BIBLIOTECA VIRTUAL IGNACIO LARRAMENDI DE POLÍGRAFOS

Menéndez Pelayo

Biblioteca Virtual

OBRAS COMPLETAS

HISTORIA DE LAS IDEAS ESTÉTICAS EN ESPAÑA

FUNDACIÓN IGNACIO LARRAMENDI

Obra: *Historia de las ideas estéticas en España .*

Fecha de la edición digital: 04-07-2012

Conversión a formato ePub para libros electrónicos realizada por

DIGIBÍS, Producciones digitales (http://www.digibis.com, digibis@digibis.com).

ePub (acrónimo de Electronic Publication) es un formato estándar redimensionable para archivos de libro electrónico o eBook creado por International Digital Publishing Forum (IDPF).

Licencia de uso Creative Commons: CC0 1.0 Universal. Public Domain Dedication. La copia exacta de este libro electrónico y su redistribución deben mantener la referencia completa de la publicación.

N. del E.— En los textos en griego que puedan aparecer el lector encontrará algunos caracteres que no se muestran correctamente. Debería ocurrir en pocas ocasiones. En algunas de ellas se nos habrá podido pasar a nosotros, por lo que pedimos disculpas y agradeceremos que se nos informe del error escribiendo a la Fundación Ignacio Larramendi, en algunas otras, puede tener que ver con el sistema que incorpore su dispositivo de lectura electrónica.

Nota a esta edición digital

Esta versión en EPUB se ha realizado sobre la edición digital de las obras completas de Marcelino Menéndez Pelayo de 1999, titulada Menéndez Pelayo Digital: Obras completas, Epistolario y Bibliografía, que supuso una "nueva" edición de la producción del polígrafo santanderino por la radical diferencia que la edición electrónica presenta con respecto al papel y porque su transformación en soporte electrónico implicó una serie de decisiones de carácter estrictamente editorial y/o científico.

Menéndez Pelayo Digital consistió, a su vez, en la transformación electrónica de las mejores recopilaciones de la obra y escritos de Menéndez Pelayo: la "Edición Nacional" de las Obras Completas realizada por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas entre los años 1940 y 1959 (con dos volúmenes más en 1974) y el Epistolario recopilado por Manuel Revuelta Sañudo y publicado por la Fundación Universitaria Española entre 1982 y 1991. A esto se le añadió la Bibliografía de estudios sobre Menéndez Pelayo de Amancio Labandeira Fernández, Jerónimo Herrera Navarro, Julio Escribano Hernández, publicada también por la Fundación Universitaria Española en 1995.

El tratamiento realizado consistió en la digitalización de los impresos mencionados, la obtención de texto electrónico a través del reconocimiento óptico de caracteres y la corrección de este texto, así como su marcado en HTML. Cuando se detectaron erratas en las ediciones originales se corrigieron, pero, somos conscientes de que esta nueva versión añadirá su contribución propia a ese indescifrable mundo de las erratas.

En relación específica a las Obras completas, uno de los problemas más recurrentes fue la divergencia entre los títulos de capítulos o epígrafes tal y como aparecen en el cuerpo del texto y su mención en los índices generales de cada volumen. Como

norma, se ha optado por aquel que ofreciera la información más detallada.

En algunas (muy pocas ocasiones) no figuraba en la edición original alguna de las dos llamadas que forman una nota. En esos casos, se analizó el contexto con el mayor detalle posible y se incorporó la llamada ausente (cuerpo o pie) de modo que, aunque nunca lleguemos a saber si coincide con la ubicación original, se mantiene la coherencia discursiva para el lector.

Cuando en la "Edición Nacional" se glosa alguna nota escrita por Menéndez Pelayo, se ha optado por mantenerla como nota del editor en el propio texto de la nota, entre corchetes, sobre todo en las vinculadas a textos en prosa.

Por último, en la Bibliografía, y por su propio carácter, mucho más adecuado al formato electrónico, apenas se introdujeron cambios significativos, salvo en aquellos pocos casos en que se detectaron erratas en el texto, o defectos (por ausencia o por exceso) en las cursivas y los entrecomillados, siguiendo en este último caso las normas internacionales de catalogación. En los registros correspondientes a la Addenda, algunas referencias figuran sin autor y/o título. Corresponden siempre a artículos de prensa publicados en fechas recientes, y figuran tal y como fueron facilitados por los autores de esta Addenda.

Los volúmenes de las Obras Completas correspondientes a índices, no se han reproducido dado que la edición electrónica amplía funcionalmente el contenido de dichos índices.

PRÓLOGO A LA PRESENTE EDICIÓN

El Ministerio de Educación Nacional quiere pagar, por mediación del Consejo Superior de Investigaciones Científicas, *creación insigne de nuestro Caudillo, una deuda que España, desde hace muchos años, tiene contraída con el más glorioso español de los tiempos modernos: Don Marcelino Menéndez Pelayo.*

Sale hoy a la luz pública el tomo primero de sus Obras Completas, en Edición Nacional . *El Ministerio, al editarlas, recoge el anhelo de todos los pueblos de habla española y pone los primeros sillares —espera poner pronto, muy pronto, los últimos— del monumento más digno que a la memoria del Genio animador de nuestras dormidas energías puede elevarse; un monumento además que es obra de la misma persona a quien se dedica: la colección sistemática y completa de sus Obras, que por fin van a ver reunidas los estudiosos y estudiantes de todo el mundo. La juventud española conseguirá leer fácilmente algo más que citas dispersas, resúmenes, traducciones y extractos, y podrá tener en su cuarto de trabajo, en los propios estantes, en edición esmerada, todas las obras del Maestro de la Literatura, de la Crítica y de la Estética Españolas.*

Ahora, cuando es frecuente encontrar en los escaparates, las obras completas de cualquier escritor de novelas, de cuentos, de ensayos, es imposible, aún recorriendo librerías y bibliotecas públicas **[p. X]** *y privadas, poder examinar toda la producción bibliográfica deMenéndez Pelayo.*

Sus estudios fueron numerosos, y dentro de cierta dirección, muy varios, de verdadero polígrafo, de difícil sistematización y no al alcance de todos, esparcidos como están en publicaciones, algunas ya raras.

Comenzó a escribir antes de abandonar las aulas del Instituto. En esta edición, saldrán a luz algunos trabajos de su niñez y puede decirse que desde aquellos tempranos días no conoció el descanso. Primero los apuntes y estudios para su propia formación, después, a los veinte años, sus primeras polémicas con los jerifaltes de la Institución, y las poesías, aquellas poesías amorosas y eruditas, flores de su corazón y de su entendimiento.

Luego la vida intensa de relación y los inevitables compromisos que no supo o no pudo eludir: hoy una solemne conmemoración, mañana un discurso académico, pasado un centenario, y siempre los consabidos, los acosadores, los irrechazables prólogos. Prólogos breves, de compromiso a veces, en los que de pasada derrama gotas del ánfora de su sabiduría; prólogos en los que la vierte a raudales, deleitosa, amorosamente encariñado con el autor o con la materia; aquellos, en fin, en los que el cauce henchido y pletórico se rompe rebosando ciencia y poesía, en páginas que se alargan tanto como la obra presentada. Muchos y valiosos prólogos; tantos, que Clarín decía, con amable ironía que todo libro, mediano o malo, que se publicaba en Madrid en aquellos años tenía, por lo menos, la buena cualidad de llevar un hermoso prólogo de Menéndez Pelayo.

Al lado de estas obras ocasionales, del momento, se iban formando las canteras decisivas de su labor, las obras largas, fundamentales, de grandes alientos, de perspectivas geniales, tan ambiciosas, intelectual y patrióticamente, que ahí han quedado algunas empezadas o diseñadas tentando a los estudiosos a continuarlas o por lo menos a imitarlas.

[p. XI] *No escapaba a su perspicacia madrugadora la conveniencia de recoger con orden los trabajos del entendimiento; precisamente ha llegado a nosotros, y según uno de sus biógrafos se conserva en su Biblioteca de Santander, el modelo de una portada que dice así:* «Obras de Marcelino Menéndez Pelayo… Bachiller en Artes» . *Este bachiller que acaba de cumplir los quince años sueña con unas* Obras Completas *que sólo en la vejez ha de ver comenzadas; pues aunque un editor bautizara antes con el epígraje de* «Obras Completas», La Ciencia Española y la Historia de las Ideas Estéticas *, lo cierto es que esta denominación no fué más que un ardid editorial sin transcendencia.*

Amigos y editores le incitaban a que con la verdadera edición de las Obras Completas *diese ocasión a que se reimprimiesen algunas, como los* Heterodoxos *que, según él mismo confesaba, se había hecho rara y se pagaba como tal. Esta consideración y el afán de revisar, corregir y enmendar los libros, que corrían en manos de todos, le hizo por fin intentar la edición definitiva de ellos.*

El tomo I lleva la fecha de julio de 1910. Tenía el autor cumplidos cincuenta y cuatro años y de éstos había pasado cuarenta, entregado en absoluto a la vida intelectual, al trabajo asiduo, sin descanso, sin alzar su noble cabeza, inclinada sobre los libros, o sobre las cuartillas en que acostumbraba a escribir, grandes, en folio, acaso por que su vida interior, su ímpetu, necesitaban amplio campo en que mover la pluma.

Durante estos años no se le había ocurrido hacer un alto en el camino recorrido, volver la vista atrás, recoger la labor realizada, ordenarla por lo menos, para alivio y dirección de los que le siguieran. Era humilde y pensaba más que en lo que había hecho, en lo que le quedaba por hacer. «Lástima, dicen que exclamó en los últimos días de su vida, tener que morir ahora, cuando tanto tenía que leer». Y precisamente, una de las cosas que estaba haciendo cuando le sorprendió la muerte era, además de escribir otros trabajos originales **[p. XII]** *y completamente nuevos, recoger, recopilar su labor, editar las* Obras Completas.

Esta idea fué sin duda de su editor; porque él, así como prefería comprar un libro nuevo a gastar dinero en encuadernar los usados, se ocupaba con más gusto en los múltiples trabajos desde largo tiempo prometidos, que en corregir, remozar y ordenar los que ya corrían impresos y agotados.

Y sin embargo, esta pausa, este descanso para anotar y compilar las Obras Completas, *era de todo punto necesario y Menéndez Pelayo no dejaba de comprenderlo.*

La producción científica había nacido de su potente entendimiento y de su férrea voluntad, de un modo un tanto arbitrario, con un orden y un método subjetivo, tan suyo, tan ambicioso y tan español, que era difícil, por no decir imposible, que una vida sola bastase para realizar sus planes, aunque ésta alcanzara los años de los antiguos patriarcas. Decidido por fin a publicar las series todas de su producción literaria, no podía lograr, a pesar de sus propósitos, detener el cauce torrencial de su actividad y de su pensamiento, y alternaba la labor de ordenar, corregir y coleccionar, con la de composición y redacción de obras originales nuevas. La edición de sus Obras Completas *fué, desde antes de 1910, su principal tarea; trabajo*

rudo y difícil por el rigor y probidad científicos del Maestro. Pudo dejar por ejemplo, la Historia de los Heterodoxos, *tal como había sido leída y celebrada desde su aparición, (1880 a 1882), y varios editores se disputaban el reimprimirla así; «pero no podía determinarse a ello sin someterla a escrupulosa revisión». Fruto de ésta fué un primer tomo de 500 páginas, ampliación de las 16 del primer original sobre la época de las creencias primitivas.*

A este paso, con semejante esfuerzo, desatendiendo toda idea de cálculo, de lucro y aún de justa y honesta recompensa, se comprenderá que había de multiplicarse prodigiosamente el número de tomos de las XIX series proyectadas, si Dios hubiera concedido **[p. XIII]** *a* su *autor tan largo tiempo como requería la labor puesta en el telar.*

Pensar que Don Marcelino autorizase reproducciones hechas a la ligera, ediciones mercantiles, era no conocerle, y mucho menos el que editase manuales y compendios: Compendia sunt dispendia *escribió a este propósito, y recuerdan sus íntimos y familiares la indignación con que rechazó el cheque en blanco que la previsora codicia de un editor le presentó, para que señalase precio a un compendio de* Historia de la Literatura Española *que había de comprometerse a redactar.*

Los cálculos de los pesimistas se cumplieron: el programa magno de la Edición de las Obras Completas de Menéndez Pelayo *quedó suspendido muy a los principios.*

En julio de 1910 escribió las advertencias preliminares del tomo I que apareció al comienzo de 1911. Dejó completamente terminado también el tomo I de la Poesía Hispano-Americana. *Le faltaban pocas páginas para terminar la impresión del II volumen de este libro y ya tenía corregidos doce pliegos del primero de la* Historia de la Poesía Castellana en la Edad Media, *cuando tuvo que dejar la pluma para coger e1 crucifijo, en su agonía.*

El magno proyecto de la edición definitiva y revisada *por su autor quedó por tanto en sus comienzos, porque según el anuncio de la casa editora había de comprender el conjunto de las 19 series siguientes:*

I.—Historia de los Heterodoxos Españoles.

II.—Historia de la Poesía castellana en la Edad Media.

III.—Tratado de los romances viejos.

IV.—Juan Boscán.

V.—Historia de la Poesía hispano-americana desde sus orígenes hasta 1892.

VI.—Orígenes de la novela española y estudios de los novelistas anteriores a Cervantes.

[p. XIV] *VII.—Estudios de Crítica Literaria.*

VIII.—Ensayos de crítica filosófica.

IX.—La Ciencia Española.

X.—Historia de las Ideas Estéticas en España hasta fines del siglo XIX.

XI.—Historia de las Ideas Estéticas en Europa hasta fines del siglo XIX.

XII.—Historia del romanticismo francés.

XIII.—Poesías completas y traducciones de obras poéticas.

XIV.—Traducción de algunas obras de Cicerón.

XV.—Calderón y su teatro.

XVI.—Bibliografía hispano-latina clásica.

XVII.—Opúsculos de erudición y bibliografía.

XVIII.—Horacio en España.

XIX.—Estudios sobre el Teatro de Lope de Vega.

De estas 19 series, las que se han impreso completas han sido:

I.—Historia de los Heterodoxos en siete volúmenes.

II.—La Historia de la Poesía castellana en la Edad Media tres volúmenes.

V.—Historia de 1a Poesía hispano-americana, dos volúmenes.

VIII.—Ensayos de Crítica filosófica, un volumen.

IX.—La Ciencia española, dos volúmenes.

XIX.—Estudios sobre el Teatro de Lope de Vega, incompleta (se han publicado seis volúmenes).

Estas series no seguían un orden cronológico, ni sistemático perfecto; pero hay que confesar que, dando una extensión amplia a los títulos generales, podrían caber en ellas todos los libros que durante su vida había publicado y tal vez los que pudiera publicar, aunque como sucedió luego, con el rasgueo de su pluma *se fueron ensanchando, como la Castilla del Cid, los volúmenes de sus obras.*

[p. XV] *Empezaron las* Obras Completas *intentando publicar la más popular (aunque no la más estimada por él):* La Historia de los Heterodoxos. *Es sabido, que de esta serie no pudo ver terminado más que el tomo primero, pues la muerte le sorprendió con la pluma en la mano.*

Dirigió después, la edición de Obras Completas *Don Adolfo Bonilla y San Martín, discípulo de Menéndez Pelayo, hombre de gran entendimiento y de vastísima erudición. Trabajador infatigable, pesaban sobre él cargos y cargas de gran importancia y tan diversos que le ocupaban su tiempo y sus esfuerzos. Bajo su dirección se imprimieron los tomos II y III de los* Heterodoxos, *los cinco tomos primeros de los* Estudios sobre el Teatro de Lope deVega *y los* Ensayos de Crítica filosófica.

Muerto Bonilla, se encargó de ordenar y dirigir la edición de las Obras Completas, *el ilustre Director de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, en Santander, Don Miguel Artigas, que terminó, con máxima competencia y celo, los tomos de las series del* Teatro de Lope de Vega, *los de los* Heterodoxos y La Ciencia Española.

Preparándose estaba La Historia de las Ideas Estéticas y *la reimpresión de algunos tomos de la de los* Heterodoxos, *cuando sobrevino la guerra de liberación gloriosamente vencida por nuestro Caudillo. La guerra, causa de tantas perturbaciones, ha sido el último obstáculo que ha impedido hasta ahora, la publicación de las* Obras Completas.

Intentó recientemente publicarlas el Instituto de España, que se había percatado de la necesidad que el público culto sentía de tener a la mano estas obras, verdadero Corpus de patriotismo científico, tan importante y de

eficacia tan oportuna en los momentos presentes en que se trata de fundar sobre base firme y cristiana la nueva España.

Nuestra guerra ha sido en realidad una consecuencia necesaria del desvío y abandono del camino tradicional de la Cultura española que, desde los comienzos del siglo XIX y acaso antes, ciegamente **[p. XVI]** *se empeñaban muchos en desnacionalizar, creyendo posible y fácil improvisar una cultura y borrar de las inteligencias y de los corazones ideas y creencias arraigadas para seguir el naturalismo, el materialismo y el positivismo histórico.*

Menéndez Pelayo adivinó desde muy temprano la equivocación y en el fondo de toda su inmensa producción late la enemiga abierta y franca al torrente de descrédito y de menosprecio que los llamados intelectuales desbordaron sobre la ciencia española.

Muy justa y racional hubiera sido una revisión seria y científica de las ideas tradicionales hechas carne y hueso en la vida de España e incorporar fundamentalmente los progresos y direcciones que la cultura moderna había acarreado, procurando desarrollar y cultivar con un sentido español los gérmenes y antecedentes de los geniales pensadores del siglo XVI; pues en este cultivo del propio espíritu veía Don Marcelino la fuente de la renovación de la ciencia Española.

De las XIX series que, según el plan del Maestro, habían de formar las Obras Completas *hay algunas que ni en todo ni en parte entraron en los veintiún volúmenes de la edición Suárez, el benemérito editor que tomó a su cargo la empresa de publicar estas obras, más que como negocio, como muestra de amistad y de admiración al Maestro y al amigo. Tal sucede con la* Historia de las Ideas Estéticas en España y *con su continuación* Historia de las Ideas Estéticas en Europa, *obra que va abrir el camino de esta* Edición Nacional. *El tomo primero de las* Ideas Estéticas *en la edición de «Escritores Castellanos», apareció en 1883. En realidad venía su autor madurando el proyecto de escribir este libro hacía varios años, tal vez desde que en la clase de Milá y Fontanals, de Barcelona, se puso en*

relación con el sabio catedrático catalán que tanta influencia tuvo en la formación de su espiritu y de su cultura, sobre todo en materias de Estética.

El discípulo pagó esta sabia iniciación transcribiendo al frente **[p. XVII]** *del primer volumen, como dedicatoria las palabras de Dante: «Tu duca, tu Signore, tu Maestro». Ya antes había intentado escribir* un *tratado de preceptiva literaria en colaboración con Don Gumersindo Laverde y puede decirse que de este benemérito catedrático fué la primera idea de* La Historia de las Ideas Estéticas.

Se ha publicado una carta de Laverde a Menéndez Pelayo fechada en 1875 en la que se dice: «Cuando vuelva a escribir a Valera, pienso indicarle que proponga a la Academia por asunto para concurso o certamen, La Historia de la Estética en España, *a fin de que usted, utilizando las muchas y exquisitas noticias que tiene, acuda a la cita y se lleve el premio». A los pocos meses le remitía Don Marcelino un extenso plan de esta Historia, que, comenzando por los escritores hispano-romanos, alcanzaba hasta Milá y Fontanals.*

Este plan fué modificándolo su autor y ensanchando los límites inmediatos de su campo de una manera prodigiosa. En los tres primeros volúmenes se atiene al título y en el tomo IV comprende la Historia de las Ideas Estéticas en Europa *hasta fines del siglo XIX. Este tomo tiene dos volúmenes: el primero dedicado al estudio de las Ideas Estéticas en Alemania durante el siglo XIX y el segundo a las de Inglaterra y Francia.*

El tomo V trata del romanticismo en Francia exclusivamente.

Como puede observarse, la idea sugerida por Laverde se ha modificado sustancialmente. Ya no se intenta un tratado que pudiéramos llamar bibliográfico y que podía consistir en señalar y juzgar los libros y artículos escritos en España sobre estas materias, sino que se acomete la Historia de las Ideas, lo cual es completamente distinto: es una historia de ideas no de libros, ni siquiera de materias. Esta obra es acaso la más original y la de mayor importancia científica sobre todo en la parte que se refiere al juicio y comento de las literaturas extranjeras, pues constituye una aportación es-

pañola, muy rara en nuestra bibliografía y que además ha merecido fervorosos **[p. XVIII]** *elogios de especialistas extranjeros, alguno tan calificado como Benedetto Croce. Quedó sin terminar porque la concepción que su autor tenía de la tal historia es de una magnitud extraordinaria y aún quedan en la Biblioteca de Santander, apuntes, extractos y notas que aparecerán en tomos sucesivos y que dan idea de su colosal grandeza.*

Convienen los críticos en que este libro, con el que empieza la Edición Nacional de las Obras Completas, *es en cierto modo la obra central del Maestro, desde la cual se explica todo lo que hizo y se adivina lo que le restaba por hacer, es como una síntesis de la literatura española en su parte más esencial y un ejemplo o anticipo de lo que podría conseguirse aplicando el mismo procedimiento a la historia de otras ideas básicas, pues la idea fundamental suya era nada menos que escribir la historia del pensamiento y del arte español. Esta* Historia de las Ideas Estéticas *es por una parte como un resumen y por otra como unos prolegómenos de la Historia de la Literatura española, que se cree en la obligación de escribir como catedrático de la asignatura. Aplicando el procedimiento a otros conceptos filosóficos podría hacerse la historia de la filosofía española, su sueño dorado y su aspiración constante, que quería ver realizada si a tanto llegaban sus alientos y sus días.*

Después de la Historia de las Ideas Estéticas *es propósito de quienes dirigen la presente edición reunir, ordenar y sacar a luz la colección de* Estudios de Crítica Literaria *que podrán formar varios volúmenes más que los aparecidos con este título, si se agregan a esta serie otros trabajos de Don Marcelino de la misma o parecida índole, perdidos o esparcidos en revistas y ediciones antiguas de las cuales apenas se encuentran ejemplares. Se añaden, además, algunos estudios que duermen, todavía, inéditos en las carpetas de su Biblioteca santanderina.*

Vendrán luego los volúmenes de los Orígenes de la Novela, *el* Tratado de los Romances Viejos, El Juan Boscán, La Bibliografía **[p. XIX]** Hispano Latina Clásica, El Horacio en España, Las Poesías originales y *las* Traducciones de Obras Poéticas, *las traducciones de* Cicerón, *de* Plauto, *etc., y otros trabajos que no están coleccionados ni*

impresos formando unidad. E inmediatamente, o al mismo tiempo, la reimpresión de las series comenzadas por el mismo Don Marcelino y continuadas por Bonilla y Artigas.

De estas series casi todos los ejemplares están agotados en su primera edición y son muy solicitados por los estudiosos.

Respecto a la inteligente escrupulosidad con que se hace la presente Edición Nacional de las Obras Completas de Menéndez Pelayo *bastará indicar los nombres de las personas que el «Consejo Superior de Investigaciones Científicas» ha designado para dirigirla: Don Miguel Artigas, Director de la Biblioteca Nacional y Don Enrique Sánchez Reyes, Director de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, en Santander.*

La revisión de textos se hace con todo detenimiento, compulsándolos con las obras originales citadas, precisando a veces con más detalles el pasaje y teniendo siempre a la vista los autógrafos del Maestro y las numerosas notas y apostillas que dejó en los márgenes de anteriores ediciones de sus libros.

En cuanto a la esmerada y limpia impresión, como el lector la tiene a la vista, huelga todo comentario.

Cuando se puedan ver ordenadas e impresas formando unidad las Obras Completas de Menéndez Pelayo *aún quedará la tarea grande e importante de preparar la edición de su copioso* Epistolario.

En el último número del «Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo» con el que se cierra su primera época, se incluye un extracto de esta valiosa colección de cartas: algunas escritas por el Maestro y la mayor parte dirigidas a él. En este epistolario una condensación por modo eminente de la vida intelectual de España en los últimos años del siglo XIX y en los primeros del XX. El estudio y comentario de estos documentos puede formar la historia viva del **[p. XX]** *pensamiento, y del arte nacionales en estos tiempos tan transcendentales para la vida de España.*

Continuarla y engarzarla con el pasado a través y por medio de la obra ingente de este gran español es nuestra tarea. Esta obra copiosísima viene a ser el puente providencial que hace fácil el paso y soldadura de aquella gran

España de los siglos de oro con los tiempos de ímpetu imperial que se anuncian y se ven venir.

El empeño, árduo y difícil, es de la más alta alcurnia espiritual y ningún honor para mí de tan elevada estimación como el haber contribuído a que España realice con plenitud la obra de reparación y justicia, que es debida a uno de los españoles más ilustres de todos los tiempos.

La ingente producción de Menéndez Pelayo, tesoro inmenso de erudición y doctrina, es a la vez la dogmática de un españolismo férreo, exigente y lleno de emoción, nacido del estudio del alma española en la más noble de sus servidumbres, la cultura, y de tan firme y clara orientación que su doctrina debe ser guía luminosa para nuestra insobornable y heroica juventud.

Y el ejemplo de su vida excepcional, en permanente vigilia para aumentar la gloria de la patria, debe ser norma inexorable, para todos los que, con verdad y noble espíritu de sacrificio, piensan trabajar por la grandeza de España.

El Caudillo, seguro y firme rector de los destinos de la Patria, ampara con su augusta autoridad esta magna empresa que marca, con huella profunda, la irrevocable decisión de la España victoriosa, de trabajar por la cultura con su inconfundible y glorioso sentido universal.

JOSÉ IBÁÑEZ MARTÍN.

Ministro de Educación Nacional.

DEDICATORIA

A LA BUENA MEMORIA
DEL EXCMO. SEÑOR
MANUEL MILÁ FONTANALS
CATEDRÁTICO INSIGNE DE ESTÉTICA Y LITERATURA GENERAL
EN LA UNIVERSIDAD DE BARCELONA

Dedica este libro, como recuerdo de los días
en que recibió una docta enseñanza.

MARCELINO MENÉNDEZ Y PELAYO

"Tu duca, tu signore e tu maestro"
(Dante, Inf., Canto II.)

ADVERTENCIA PRELIMINAR A LA PRIMERA EDICIÓN

Con este volumen doy comienzo a la publicación de un largo y árido trabajo, de índole puramente analítica y expositiva. Para que nadie busque en él lo que yo no he querido poner, ni se asombre tampoco de encontrar cosas que por el título no esperaría, diré en breves palabras cuál ha sido mi objeto y mi plan.

Ante todo, advertiré que este libro ofrece poco o ningún interés para los meros aficionados. No es libro de estilo, sino de investigación; y como la materia estaba virgen, todo lo he sacrificado al empeño de dar claridad a las doctrinas que expongo. El hacer *frases* sobre autores y libros, desconocidos en gran parte para mí mismo hasta que empecé a escribir sobre ellos, me parecería un pecado de ligereza imperdonable. Por esta vez renuncio gustoso a deleitar, y me contento con traer a la historia de la ciencia algunos datos nuevos.

De la fidelidad de estos datos es de lo que respondo. No he retrocedido ante ninguna lectura, por árida que pareciese, y tengo mi orgullo en afirmar que hay páginas de esta obra que me han costado el estudio de volúmenes enteros, sólo para descubrir en ellos alguna idea útil acerca de la belleza o del arte.

No hay que decir que muchas veces, y aun tratándose de obras muy alabadas por los críticos, mi esperanza ha resultado completamente vana, y mi tiempo perdido. Pero ni siquiera en estos casos me he desalentado, y, bueno o malo, afirmativo o negativo, consigno siempre con sinceridad de impresión el resultado de mis **[p. 4]** lecturas. Añadiré otra cosa para mayor autoridad de esta historia, y es que, con leves excepciones, está compuesta toda sobre libros propios, quiero decir, sobre libros que he recogido y poseo. Permítaseme esta satisfacción de bibliófilo, que es al mismo tiempo nueva garantía de que no me he aprovechado de

datos ajenos ni de trabajos de segunda mano, por excelentes que sean. Así, aun en este tomo, que es de todas las partes de la obra la que menos curiosidad bibliográfica ofrece, se hallarán extractos no vulgares de la *Poética* de Averroes, del *Autodidacto* de Tofáil, etcétera, al paso que sólo he acudido al libro, por otra parte tan docto y apreciable, de Munk, para las cosas que únicamente en él son accesibles, verbigracia, el *Régimen del Solitario* de Avempace, y la *Fuente de la vida* de Gabirol, que he cotejado (aunque en el texto no lo digo) con dos diversos códices latinos, uno de París y otro de Sevilla. Estos accidentes, por otra parte de poca importancia, se citan sólo para dar muestra de la minuciosidad con que he procedido en una labor que no aspira a otro mérito que al de ser exacta y honrada.

Este trabajo tiene un triple carácter. En primer lugar, si se le considera aisladamente, es lo que su título indica, es decir, la historia, o (si este título parece ambicioso) una colección de materiales para escribir la historia de la ciencia de la belleza en general y más especialmente de la belleza artística, entre nosotros. Como esta ciencia es una de las derivaciones o ramas secundarias de la filosofía sin perjuicio de su independencia y valor propio, puede considerarse también, a lo menos en parte, como un capítulo de la historia de la filosofía en nuestra Península; historia que está todavía por escribir, y que escribiré algún día, si la vida me alcanza para completar el círculo de mis trabajos, y si no mueren éstos ahogados por el general escarnio o la general indiferencia, que en nuestro país persiguen a todo trabajo serio, de los que aquí se denigran con el nombre, sin duda infamante, de *erudición*.

Es al mismo tiempo esta obra una como introducción general a la historia de la literatura española, que es obligación mía escribir para uso de mis discípulos. Han pasado los tiempos en que era lícito tejer la historia de la literatura por método exclusivamente cronológico, o atendiendo sólo al desarrollo más externo de las formas artísticas, así como tampoco bastan meras generali-

dades **[p. 5]** históricas o sociales para explicar la aparición del hecho literario. Detrás de cada hecho, o más bien, en el fondo del hecho mismo, hay una idea estética, y a veces una teoría o una doctrina completa de la cual el artista se da cuenta o no, pero que impera y rige en su concepción de un modo eficaz y realísimo. Esta doctrina, aunque el poeta no la razone, puede y debe razonarla y justificarla el crítico, buscando su raíz y fundamento, no sólo en el arranque espontáneo y en la intuición soberana del artista, sino en el ambiente intelectual que respira, en las ideas de cuya savia vive, y en el influjo de las escuelas filosóficas de su tiempo.

Infiérese de aquí (y hemos llegado al principal propósito de nuestro libro) que paralelamente a la historia del arte, ya se le considere en general, ya en su desarrollo dentro de cada siglo y de cada raza, va marchando la historia de la Estética, influyendo de una manera recíproca los preceptos en los modelos y los modelos en los preceptos, ampliando el arte sus formas para albergar concepciones cada día más vastas y sintéticas, y ensanchando la ciencia sus moldes para dar entrada y explicación a las nuevas formas que el arte incesantemente crea. No admitimos, pues, que se dé arte alguno sin cierto género de teoría estética, explícita o implícita, manifiesta o latente; ni en el rigor de los términos confesaremos jamás que pueda crearse ninguna obra propiamente artística, por mera espontaneidad, con ausencia de toda reflexión, como si trabajase sólo una fuerza inconsciente y fatal. El arte, como toda obra humana digna de este nombre, es obra reflexiva; sólo que la reflexión del poeta es cosa muy distinta de la reflexión del crítico y del filósofo.

De aquí que al crítico y al historiador literario toque investigar y fijar, estén escritos o no, los cánones que han presidido al arte literario de cada época, deduciéndolos, cuando no pueda de las obras de los preceptistas, de las mismas obras de arte, y llevando siempre de frente el estudio de las unas y el de las otras.

Pero entiéndase siempre que estos cánones no son cosa relativa y transitoria, mudable de nación a nación y de siglo a siglo, aunque en los accidentes lo parezcan, sino que, en lo que tienen de verdadero y profundo, se apoyan en fundamentos matemáticos e inquebrantables, a lo menos para mí, que tengo todavía la debilidad de creer en la Metafísica.

[p. 6] Pero noto que, sin querer, me voy dejando llevar a la exposición de mis ideas particulares, que también irán en esta obra, pero no ciertamente interrumpiendo el curso de la exposición, en que casi siempre dejaré la palabra a los autores mismos, único medio de que las preocupaciones individuales no ofusquen la doctrina ajena; sino en el último lugar, que es el que les corresponde, y ordenadas en forma de epílogo. Mezclarlas con la exposición de las ajenas, daría a la obra un carácter de polémica impertinente, sobre todo tratándose de siglos en que las cuestiones se planteaban y discutían de un modo tan diverso del que ahora usamos. Aunque nuestra ciencia sea substancialmente la misma de Platón y de Aristóteles, a nadie se le ocurre en los tiempos que corremos hacer una apología o una diatriba en favor o en contra de Aristóteles y de Platón. Se los expone, procurando entenderlos, y es mucho más seguro.

Hay, pues, una gran parte de esta obra, casi todo lo anterior a Kant, en que he seguido el método histórico, único que por su sabia serenidad conviene a cosas ya tan lejanas. De allí en adelante la exposición tiene que tomar forzosamente carácter más animado y más crítico, y resolverse, al fin, en ideas propias. Todo lo demás sería combatir con fantasmas.

A nadie asombre que aparezcan aquí tan antiguos los orígenes de una ciencia tenida en la común opinión por modernísima, como que su nombre actual sólo se remonta a la mitad del siglo XVIII, en que aparecieron los trabajos de *Baumgarten*. Pero si bien se mira, sólo el nombre de *Estética* es moderno: la ciencia ha existido (aunque a la verdad en estado rudimentario) desde que

hay arte en el mundo. Y añadiré una observación que parece paradójica, y no lo es; a saber: que la Estética es al mismo tiempo una de las ciencias más antiguas, y una de las ciencias más modernas y más atrasadas todavía. Sólo una obra de genio ha producido, quiero decir, la *Estética* de Hegel, y aun en ella, ¡cuántos vacíos, errores y obscuridades! ¡Cuánto de arbitrario y casuístico! ¡Cuánto tránsito de nociones extrañas al arte y que violentamente se introducen en su dominio!

La Estética, tal como generalmente se la considera, abarca tres partes. Llámase la primera *Metafísica de lo bello, y* es la que ha sido cultivada desde más antiguo, aunque no tanto por los **[p. 7]** hombres de arte como por los filósofos, que tienen razón en encarecer su importancia (evidente para quien no profese un vulgar positivismo); pero no la tienen para encastillarse en los principios generalísimos y aplicarlos luego violentamente a la práctica artística, que en absoluto ignoran o desconocen, y a la cual, no obstante, pretenden imponer dirección y reglas, en nombre de la belleza absoluta e increada. Estas vanas y pedantescas pretensiones, enunciadas gravemente por hombres, no ya incapaces de coger en la mano un cincel o de medir un exámetro, sino absolutamente negados para sentir la emoción que una obra de arte produce, han contribuído mucho, no hay que negarlo, al descrédito de ésta ciencia entre los artistas, que generalmente se ríen de estos estéticos de Ateneo o de Seminario, con la misma razón que tuvo Aníbal para reírse de aquel filósofo griego que venía a enseñarle el arte de la guerra. Y, sin embargo, no aciertan los artistas en burlarse de la ciencia misma, que no tiene la culpa de la sandez de sus cultivadores, ni de que éstos tengan el gusto tan perverso y estragado, ni de que se hayan dedicado a discurrir sobre el arte, en vez de consagrarse a la teología o a la economía política.

Este olvido y desdén en que los artistas tienen la Estética influye desventajosamente en los artistas mismos, que, faltos de

ideal, se abandonan a un empirismo rutinario, y caen fácilmente en la *manera* o en el industrialismo, o envilecen su arte en asuntos triviales, o se entregan a una facilidad desmayada, o crean un mundo falso y reproducen formas anticuadas; vicios todos contra los cuales previene con tiempo una teoría sólida, que para no estar en el aire y tener consistencia científica y valor universal, ha de descender forzosamente de la *Metafísica estética,* es decir, del estudio de lo bello y de su idea.

Pero nada adelantaría la ciencia, y todavía menos luz sacaría el arte, si se encerrase siempre el estético en región tan aérea y nebulosa como es la de las ideas puras, y satisfecho con la consideración de lo bello ontológico, olvidase lo bello en la naturaleza y lo bello en el arte. De aquí dos nuevas partes de la ciencia, que se conocen con los nombres de *Física estética* y de *Filosofía del arte*. Puede decirse que el primero de estos estudios anda en mantillas, aun en la misma escuela hegeliana, que es positivamente de todas **[p. 8]** las modernas la que más ha contribuído a ensanchar el campo de la Estética. Hegel mismo trata esta parte muy por cima, y sólo en Vischer comienza a tener importancia. No así la *Filosofía del arte,* que es conocida desde la más remota antigüedad, y produjo ya un verdadero monumento en la *Poética* de Aristóteles. De todas las divisiones de la Estética, esta parte, que designaremos con el nombre de *Filosofía técnica,* o simplemente *técnica,* es la más adelantada. No sólo abraza el sistema y clasificación de las artes, sino además la técnica particular, que se subdivide en tantos capítulos como artes.

Para ser completo nuestro estudio, comprenderá, pues:

1.° Las disquisiciones metafísicas de los filósofos españoles acerca de la belleza y su idea.

2.° Lo que especularon los místicos acerca de la belleza en Dios, considerándola principalmente como objeto amable, de donde resulta que no podemos separar siempre en ellos la doctri-

na de la belleza de la doctrina del amor, que llamaremos, siguiendo a León Hebreo, *Philographia, y* que, rigurosamente hablando, corresponde a la filosofía de la voluntad, y no a la del entendimiento ni a la de la sensibilidad, que son las facultades que principalmente intervienen en la contemplación y estimación o juicio de lo bello.

3.° Las indicaciones acerca del arte en general, esparcidas en nuestros filósofos y en otros autores de muy desemejante índole.

4.° Todo lo que contienen de propiamente estético, y no de mecánico y práctico, los tratados de cada una de las artes, verbigracia, las Poéticas y las Retóricas, los libros de música, de pintura y de arquitectura, etc., etc.

5.° Las ideas que los artistas mismos, y principalmente los artistas literarios, han profesado acerca de su arte, exponiéndolas en los prólogos o en el cuerpo mismo de sus libros.

De tan desemejantes orígenes proceden las ideas cuya historia ensayamos en este libro. Y puesto que ni él ni otro alguno de los míos tiende a presentar a España como nación cerrada e impenetrable al movimiento intelectual del mundo, sino, antes bien, aprobar que en todas épocas, y con más o menos gloria, pero siempre con esfuerzos generosos y dignos de estudio y gratitud, hemos llevado nuestra piedra al edificio de la ciencia universal, he creído necesario mostrar el enlace estrecho que nuestra cultura estética **[p. 9]** tiene con las ideas que sobre la misma materia han dominado en cada uno de los períodos de la historia general de la filosofía. Por eso el primer período, cuya historia publico, lleva una larga introducción sobre las doctrinas estéticas entre los antiguos griegos y latinos, y entre los filósofos cristianos. Quizá resulten demasiado extensos tales prolegómenos; pero los tengo por indispensables, y puedo decir que he excluído de ellos cuidadosamente todo lo que es de pura curiosidad, o lo que no ha influído directamente en España. Ostentar erudición en tal mate-

ria, fuera cosa fácil; pero yo he tratado más bien de disimular la poca que tengo, y de hacer, sobre todo, un libro útil.

Julio de 1883.

NOTA SOBRE ESTA SEGUNDA EDICIÓN

Por causas que interesan poco a mis lectores, el presente tomo, escrito e impreso por primera vez en 1883, salió más desaliñado e incorrecto que otro alguno de mis libros. Le escribí de prisa y corregí las pruebas con suma negligencia. Quizá algunos (los menos) de los defectos que sacó aquella primera edición, podían achacarse a la excelente imprenta que tiene que luchar con mis borrones; pero de la mayor parte de los descuidos, así de concepto como de estilo, que tanto perjudicaban a la claridad de la doctrina, sólo podía y debía responder el autor, y suya era la obligación de corregirlos. Con todas mis fuerzas lo he procurado ahora, sometiendo el texto a una severa y minuciosa revisión, y refundiendo totalmente algunos capítulos, además de añadir gran número de notas y completar en lo posible la parte bibliográfica. Suplico encarecidamente a los que posean ejemplares de esta obra mía, que si quieren servirse de ella con utilidad, sustituyan el primer tomo con éste que ahora se imprime, quizá menos indigno de su atención.

Noviembre de 1889.

I : DOCTRINA ESTÉTICA DE PLATÓN

Cuenta Xenofonte ateniense, en el capítulo X, lib. III de sus *Recuerdos socráticos,* que Sócrates, hijo de Sofronisco, preguntó un día al pintor Parrasio:

—¿Crees que la pintura es representación de cosas visibles por medio de colores? Yo veo que cuando vosotros, los artífices, imitáis una forma hermosa, como no es posible hallar un hombre perfecto en todas sus partes, elegís de cada uno lo que más bello os parece, y formáis así un cuerpo hermosísimo [1] .

—Verdad dices,—le contestó Parrasio.

—¿Y no imitáis también una alma cariñosa, dulcísima y amable, o por ventura esta alma no es susceptible de imitación?

—¿Y cómo ha de ser imitable, ¡oh Sócrates! lo que no tiene proporción ni color, ni en modo alguno es visible?

[p. 12] —¿Y no acontece que el hombre mira de un modo dulce o de un modo hostil a otros hombres?

—Así es.

—Luego esto podrá expresarse en los ojos.

—Sí, por cierto.

—Luego también pueden representarse los afectos del ánimo.

—Indudablemente,—dijo Parrasio.

Otro día fué Sócrates al taller del escultor Criton y tuvo con él este diálogo:

—Veo, Criton, cuán bellos son los corredores, luchadores, púgiles y atletas que tú representas; pero ¿cómo llegas a darles vida?

Dudó un poco Criton antes de responder, y Sócrates acudió a darle la mano, diciendo:

—¿Lo haces mediante la imitación de formas vivas?

—Sí, por cierto.

—Luego podrás también expresar y hacer visibles las cosas que, por medio del gesto y de la mirada, se manifiestan en los cuerpos?

—Verdaderamente que sí.

—Luego la escultura debe reproducir, por medio de la forma, los afectos del alma, de tal modo que los hombres parezcan vivos.

Por primera vez proclamaba en estos diálogos el moralista más popular de la antigüedad el valor de la *expresión moral* en el arte; pero al mismo tiempo, su recelo en orden a las especulaciones ontológicas le hacía encerrar el concepto de la belleza en una fórmula estrictamente relativa, que toca los linderos del concepto de utilidad. Así podemos aprenderlo en el cap. VIII del mismo libro, donde Sócrates discurre con Aristipo sobre la noción de hermosura.

—¿Qué es la hermosura?—le pregunta Aristipo.

—Muchas cosas,—responde Sócrates.

—¿Pero son cosas semejantes entre sí?

—Algunas son muy desemejantes.

—¿Y cómo puede ser bello lo que difiere tanto de otra cosa bella?

—Llamo hermoso y bueno todo lo que es acomodado a su fin.

[p. 13] —¿Dices, pues, que una misma cosa puede ser bella y fea?

—Sí que lo digo, y añado que puede ser a un tiempo buena y mala. Lo que es bueno para el hambre, es malo para la fiebre; lo que es hermoso en la carrera, resulta feo en la palestra, y al contrario; porque todo es bueno y hermoso en cuanto sirve a su fin,

feo y torpe en cuanto no sirve. Y así vemos que la casa que es buena para el invierno, es mala para el verano.

En el cap. VI, lib. IV de la citada obra, Sócrates, en diálogo con Eutidemo, vuelve a encerrarse en el mismo estrecho y relativo empirismo, llamando bello a todo lo que es útil para el objeto a que se destina.

Así, aún no nacida la ciencia estética, se iniciaba ya la funesta intrusión del concepto de utilidad, o de finalidad útil, en los dominios de lo bello.

Semejante invasión venía a herir de plano el armonioso conjunto de las ideas helénicas respecto de la hermosura; ideas que no estaban escritas, pero que inspiraban y vivificaban secreta y cariñosamente toda obra de ingenio, porque en las razas privilegiadas y próceres en cuanto al sentimiento artístico, una estética latente, pero real y armónica, antecede al desarrollo especulativo de la filosofía de lo bello. Que la belleza tenía por sí un valor propio, real y substantivo, independiente de cualquiera relación extrínseca, llámese *utilidad* o de otro modo, bien lo mostró el padre Homero, haciendo caer a Ulises de rodillas ante Nausicaa, porque nunca los ojos del sabio Ithacense habían visto otra belleza igual, ni de varón ni de mujer. Y de un modo semejante, los ancianos de Troya daban por bien empleadas las fatigas de la guerra, que les consentía tener dentro de sus muros a aquella mujer cuya belleza igualaba a la de los eternos dioses.

Presentaron Homero o los poetas homéricos, sin auxilio de teorías, y como por intuición semidivina, el dechado más perfecto y ejemplar de arte que han podido contemplar entendimientos humanos, y sus procederes técnicos se perpetuaron entre los aedos y los rapsodas, que constituyeron a la larga escuelas y certámenes públicos, en que la ingenuidad de la primitiva inspiración hubo de perderse, sobreponiéndose a ella los artificios de la profesión literaria, templados, no obstante, en aquella re-

motísima época, por la rudeza y simplicidad de las costumbres, y en aquella raza **[p. 14]** feliz, por el equilibrio casi perfecto de las facultades creadoras. [1]

Así se fué educando lentamente una generación literaria más reflexiva y estudiosa, engendradora a la larga de gramáticos y de sofistas. La tradición literaria y el innato buen gusto bastaron a guiar a los críticos o *diaskevastas,* que, en la era de los Pisistrátidas, ordenaron en un haz las rapsodias homéricas y fijaron su texto. Al mismo período, que pudiéramos llamar *espontáneo,* de la crítica literaria, pertenecen los fallos de los jueces de los concursos dramáticos de Atenas; la oposición de Solón al teatro por considerarle como una nueva falsedad propia para pervertir a los ciudadanos; el elemento crítico que se insinúa en la tragedia ateniense (juntamente con el abuso de recursos patéticos y de ingeniosos efectos teatrales), haciendo, por boca de Eurípedes [2], la censura y aun la parodia de la ruda naturalidad del viejo Esquilo; y la protesta que, en nombre del arte tradicional, patriótico y semirreligioso, formula la *comedia antigua,* dechado de lo cómico ideal y fantástico, en *Las Ranas* y en *Las Tesmoforias* [3].

[p. 15] Gran cúmulo de observaciones técnicas debió de contenerse también en los primitivos tratados sobre la música, en los ensayos que hicieron los gramáticos y sofistas (Córax, Tisias, Gorgias), para sistematizar la filosofía del lenguaje y las reglas de la retórica, y quizá en los libros perdidos del abderitano Demócrito, que escribió, según refiere Diógenes Laercio, *del ritmo y de la armonía, de la música, de la belleza de los versos de Homero y de la corrección del lenguaje, de la Pintura, de la Historia,* etc., etc. [1]. Con todo eso, los sofistas más bien que los filósofos, analizando por primera vez las condiciones estéticas del lenguaje, fueron también los primeros en sentar las bases de una teoría de la elocuencia, no alterada en lo substancial ni por el mismo Aristóteles; debiendo añadirse que ellos educaron la prosa griega y le dieron su ritmo propio, distinto del de los versos, y que si a los principios

afectó pompa monótona y simétrica, harto más ingrata que los candorosos *anacolutos* de los primitivos *logógrafos,* trocóse luego en instrumento fácil y armonioso de la divina filosofía de Platón y de la austera palabra de Demóstenes [2].

[p. 16] Viniendo después de la tendencia, en todo relativa o más bien escéptica, de los sofistas, no son de maravillar las proposiciones de Sócrates que antes trasladamos, conforme al verídico testimonio de Xenofonte, el cual, por ser de índole mucho menos propensa **[p. 17]** a la metafísica que los demás condiscípulos suyos, reprodujo también con rasgos menos idealizados la figura del pensador popular, psicólogo y moralista.

Pero dentro de la misma escuela socrática comenzaba a despertar **[p. 18]** la tendencia contraria, que, apartando la vista de lo fenomenal y limitado, busca en región más alta el principio generador de lo bello, así en las obras de la naturaleza como en las del arte. Fué intérprete de esta tendencia y (por decirlo así) hierofante y revelador de los misterios de la hermosura a los mortales, el filósofo más digno de declararlos, varón naturalmente *estoico,* amado más que otro alguno por la Venus Urania, y en quien toda idea y abstracción de la mente se vistió con los hermosos colores del mito y de la fantasía, templados por una suavísima tinta de ática ironía, fácil y graciosa.

Fué la filosofía de este sabio filosofía de amor, como él mismo la define. Yo *nada sé, fuera de una exigua disciplina de amor,* dice en el *Theages* [1], y quería dar a entender con esto que su enseñanza no era dogmatismo estéril y cerrado, sino que se fundaba en la simpatía entre maestro y discípulo; fusión íntima, misteriosa y divina, única que puede hacer fecunda la transmisión de las ideas, para que éstas no caigan en el alma del oyente como en tierra ingrata a los afanes del cultivador. Y quería indicar además que sin las alas del amor (entendido como deseo de la sabiduría) no puede menos de ser flojo y tardo el ascenso del alma a las regiones de lo puro inteligible. Empédocles había comprendido el

amor como elemento esencial de su teoría cosmogónica; Platón le hizo entrar el primero en una teoría metafísica. *Ciencia del Amor* o *Ciencia de las Ideas* son para él términos idénticos, puesto que el *Amor,* lo mismo que la *Idea,* reduce la pluralidad a unidad, y crea el orden, la armonía y el número en el universo, componiendo todas las oposiciones y diferencias. La ciencia del amor es, por consiguiente, una verdadera *Dialéctica*.

Ni tampoco se enderezaba esta doctrina platónica a henchir de vanagloria el ánimo del alumno, sino a producir en él la templanza o sophrosyne, unida a la justicia, según leemos en el diálogo de *Los Amantes* [2].

[p. 19] A causa de su forma libre y poética de exposición, no puede decirse que la doctrina platónica (aquí nos limitamos a la que especula sobre el amor, la hermosura y las bellas artes) se encuentre compendiada en un solo diálogo, sino derramada en muchos y muy desemejantes, e informando ocultamente los demás. Recorrerlos todos es imposible; pero conviene analizar los más señalados, porque nada ha infliído de un modo tan directo y eficaz en todos los idealismos posteriores; y aunque el idealismo ande hoy decadente, nunca deja de ser la mitad, por lo menos, de la especulación científica.

Volvía triunfante el rapsoda *Ion* [1] de los juegos de Epidauro, cuando se le hizo encontradizo Sócrates, y quiso persuadirle que no era el arte quien guía al rapsoda, sino cierta fuerza divina que le mueve, al modo que el imán atrae los anillos de hierro. Así arrebata el divino furor a los poetas, y son admirables los épicos, no por el arte, sino por este instinto sagrado, y lo mismo los *mélicos* (o líricos), que, arrebatados de un furor análogo al de los Coribantes, se empapan en la armonía y en el ritmo, y salen de seso como las Bacantes, que se imaginan beber en los ríos leche y miel. Porque el poeta es cosa leve, alada y sagrada, que trae sus cantos de los huertos y de los vergeles de las musas, y no puede poetizar sino cuando está lleno del dios y arrobado. Un dios saca

de seso a los poetas y los convierte en oráculos y adivinos suyos. No hemos de creer, pues, que hablan ellos, sino que habla el dios por su boca.

A esta teoría de la *inconsciencia artística* acampaba en el *Ion* otra, muy digna de notarse, sobre las relaciones entre el artista y el público. El espectador es el último anillo de una cadena cuyos eslabones se enlazan por su virtud atractiva semejante a la piedra imán, siendo el anillo medio el rapsoda o el mimo, y el anillo primero el poeta, por ministerio del cual lleva el dios los ánimos de los hombres a donde le place.

El arte empírico y utilitario que los sofistas llamaban Retórica, ha sido discutido por Platón en uno de sus diálogos más extensos **[p. 20]** y famosos, el *Gorgias* [1] . Pregunta Sócrates a Gorgias qué idea tiene de la Retórica, y contesta él que la Retórica versa sobre las palabras: περ&λσαθυο; λὃγους, en las cuales consiste toda la virtud y eficacia oratorias.

—¿Y qué palabras son esas?—continúa interrogando Sócrates.

—Las mejores y más excelentes.

—¿Y en qué consiste su excelencia?

—En llegar los hombres, por medio de ellas, a dominar en su ciudad, a persuadir con palabras a los jueces en el tribunal, a los senadores en la asamblea, a los congregados en el ágora.

—Luego la Retórica es arte de persuasión (objeta Sócrates); pero también hay otras artes que persuaden: variarán, pues, en el modo de la persuasión y en la materia de ella. ¿Sobre qué versa la persuasión retórica?

—Sobre lo justo y lo injusto, responde Gorgias.

—Pero no hay ciencia alguna que sea a un tiempo verdadera y falsa; habrá, pues, dos maneras de persuasión: una fundada en doctrina, y otra que carece de ella. Aquí Gorgias, en vez de contestar directamente a la objeción socrática, pondera en gárrulas frases la utilidad de la Retórica con tal que se haga buen uso de

ella y no se la deshonre; y aun entonces será lícito aborrecer, mandar al destierro y aun matar al que abuse de la elocuencia; pero no a su maestro. Sócrates obliga a Gorgias a declarar que no atañe al retórico conocer las cosas mismas, tales como son en sí, y que le basta tener cierto arte para persuadírselas a los ignorantes.

—Pero a lo menos deberá conocer lo que es bueno o malo, hermoso o feo, justo o injusto, antes de llegar al aula del maestro de Retórica, o tendrá éste que enseñárselo,—objeta Sócrates.

—Así es,—dice Gorgias.

—Luego el que aprende lo justo, será justo.

—Concedido.

—Y obrará la justicia y no hará injuria a nadie. Luego forzoso es que el retórico sea justo, y entonces, ¿cómo ha de ser posible **[p. 21]** que nadie use injustamente de la Retórica, como tú decías, ¡oh Gorgias!?

Aquí interviene otro sofista agrigentino llamado Polo, y pregunta a Sócrates:

—¿Qué arte juzgas tú que es la Retórica?

—Ninguna especie de arte, a decir verdad, sino cierta *práctica*.

—*¿Y práctica* de qué?

—De producir gracia y placer, no de otro modo que el arte de cocina y la sofística y el arte cosmética, partes de un estudio nada bello ni honesto, fundado en la *adulación* del apetito. La retórica es un simulacro o fantasma de la ciencia política, y, por tanto, cosa torpe, como lo es el arte *opsónica,* simulacro de la medicina, y la cosmética, que simula la verdadera hermosura corporal, la cual se adquiere sólo por la gimnástica. Y es fundamento de todas estas artes la adulación, porque sólo tiran a halagar el gusto, y no se fundan en razón; así, la sofística remeda a la *nomotécnica* o arte de legislar, y la Retórica a la *dicástica* o arte de justicia.

Replica groseramente Polo que los retóricos ejercen en las ciudades igual poder que los tiranos, matando a quien quieren, despojándole de su patrimonio y arrojándole de la ciudad.

—Ni los tiranos ni los retóricos hacen lo que quieren (contesta Sócrates): hacen solamente lo que les parece bien, y esto de ninguna manera ha de tenerse por gran poder, puesto que le posee un loco.

Y aquí, por medio de una digresión ética fundada lógicamente en el optimismo socrático, Platón distingue el fin y el medio de la acción humana. El fin es siempre el bien, y nadie que esté en su juicio tiende al mal. De los medios se escoge el que pueda acomodarse y proporcionarse al fin. No hace el hombre el mal por voluntad propia, sino por ignorancia de la relación que hay entre los medios y el fin… Las ideas favoritas de Sócrates: que la virtud es una ciencia, y que el criminal tiene derecho a la pena, dominan en esta parte del diálogo, que sólo en apariencia se desvía del objeto principal, para defender la idea de justicia y la pura noción del sumo bien contra los sofistas que tienen por suprema felicidad la tiranía. Si el malo es siempre desdichado, lo es todavía más cuando no paga la pena de su injusticia: él mismo debe confesarla y ofrecerse al castigo, aunque le pongan en tormento, aunque le **[p. 22]** saquen los ojos, aunque vea el suplicio de su mujer y de sus hijos, aunque le crucifiquen, o le quemen vivo, o le sumerjan en pez hirviente, porque así será mucho más feliz que si en su ciudad usurpase la tiranía y viviese a su capricho, de tal manera que le envidiasen todos los ciudadanos y los extraños.

Niega Polo la identidad entre lo bello y lo bueno, lo malo y lo feo. Y Sócrates le pregunta:

—Cuando llamas hermosos los cuerpos, las figuras, los colores, las voces, los estudios, ¿no lo haces refiriéndolos a la utilidad o al placer que producen en los espectadores? Lo mismo ha de juzgarse de las artes y disciplinas. Lo bello se define por el deleite

y por el bien; lo feo, que es su contrario, por el dolor y por el mal. Luego el que castiga justamente, y el que es justamente castigado, hacen y producen cosa bella, buena, expiatoria y que limpia de la depravación el ánimo.

De todo esto deduce Sócrates que la Retórica es arte inútil y nociva, como no nos valgamos de ella para acusarnos a nosotros mismos y a nuestros deudos y amigos, cuando hayamos o hayan ellos cometido algún crimen, y para descubrirle y sacarle a luz, hasta que, siendo castigados, se libren ellos o nos libremos nosotros de nuestra maldad y error de ánimo, y sin temor ni vacilación nos entreguemos, con los ojos cerrados, al tormento, al destierro, a la muerte, como quien se entrega al médico para que con el hierro y el fuego le cure.

Tales sublimidades morales no aquietan a los sofistas, y Calicles comienza a defender la teoría del placer, la ley del más fuerte y los instintos de la naturaleza sensible, contra la ley moral y la ley escrita. La naturaleza nos muestra que los más fuertes y robustos deben poseer y gozar más que los débiles e inferiores. La ley es un fingimiento y una convención; la filosofía, entretenimiento de niños, vano y ridículo para hombres hechos.

Entonces prueba Sócrates que no se ha de confundir el deleite con el bien, por ser el deleite cosa relativa que va mezclada siempre con el dolor de la privación o necesidad moral sentida, al contrario del bien, que es, por su esencia misma, absoluto. El placer es común a todos, y el bien no, ni el bien se mide por la intensidad y la duración del deleite; y cuando se habla de deleites conformes al bien, es el bien mismo, no el deleite, lo que se convierte **[p. 23]** en regla de vida. No se ha de buscar el bien por el deleite, sino el deleite por el bien.

Artes adulatorias del deleite, lo mismo que la Retórica, son la *didascalia* de los coros, y la poesía ditirámbica, y aun la misma tragedia, que se dirige principalmente a halagar el gusto de los

espectadores. La poesía es una manera de Retórica; la Retórica popular, una especie de poesía desligada de la forma métrica.

Puede haber, con todo esto, dos maneras de oradores: unos que miran en sus discursos a la utilidad de los ciudadanos y procuran hacerlos mejores con sus palabras, y otros que quieren engañar al pueblo con halagos, como a los niños. El arte de los primeros es adulatorio y torpe; el de los segundos hermoso y bueno, como lo es siempre el decir la verdad, agrade o no a los oyentes. «De este género de oradores que hayan hecho más buenos a los atenienses, aún no hemos visto ninguno, ni lo fueron Cimón, Milciades ni Pericles.»

Pero la Retórica de tal varón, dado que alguna vez exista, será arte, porque mirará a algún término, es decir, al bien, y conforme a él ordenará su obra, o le dará cierta forma ajustada al orden, y así será arte, porque *el arte es orden y ornato;* y de esta manera, el orador artificioso y bueno ahuyentará del ánimo de sus conciudadanos la injusticia y la destemplanza, y hará que reinen en ellos templanza y justicia, porque el alma que tiene su ornato propio es mejor que la que carece de él. Este ornato es la templanza y la *sophrosyne,* a segrur y ejercitar la cual debemos enderezar todos nuestros esfuerzos, apartándonos por igual razón de la intemperancia, para obtener la felicidad. Quien se deje arrastrar de las pasiones, no será querido ni de los hombres ni de los dioses, ni podrá vivir socialmente y en amistad; porque ya nos enseñaron los sabios antiguos que el cielo y la tierra y los dioses y los hombres estaban unidos por cierta sociedad y amistad *(philia),* por *ornato,* por *sophrosyne y* por justicia: de aquí que el mundo se llame *cosmos* y no *acosmos;* de aquí que valga tanto la armonía geométrica entre los hombres y los dioses.

Este es el punto culminante de la discusión, puesto que el divino filósofo prodama el valor absoluto y transcendente de la ley de armonía, de justicia, de orden; ley que es a la vez ontológica, ética y estética. No importa el vivir, sino el vivir conforme **[p.**

24] al orden; ni se ha de amar por sí misma la vida, sino dejar a Dios el cuidado de ella. Todo arte que tiende al deleite, es arte servil, y todavía concede Platón a la sofística cierta ventaja sobre la Retórica, por la misma razón que la nomotética se aventaja a la juciaria y a la gimnástica.

Para entender cómo, en el pensamiento de Platón, se concordaban la idea de la absoluta inconsciencia del artista, manifestada en el *Ion,* y el fin moral y purificador que asigna al arte en el *Gorgias,* y exagera luego, como veremos en la *República* y en las *Leyes,* conviene penetrar más adelante en la teoría platónica, y preguntar a otros diálogos suyos lo que el filósofo pensaba sobre el concepto de la belleza y sobre la noción del amor, inseparables en su mente del concepto del arte.

No es el *Hipías Mayor* [1], si sólo se le mira en la corteza, un diálogo dogmático, sino polémico, o más bien *erístico* [2], ni da al parecer solución alguna, aunque pone en camino de buscarla; pero lo cierto es que en el fondo de esta especie de comedia, donde ojos poco atentos sólo verán la vanidad burlada del sofista Hipías de Elea, «que con el estudio de la sabiduría había acumulado más dinero que ningún otro de los griegos», yace el principio capital de la estética platónica (antítesis viva de los principios del Sócrates de Xenophonte), esto es, que la belleza es una *idea* o realidad ontológica separada e independiente de las cosas bellas, y por cuya participación pueden llamarse bellas estas cosas («y todas las cosas hermosas por la hermosura son hermosas»).

[p. 25] Veamos ahora por qué hábiles procedimientos dialécticos de exclusión y de reducción al absurdo, y con qué mezcla de blanda ironía, llega el Sócrates platónico a esta conclusión, no tan disimulada y latente como inducirían a creerlo las últimas palabras del diálogo.

Hipías ha leído en Esparta una oración sobre los *hermosos estudios* **,** y Sócrates le pregunta qué es lo bello, y si es algo como la

justicia que hace justas las cosas, y la sabiduría que hace los sabios, y el bien que hace las cosas buenas; porque si el bien, la sabiduría y la justicia no existiesen, no habría cosas buenas, justas ni sabias. Hipías, con su ligereza de retórico, empieza confundiendo lo bello con las cosas bellas; v. gr.: una mujer hermosa, un caballo hermoso… «Y una hermosa olla fabricada por un buen alfarero», añade Sócrates. Retrocede Hipías ante lo ridículo de la conclusión; pero Sócrates le enseña que la inferioridad sólo consiste en el género; y por eso (según parecer de Heráclito), el más hermoso de los monos resulta feo en cotejo con el género humano; pero lo mismo sucedería a la más hermosa de las mujeres y al más sabio de los hombres, si se los comparase con los eternos dioses. De aquí se inferiría que toda belleza es cosa relativa, no habiendo diferencia alguna esencial entre una belleza y otra.

Abandonada su primera posición, busca Hipías nueva definición de la belleza, y concede que lo bello es lo que adorna o decora las cosas bellas, y con su presencia las hermosea; v. gr.: el oro.

—Luego fué rudísimo artífice Fidias (objeta Sócrates), que no hizo de oro, sino de marfil, los ojos, los pies y las manos de su Minerva.

—También es hermoso el marfil,—responde Hipías.

—Y entonces, ¿por qué no hizo de marfil, sino de mármol, las pupilas de los ojos?

Nueva definición de Hipías:

—Lo más hermoso es ser sano, rico, honrado entre los griegos hasta la extrema vejez, y ser enterrado magníficamente por sus hijos.

—Pero lo que buscamos (dice Sócrates) *no es una belleza particular, sino aquello que hace hermosas todas las cosas en que reside:* una piedra, un leño, un hombre, un dios, y toda acción y todo cono-

cimiento; **[p. 26]** lo *que es bello siempre y para todos*. ¿Será la belleza el *decoro,* es decir, una mera *relación* o conveniencia? Pero ¿qué es el *decoro* ? ¿Lo que hace *parecer* bellas las cosas, o lo que las hace *ser* realmente bellas? Mas el que lo *parezcan* sin serlo es una falacia y un simulacro, y no puede ser tal la belleza que buscamos, independientemente de que las cosas parezcan bellas o no. Si el *decoro* y la belleza fuesen la misma cosa, no habría disputas entre los hombres sobre la belleza, porque *parecerían* bellas todas las cosas que realmente lo son. El orden, el decoro, la conveniencia *manifestarán* o harán aparecer en forma sensible la belleza, y serán imagen de ella; pero nunca la imagen podrá confundirse con el original.

Y Sócrates continúa proponiendo definiciones, y analizándolas y destruyéndolas. Todas ellas han sido profesadas y defendidas, andando el tiempo, y han servido de base a sistemas estéticos. ¿La belleza es lo útil? ¿Será, pues, bella la fuerza, fea la impotencia, bello lo que sirve para algún fin, feo lo que para nada sirve? ¿Pero llamaremos bella la potencia que se ordena al mal? De ningún modo. ¿Y la que se ordena al bien? Sí. Luego la belleza será la causa eficiente del bien, será como su madre; pero no será el bien mismo, sino que se distinguirá de él como la causa se distingue del efecto, y el hijo del padre.

¿Será la belleza lo que nos deleita por el oído y por la vista, verbigracia, la hermosura humana, una estatua, un cuadro, el canto, la música, los discursos y conversaciones? Pero ¿cómo reducir a las impresiones de estos dos sentidos la belleza, y excluir los restantes, que también, a su modo, nos deleitan con la comida, la bebida, el acto carnal, etc.? ¿Por ventura no son agradables estas cosas? Y, sin embargo, ¿quién las llamará bellas, aunque las tenga por dulcísimas y suaves? Además, ¿llamamos bellas las ciencias y las leyes, porque se nos comunican mediante la vista y el oído, o por otra más alta razón? ¿Lo que es bello para el oído es bello para la vista, o viceversa? De ningún modo. Luego la be-

lleza de la vista será distinta de la belleza del oído, y para encontrar su naturaleza común, hemos de buscarla fuera de los sentidos, porque si no, la belleza de un sentido excluiría la de otro. Algo de común tienen que las hace ser bellas: lo son por la esencia ideal que hay en ellas, de la cual esencia participan entrambos y cada una. **[p. 27]** Sócrates termina con el antiguo proverbio: «Todas las cosas bellas son difíciles».

El conocimiento, posesión y goce de esta belleza perfecta, suprema e ideal, se logra por medio de la filosofía de amor, cuyos misterios están expuestos por el hijo de Ariston con estilo ditirámbico, y casi profético y sacerdotal en dos diálogos, que contienen lo más sublime y arcano de su doctrina, y que en la relación de arte no ceden a ninguno de los suyos: el *Fedro* [1] y el *Symposio,* venero inagotable de conceptos para todos los teósofos y místicos posteriores.

A orillas del Iliso, «a la sombra del plátano, sobre la blanda hierba, lugar acomodado para juegos de doncellas, santuario de las ninfas y del Aqueloo, donde espira fresco viento y resuena el estivo coro de las cigarras», se sientan Sócrates y Fedro, a oir la lectura de un discurso de Lisias sobre el amor. Pero a Sócrates no le contentan ni la invención ni la disposición del elegante retórico. El ha aprendido mejores cosas sobre el amor, «leyendo a los antiguos hombres y mujeres, especialmente a la hermosa Safo y a Anacreonte el sabio y además le bullen en la mente mil ideas, que no sabe de dónde ni cómo le han venido». Fedro le excita a declararlas.

Previa invocación a las Musas, comienza a explicar Sócrates qué es el amor y cuál su fuerza. El amor es deseo. En cada cual de nosotros hay dos ideas dominantes e impelentes: un innato deseo de deleites, y una *opinión* adquirida que ambiciona lo mejor. Unas veces aparecen conformes estos impulsos, otras lidian entre sí. Cuando domina la opinión, llegamos a la templanza;

cuando domina la concupiscencia irracional, su imperio se llama liviandad.

Al llegar a este punto, toma el discurso *(palinodia* le llama Sócrates, por ser en alabanza del amor, a quien antes había maltratado) un tono ditirámbico, como nacido de inspiración de las ninfas. Para conservar su verdadero carácter a este bellísimo trozo poético, hay que traducirle casi íntegro. Las mejores obras humanas (dice Platón) se hacen por cierto furor, *manía* o delirio que **[p. 28]** los dioses nos infunden. *Manía* es el arte que predice lo futuro, y por eso se llamó μαντικη. *Manía,* el arte expiatoria y propiciatoria que lava la mancha de antiguos crímenes, y *manía* también la inspiración poética que instruye a los venideros de los hazañosos acaecimientos de los pasados. Quien sin este furor se acerque al umbral de las Musas, fiado en que el arte le hará poeta, verá frustrados sus anhelos, y comprenderá cuán inferior es su poesía, dictada por la prudencia, a la que procede del furor vaticinante, concedido a nosotros por los dioses inmortales para nuestra mayor felicidad. También es manía el delirio erótico, el de la Venus Urania.

El alma es semejante a un carro alado, del cual tiran en dirección opuesta dos caballos regidos por un auriga moderador. Es oficio de las alas elevar el alma a la esfera de lo divino, sabio y bueno; a la región de las ideas, a donde se encamina el carro del mismo Júpiter, y tras él todo el ejército de los dioses y de los demonios, dividido en once escuadrones. Los caballos de los dioses son excelentes, y con facilidad llegan al término; pero el carro de los hombres, por la fuerza del caballo partícipe de lo malo, tira hacia la tierra. Aquel lugar supraceleste ningún poeta le alabó bastante, ni habrá quien dignamente le alabe, porque la esencia existente en sí misma, sin color, sin figura, sin tacto, sólo la puede contemplar el puro entendimiento. Allí reside la verdadera e inmaculada ciencia. Nutrido con ella el pensamiento divino, nutrido todo entendimiento en algún tiempo remoto, gozará y se

alegrará en la contemplación de lo *que es,* y verá, como en círculo la justicia *en sí,* la templanza *en sí,* la ciencia del ente; y cuando esto haya contemplado, atará el auriga sus caballos al pesebre y les dará a beber néctar y ambrosía; que tal es la vida de los dioses.

No llegan a tan pura contemplación los hombres, sino que bregan con sus caballos entre tumulto y sudor, y unos ruedan del carro, otros vacilan y tropiezan; ni alcanzan a descubrir, sino de lejos, los resplandores de la verdad, y entre tanto se nutren con el alimento de lo opinable, que les hace anhelar por descubrir el campo de lo real, donde brotan las hierbas que vigorizan el ánimo. Y es ley de la diosa Adrastea que el ánimo imitador de los dioses que logre alguna parte de la verdad, pase ileso a otro círculo celeste **[p. 29]** y se trueque en filósofo amante de la hermosura, músico o erótico, y quien alcance menos, en rey o tirano. Los adivinos y profetas están en el quinto grado de la metempsícosis, y los poetas y demás artífices de imitación en el sexto. Sólo el conocimiento de la filosofía restituye al hombre sus alas y le hace recordar las ideas *que en otro tiempo vió* (doctrina de la reminiscencia), y despreciar las cosas que decimos que son, y volver los ojos a las que realmente son. El que se instruye en tales reminiscencias y sacrosantos misterios, se hace verdaderamente perfecto, se aparta de los míseros anhelos de los demás humanos, y atento a lo superior y divino, pasa por dementado a los ojos de la multitud, la cual ignora que está lleno de espíritu celestial. Y por eso, cuando ve alguna hermosura terrena, acordándose de aquella verdadera hermosura recobra sus alas y quiere volar; y como no puede hacerlo, y ama las cumbres y desprecia los valles, dicen las gentes que está loco, como si esta divina enajenación no fuese la sabiduría más excelente de todas. Toda alma de hombre ha contemplado en otro tiempo la verdad; pero el recordarla no es para todos, o porque la vieron breve tiempo, o porque, al descender, tuvieron el grande infortunio de perder la memoria de las cosas sagradas. Pocos quedan que las recuerden; pero cuando

ven aquí algún simulacro de ellas, salen de su sexo, y ellos mismos no se dan cuenta de la razón, ni atinan con el género, sino que aciertan cuando mucho a vislumbrar entre obscuras nubes aquella nítida hermosura que en otro tiempo vieron al lado de Zeus y de los otros dioses, contemplando, cercadas de luz purísima, las *íntegras, sencillas, inmóviles y bienaventuradas ideas*. Entonces estábamos puros y no ligados, como la ostra, a esto que llamamos cuerpo.

El privilegio de la hermosura es ser percibida por la vista; no así la ciencia, que excitaría ardentísimos amores, si cara a cara la contemplásemos. Quien no está iniciado en estos misterios, vase, como un cuadrúpedo, tras del deleite; pero quien está iniciado y ha contemplado las ideas en otro tiempo, en viendo un cuerpo hermoso, siente al principio una especie de terror sagrado, luego le contempla más, y le venera como a un Dios, y si no temiera ser tenido por loco, levantaría a su amor una estatua y le ofrecería sacrificios. Experimenta amor y ardor insólitos, y bebiendo por los ojos el influjo de la belleza, comienzan a brotarle alas, y siente **[p. 30]** extraño prurito y dolor, como los niños en las encías cuando empiezan a brotarles los dientes…

El un caballo de los que tiran el carro del alma es alto, bien dispuesto de miembros, erguida la cabeza, ancha la nariz, blanca la color, negros los ojos; es codicioso de honor, amigo de la *sophrosyne* y de la opinión recta, dócil a la razón y al dictamen prudente. El otro es torcido, obscuro y mal dispuesto, dura la cerviz, breve el cuello, aplastada la nariz, fosca la color, sanguinolentos los ojos; es súbdito de la petulancia y de la terquedad; hirsutas y sordas son sus orejas; apenas obedece al látigo ni a la espuela. Cuando el auriga ve un objeto hermoso, el uno de los corceles quiere arrojarse a él para disfrutarle, aquejado por el deseo bestial; pero el otro, contenido por la templanza, reprime su furia y da tiempo a que el auriga medite y traiga a la memoria la naturaleza de la hermosura y la vea inseparable de la templanza,

y asentada en casto fundamento, por donde le inspira temor y reverencia. A este sagrado embebecimiento se aplica aquel antiguo mito de los hombres convertidos en cigarras, sin comer ni beber, absortos en el canto de las Musas.

La segunda parte del diálogo, más enlazada con la primera por el pensamiento del autor que por sus palabras expresas, versa sobre la Retórica. Sócrates manifiesta su acostumbrado desprecio a los logógrafos y sofistas; pero no condena en absoluto el arte de escribir, y trata de averiguar en qué consiste su perfección. Recuerda Fedro la sentencia de algunos, que afirman no ser materia del orador lo justo, sino lo que parece tal a la multitud. Pero ¿cuál será el fruto de semejante oración? Ni esa Retórica podrá llamarse arte, sino práctica o empirismo sin arte. No se limita la Retórica a los juicios ni a las arengas, sino que se dilata mucho más, y alcanza a toda la vida humana. La semejanza o desemejanza entre las cosas, principal base del arte retórica, sólo la conocerá quien penetre la verdad de las cosas mismas, no quien se deje guiar por la *opinión*. Para no tropezar en las ambigüedades en que tropieza la multitud, es necesario saber definir y conocer los caracteres de cada especie y de cada género. Ha de ser el discurso como un animal que no carezca ni de pies ni de cabeza, y tenga medios y extremidades, correspondientes al todo, y correspondientes entre sí. Dos especies hay de oratoria: unas veces el orador refiere a una **[p. 31]** idea los miembros esparcidos; otras veces, apoderándose de la idea general, la divide en sus especies. Ver *lo múltiple y lo uno* es el ejercicio propio del dialéctico (análisis y síntesis), y también el ejercicio propio del orador.

Desde tal altura, natural es que Sócrates desdeñe los libros del arte de decir, compuestos por los Trasímacos, Teodoros, Lisias y Gorgias, con la doctrina del exordio, el orden de las pruebas y los esquemas retóricos, que hacen parecer grande lo pequeño y pequeño lo grande. Todos estos preceptos retóricos son preparaciones y antecedentes para el arte, pero no son el arte mismo, a la

manera que no basta mover los afectos para producir poesía trágica. La dificultad está en disponer el cuerpo de la tragedia o del discurso. Sólo la naturaleza, ayudada por la doctrina y el ejercicio, hace al orador excelente. Pero este arte es muy distinto del que Lisias y Trasímaco enseñaron, y apenas puede concederse el lauro de orador perfecto a otro que a Pericles, amamantado con la filosofía de Anaxágoras, de la cual aprendió la naturaleza y esencia del alma humana. El alma humana no se conoce sino conociendo el alma del universo. Y así, lo primero que deberían enseñarnos Trasímaco y los demás maestros de Retórica era si la naturaleza del alma es una y simple, o es multiforme según la variedad de cuerpos. En segundo lugar, cuáles son sus facultades activas y pasivas. En tercero, distinguiendo los géneros de elocuencia y los afectos del alma, mostrar qué razonamientos se acomodan a cada estado del espíritu, porque la fuerza de la oratoria consiste en ser una *psicagogía* o potencia de conmover los ánimos. Pero ¿cómo se han de conmover, si no se conocen los afectos del alma humana [1], y no corremos tras de lo verdadero, contentos con lo verosímil, que es tan sólo un simulacro de verdad?

La retórica platónica, pues, no se distingue de la dialéctica más que en su poder afectivo e incitador o moderador de la pasión; pero conviene con ella en género y materia: dividir las cosas en sus especies, o comprenderlas todas en una idea. Este poder se ejerce más noblemente por la palabra que por el razonamiento escrito: la palabra es un animal vivo; el libro, un simulacro o apariencia.

[p. 32] En el *Convite (Symposio),* cada uno de los convidados al banquete triunfal del poeta trágico Agatón, hace, a propuesta de Fedro, un breve discurso en elogio del Amor [1], el más antiguo de los dioses, y émulo del Caos en vetustez, según Hesiodo y Parménides. Establece Pausanias la distinción de la Venus Urania o celeste y de la popular o *demótica,* correspondientes en cier-

to modo a los dos grados del conocimiento platónico, la *opinión* y la *ciencia*. Prueba Eriximaco la universalidad del amor en la naturaleza viva. Toda ciencia es para él ciencia de amor y de armonía y consonancia entre principios desemejantes: así la música, así la astronomía, así la medicina, que concuerda los elementos discordes del cuerpo humano y puede ser llamada la *ciencia del amor en los cuerpos;* así el arte adivinatoria, que funda la amistad entre hombres y dioses.

Según Agatón, el Amor es el más feliz de todos los dioses, por ser el más bello, el mejor, y el más joven, tierno y sutil. Entre jóvenes mora, y huye de la vejez. Perpetuo enemigo de la fealdad, posa entre flores, y se deleita con aromas suavísimos. Posee en grado sumo la templanza que enfrena el placer y el deseo. Ni hace ni padece violencia. Es poeta, y hace poetas a los que él domina. Toda invención de arte liberal procede de él. Amor crea la familiaridad, los convites y las dulces congregaciones; preside las ceremonias y los sacrificios; es propicio a los buenos, y grato a los dioses; admíranle los sabios; es padre de la comodidad, de las gracias, del suave deseo y del encendimiento amoroso; ornato de hombres y dioses; a quien todo hombre debe celebrar con himnos, uniendo su voz a la canción que el mismo Amor entona, y con la cual esparce suave *sophrosyne* en el ánimo de hombres y dioses.

Sócrates observa que el Amor es amor de algo, y amor de aquello de que se carece. ¿Y de qué otra cosa puede ser amor sino de belleza, ya que los dioses ordenaron todas las cosas por amor de **[p. 33]** lo bello, y de cosas feas no puede haber amor? Pero si el amor busca la belleza que no tiene, evidente cosa es que no se le puede llamar hermoso por sí mismo, como quiere Agatón. Y si lo bueno es juntamente bello, tampoco es bueno el amor, puesto que desea el bien que no tiene.

Y Sócrates continúa declarando lo que del amor le enseñó una forastera de Mantinea, llamada Diótima, profetisa y gran maes-

tra en purificaciones y sacrificios expiatorios. El amor no es bello ni bueno, pero tampoco es feo ni malo, así como la opinión no es la ignorancia, aunque tampoco sea la ciencia, sino un medio entre ambas. No todo lo que no es bello es necesariamente feo, ni todo lo que no es bueno necesariamente malo. Infiérese de aquí que el Amor no es un dios, porque no es bello ni feliz. Pero no es mortal tampoco, sino un medio entre mortal e inmortal. Es, por consiguiente, un *demonio,* pero de grande y extraordinario poder. Son los demonios seres intermedios, que llevan a los dioses los votos de los hombres o traen a los hombres las voluntades de los dioses, y mantienen la armonía en el universo, sirviendo de lazo entre lo mortal y lo inmortal, lo terreno y lo celeste. De ellos se derivan el arte profética y adivinatoria, y todo lo concerniente a la magia y a los sacrificios. Por medio de los demonios se comunican los dioses con los hombres, así en la vigilia como en el sueño. Uno de estos demonios es el Amor, hijo de *Poros* [1] y de *Penía* [2], engendrado en las fiestas del natalicio de Afrodita, cuando su madre vino descalza y cubierta de harapos a pedir limosna a la puerta de los dioses. Como nacido de *Penía,* es pobrísimo, flaco y macilento; anda descalzo y sin lumbre donde calentarse; duerme en el suelo, por las calles o en los caminos. Como hijo de *Poros,* es fuerte, audaz y terco; anda siempre tras de lo bueno y lo hermoso; es astuto artífice de dolos e ingeniosidades, gran sofista, mago y encantador. Y como no es sabio ni tampoco ignorante, *filosofa y* es amigo de la sabiduría [3] .

[p. 34] Amor es el deseo de poseer siempre el *Bien* y la *Belleza,* deseo común a todos los hombres, aunque sólo a una de las especies del amor se aplique el nombre del todo, como a una sola manera de producción aplicamos el nombre de *poesía*. Para comprender esta singular especie y manera de *amor* que por excelencia llamamos así, hay que considerar lo siguiente. Existe en lo bello un misterioso parto, así por lo que hace al cuerpo como

por lo que respecta al alma. Un alma mortal se hace inmortal por la fecundación y generación en lo armónico; y la belleza es amparadora de la generación, como Parca o Lucina. De aquí que el Amor, más que amor de belleza, sea *amor de engendrar o de producir en lo bello*. Toda naturaleza creada y perecedera tiende a inmortalizarse y a dilatar su vida en un nuevo sér, por obra de generación: así llega a participar de la inmortalidad lo mortal, en quien todo cambia, y sin cesar se trasmuda. De aquí nace el anhelo de gloria, por el cual se arrojaron a la muerte la piadosa Alceste y Aquiles y Codro. Cuanto más excelentes son los hombres, más aman la inmortalidad. Unos son fecundos en el cuerpo, otros en el alma, y engendran y conciben de ella la justicia, la templanza y todas las virtudes. Esta fecundidad de alma la tienen los poetas y todos los artífices e inventores; pero aún es mejor género de prudencia la de los políticos que rigen bien la ciudad.

Quien siente en sí este anhelo de generación y lleva consigo la semilla de las virtudes, en abriendo los ojos a la razón, busca algún sér hermoso en quien engendrar, y por instinto huye de lo feo. Prefiere, pues, los cuerpos hermosos que decoran un alma bella y de generosa índole. Y viviendo íntimamente unido con el sér hermoso y amado, fecunda el germen de las virtudes que yace **[p. 35]** en su alma, y habla con él de virtud, y le encamina a ella, con familiaridad todavía más sagrada que la de los padres y los hijos. Así se engendran frutos de virtud y de ciencia; de bellas obras y de sabias leyes, como las de Licurgo o de Solón. Por tales hijos espirituales se han levantado templos; nunca por los hijos humanos.

Estos son los primeros grados de la iniciación del amor, lleguemos a los últimos. Comience el que ama por amar un solo cuerpo; comprenda luego que no reside en él toda la belleza, sino que es la misma de otros cuerpos y una sola en todos, con lo cual dejará de amar exclusivamente al primero. Entienda que la belleza del alma es superior a la del cuerpo; y si encuentra un al-

ma armónica, aunque el cuerpo no lo sea, siembre en ella máximas de virtud, y contemple y admire la belleza realizada en las acciones y en las leyes. Pase de aquí a la belleza de las ciencias, tendiendo siempre a una belleza más alta, y no esclavizándose a una sola, sino abismándose en el inexhausto piélago de la hermosura, hasta que, nutrido y vigorizado con tan copiosa filosofía, contemple la ciencia una, la ciencia de la belleza en sí.

«Y el que por sus grados haya sido conducido hasta aquí, viendo por su orden las cosas bellas, llegado al fin de los arcanos de amor, verá de súbito una admirable belleza, por la cual, ¡oh Sócrates! bien podemos tolerar los anteriores trabajos; la cual belleza existe siempre, y ni nace ni muere, ni mengua ni crece, ni es en parte hermosa y en parte fea, ni hermosa unas veces y fea otras, ni hermosa respecto de unas cosas y fea respecto de otras, ni hermosa aquí y fea allí, ni parece a unos hermosa y a otros fea. Ni puede imaginarse esta belleza como un rostro hermoso o unas hermosas manos, o cualquiera otra cosa corpórea; ni como un razonamiento, ni como una ciencia. Ni podemos pensar que resida en otra cosa, v. gr., en un animal o en la tierra, o en el cielo, o en otra cualquiera parte, sino que ella existe por sí misma, y uniforme siempre, y todas las demás cosas bellas lo son porque participan de su hermosura, y aunque todas ellas nazcan o perezcan, a ella nada se le añade ni nada se le quita, ni ella se inmuta en nada».

Y así, el que comienza por amar un cuerpo, y de allí pasa a dos, y luego ama todos los cuerpos hermosos, y después las bellas acciones y las ciencias o doctrinas bellas, llegará finalmente a la **[p. 36]** doctrina de la misma belleza, y conocerá lo que es bello en sí. «Y cuando llegues a contemplarla (añadió la extranjera de Mantinea), te parecerá más preciosa que el oro y los vestidos recamados, y más que los hermosos adolescentes, ante los cuales te quedas ahora embebecido, y te quedarías tú y se quedarían otros muchos, sin comer ni beber y sin más que contemplarlos.

Y si esto es así, ¿cuán maravilloso espectáculo será el de la belleza misma, simple, pura, íntegra, no revestida de humanas carnes o colores ni de ninguna otra apariencia mortal, sino bella en sí misma, uniforme y divina? ¿No crees que quien contemple entonces cara a cara la belleza, con los ojos con que puede ser contemplada, no producirá ya imágenes de virtud, sino la virtud misma, porque ya no poseerá un simulacro vano, sino la cosa en sí? ¿Y no crees que, produciendo y nutriendo verdaderas virtudes, se hará amigo de los dioses, y que si algún hombre llega a ser inmortal, éste lo será sin duda?»

Si existe en lengua humana algo más bello que este ditirambo en loor de la eterna belleza, por mí indignamente traducido, declaro ingenuamente que no lo conozco [1]. Pero de este mismo entusiasmo lírico de Platón por la pura e incorrupta idea, por la idea *en sí*, por el mundo metafísico, nace fatalmente, impuesto por una necesidad lógica, su menosprecio de las artes de imitación, que, semejantes al arte del sofista, de que se habla en el *Teetetes,* «producen sólo fantasmas y simulacros de cosas vanas». Para Platón, sólo es *poética,* en el más alto sentido del vocablo *(creación* que diríamos), la obra divina. Dios es el verdadero artista, el único creador de esencias reales. Las del hombre son falsas y aparentes, sueños para gente despierta. Y es el arte más ruin de todos el que no conoce por principios de ciencia el objeto que se propone imitar.

De aquí surge la intolerante disciplina ética de la *República* (o gobierno de la ciudad) y de las *Leyes,* en que el arte está subordinado siempre a un fin pedagógico y de utilidad civil, que, si tal utopía fuera realizable, acabaría por reducir la poesía a los versos gnómicos y a las sentencias de Focílides. Conviene conocer en **[p. 37]** todos sus detalles este plan de educación estética, tan rígido y cerrado como puede serlo el del más austero moralista cristiano. Pero se ha de advertir que la enemiga de los filósofos contra la poesía homérica no comienza en Platón, ni propiamen-

te se dirige contra Homero, pues lo que llevaba en el fondo era una condenación implícita de la antigua religión helena, consagrada por el poeta en versos inmortales [1] .

La educación, en la ciudad perfecta e ideal [2], ha de ser armónica, por medio de la gimnástica y de la música, mezclando el oro y el hierro, la dulzura y la fuerza en partes iguales. La música, en el sentido de los antiguos, abarca también la poesía; pero Sócrates se declara contra la costumbre de imbuir a los mancebos en todo género de fábulas poéticas, contrarias muchas de ellas a lo que han de tener por verdadero cuando lleguen a la madurez. Tarde **[p. 38]** se pierde el sabor de las primeras impresiones. Y no ha de servir de excusa a los poetas la ficción, porque Homero y Hesiodo no fingen hermosamente, antes describen mal a hombres y dioses, cometiendo el mismo yerro que un pintor que se apartara de la similitud con su original. Aunque fuesen verdaderas algunas de las cosas que los poetas cuentan de los dioses, no debían decirse sino muy en secreto, para que no se excusase ningún crimen con el mal ejemplo de los inmortales. Aun las narraciones de guerras debieran omitirse, y persuadir, si fuera posible, a los jóvenes que nunca un ciudadano puede ser enemigo de otro. Y no se hable de alegorías; que no está para los mozos el penetrar su sentido. Las primeras fábulas, pues, con que se eduque a la juventud han de estar hermosamente compuestas y ordenadas para la virtud. Si el modelo es un dios, debe ser presentado conforme a su dignidad, así en la poesía épica, como en la mélica o lírica y en la tragedia. Y así el poeta ha de mostrar que Dios no es la causa de todo, sino solamente causa del bien, y que Dios es inmutable y simple en su sér, no sujeto a metamorfosis, porque el pasar a una forma peor, o a otra mejor, contradice igualmente a la absoluta perfección de su naturaleza.

Los poemas destinados a la enseñanza no han de infundir el terror que enmuellece el ánimo de los jóvenes y los hace tímidos para la guerra por la demasiada estimación de esta vida. No de-

ben poner en los claros varones lágrimas, quejas y lamentos *(Filoctetes),* ni risa inextinguible en los dioses. Han de infundir en los jóvenes el amor a la verdad y a la templanza o *sophrosyne,* habituándolos a estimar, con riguroso criterio ético, el valor absoluto, real y substantivo de la justicia.

Y esta enseñanza político-moral, ¿en qué forma ha de darse? O el poema habla directamente por narración sencilla o por imitación, o combinando ambos modos. En estos dos últimos casos el poeta es imitador, y no de las ideas, sino de los fenómenos sensibles, relativos y transitorios; y sus artes de imitación (tragedia, comedia, epopeya), deben proscribirse, por ser mentira, apariencia y simulacro vano, indignos de entrar en la educación de hombres libres. A lo sumo, será lícito imitar las palabras de algún varón virtuoso y prudente, pero nunca lo malo ni lo ridículo. «Si llegare a nuestra ciudad algún varón hábil en el histrionismo y **[p. 39]** en fingir todas formas, y remedar cualquier género de acciones, y quisiere leernos sus poemas, le veneraremos como sagrado, admirable y dulce; pero le diremos que no hay tales hombres en nuestra república, ni conviene que los haya, y le enviaremos a otra ciudad, coronándole antes y derramando ungüentos sobre su cabeza. Y nuestro poeta será otro más austero y menos agradable, o menos diestro artífice de fábulas, que nos imite tan sólo la locución de un hombre mesurado».

A la poesía acompañan el canto y la música, porque la poesía consta de tres partes: palabras, armonía y ritmo. Platón, con la misma severidad ética, destierra el ritmo lidio y el miso-lidio por lo que tienen de quejumbroso, y el ritmo jónico por lo muelle y afeminado, reservando sólo la viril armonía doria, incitadora del valor en los combates. Destierra la flauta y los instrumentos de muchas cuerdas, conservando sólo la lira y la cítara. Esta misma ley de la templanza ha de extenderse, no sólo a los poetas y a los músicos, sino a todos los demás artífices, no consintiéndoles nada intemperante o indigno de hombres libres, ni en las estatuas,

ni en las piedras, ni en los edificios. Guárdese el lauro para aquellos artistas que sean naturalmente hábiles para penetrar la naturaleza de lo bueno y conveniente; en las obras de los cuales se eduquen los jóvenes como en lugar ameno y saludable, donde de las hermosas obras brille y espire a sus ojos y a sus oídos un resplandor y un aura sana y robustecedora, que desde sus primeros años, y como sin sentirlo, los vaya conduciendo a la virtud, a la amistad y a la armonía. Así será eficacísima la educación musical, porque el número y la armonía penetran más hondamente en lo íntimo del alma y la bañan en luz de hermosura. Y quien de tal manera haya sido educado, gustará por instinto de las cosas bellas y aborrecerá las torpes, aun antes de haber llegado a la edad de la razón. Pues ¿qué cosa más bella que un alma hermosa encerrada en un cuerpo cuyas partes todas responden armónicamente a la hermosura del alma?

De aquí que el filósofo (como se insinúa al fin del libro IX de la *República)* sea a un mismo tiempo el verdadero músico y el verdadero político, por ser el único que mantiene en armonía las facultades de su alma, y que se rige por el modelo ideal de república que no existe en la tierra.

[p. 40] ¡Cuán lejos de esto los artistas imitadores! La imitación es el tercero y último grado de realidad, inferior, no sólo a la idea pura, sino a las cosas sensibles, que elabora el demiurgo, contemplando la idea. El cuadro, la estatua, la tragedia, son inferiores a la realidad viva, que ya a su vez lo es a la idea soberana. No alcanza la imitación más que un tenue e ínfimo simulacro de verdad, y puede hacerse sin conocer las cosas más que por la superficie. ¿Qué ciudad gobernó Homero? ¿Qué sabias leyes se le deben? ¿Qué cosas útiles para la vida humana inventó? Sólo emplea sus fuerzas en la imitación quien, incapaz de penetrar la esencia de las cosas, se detiene en los colores y en las figuras. El imitador no distingue lo que es realmente bello y bueno: imita lo que al vulgo le parece tal, y con esto se contenta. La imitación

es un juego de muchachos. Reproduciendo todos los accidentes de la vida humana, la queja, la pasión, el temor, fortifica todos los instintos cobardes, irracionales y menos nobles de nuestra naturaleza, siendo, a la verdad, mucho más fácil imitar de infinitos modos la pasión, que no la serenidad de un varón prudente, lo cual, aparte de ser difícil, no daría gusto y parecería cosa extraña a la muchedumbre congregada en el teatro. Más cuenta trae imitar una naturaleza movediza y apasionada. La poesía, pues, y la pintura, dan alimento a las potencias inferiores de nuestro sér y las robustecen, destruyendo el imperio de la razón y extraviando el discernimiento con simulacros muy lejanos de la verdad. Los afectos trágicos son mujeriles, aunque nos deleiten, y a la larga enervan el alma dejándola impotente para arrastrar los dolores de la vida. Otro tanto acontece con la risa, efecto propio de lo cómico. La imitación alimenta y riega todas las malas pasiones, la ira, el amor carnal, etc., etc., y las hace dominadoras en nosotros, cuando debían ser esclavas. Debe, por tanto, ser excluída de la ciudad toda poesía, excepto los himnos en alabanza de los dioses y de los varones ilustres, y no hemos de creer en manera alguna a los que nos dicen que Homero civilizó la Grecia, y dió norma para la vida y régimen de las ciudades; porque si la poesía se admite, el deleite y el dolor serán únicos señores de la república. Sócrates acaba despidiéndose bellísimamente de la poesía de Homero, que había encantado las horas de su infancia, «a la manera que los que amaron a alguna persona, cuando ven su amor inútil, dejan de amarla, pero con profundo dolor».

[p. 41] El mismo espíritu de severidad ética que predomina en la *República,* mezclado con ciertas preocupaciones de matemático, que nunca abandonaron a Platón, y que nos parecen derivadas de la escuela pitagórica, informa el tratado de las *Leyes* [1], si bien algunas extremosidades están mitigadas, trocándose, v. gr., en previa censura lo que antes era absoluta proscripción y destierro, pero, en cambio, la música y la danza obtienen una indul-

gencia negada a la poesía y a las artes plásticas, y eso porque la idea de orden, número y ritmo es en las primeras más visible.

Y así la educación, en las *Leyes,* tratado menos utópico que *la República,* se define ya «disciplina del placer y del dolor, cuyo desarrollo precede en el hombre al de la razón». Reconoce el filósofo (libro II) la importancia de los coros, del canto y de la danza, y la tendencia innata en todo sér animado al movimiento. Tiene el hombre, además, el sentimiento de la armonía y del número, de la belleza de los movimientos ordenados y de la voz. Ni ha de condenarse en absoluto el arte como imitación de costumbres, siempre que las costumbres imitadas sean buenas, y *que el artista se someta, como en Egipto, a modelos ideales que no le sea permitido modificar.*

¡Ultima y funesta conclusión del *idealismo* fanático, que, a fuerza de encumbrar el arte a la región de las abstracciones metafísicas, acaba por petrificarle en la inmovilidad hierática, condenándole eternamente a la repetición servil de las mismas formas y temas, y cerrándole para siempre el campo de la vida, de la acción y del carácter, el mundo de lo individual, que es el verdadero mundo del arte!

Para Platón, por consiguiente, el arte sólo tiene valor como obra útil, en cuanto imitación de la belleza moral. Lo bello es lo que agrada a los varones rectos y templados, o a uno solo de ellos si vale más que todos, no lo que complace al vulgo indocto, cuyo aplauso corrompe a los poetas. La poesía, como medio de educación, **[p. 42]** prepara en los niños, con el halago del placer, el venidero ejercicio de la razón, y lo bueno es fin, norma y ley única del arte. Para juzgar de la utilidad de una obra de arte, se ha de tener en cuenta: 1.°, la naturaleza del objeto imitado; 2.°, la verdad de la imitación; 3.°, la belleza propia de la obra misma, que en Platón se confunde con su moralidad y efecto extrínseco. Sólo lo honesto es hermoso. No ensalce el poeta otra cosa que la justicia y la templanza, ni anteponga a la virtud las demás obras

que el vulgo llama buenas. Primera ley del arte sea el decoro, la conveniencia, la armonía, no dar a los hombres el lenguaje que conviene a las mujeres, ni al ciudadano el del siervo. Segunda condición es la *unidad:* no separar lo que la naturaleza ha reunido, no juntar lo que ha separado; no separar de la música los versos y la danza, ni de las palabras la música. La música instrumental sin palabras es cosa de bárbaros. Un coro de *ancianos* presidirá y vigilará las danzas y los *symposios* públicos, en que se eduque la juventud al modo espartano. Como el poeta obra a ciegas, y no sabe distinguir lo bueno de lo malo, el magistrado nombrará censores que juzguen sus composiciones y le impidan apartarse de los eternos tipos o leyes de lo bello, conservando el prestigio y fuerza de la autoridad, de la tradición y de las costumbres antiguas, en cantos, juegos, ceremonias, sacrificios, espectáculos y en todo lo que pertenece al deleite. Si no, fácilmente se arrojan los ciudadanos a novedades peligrosas en materia más grave (libro VII).

La danza predilecta de Platón no es la mímica (verdadera poesía reproducida por los movimientos del cuerpo), sino aquella manera de danza que ni expresa afectos ni imita cosa alguna (como no sea la inmutable idea de lo bello), sino que, como parte de la gimnástica, da fuerza, gracia y agilidad al cuerpo, secundando armoniosamente la educación viril de la lucha y la palestra. La comedia se tolera, pero en manos de esclavos o de extranjeros asalariados. «Y si los poetas trágicos vienen a nosotros, y nos dicen: «Extranjeros, ¿podremos entrar en vuestra ciudad?» responderemos a estos hombres divinos: «Nosotros también hemos compuesto la más hermosa y excelente tragedia que darse puede, porque toda nuestra ciudad no es más que una imitación de la vida más perfecta. Si vosotros sois poetas, nosotros también… Presentad a los magistrados vuestros cantos, en certamen con **[p. 43]** los nuestros, y si a juicio de ellos nos vencéis, os concederemos un coro» [1] .

Resumamos en breves proposiciones los resultados de este estudio analítico sobre algunos diálogos de Platón [2]. Conviene que el lector los tenga a la vista, para compararlos con la exposición mucho más sistemática que ha hecho de la misma doctrina el autor de las Enéadas:

1.ª La belleza es una *Idea* que, no sólo en el mundo lógico, sino en el mundo real, es y existe independiente de las cosas bellas, que sólo pueden llamarse así en cuanto participan de la *Idea*.

2.ª Por *reminiscencia* de esta Idea, contemplada cara a cara en anteriores existencias, calificamos de bellos los objetos, y ardemos **[p. 44]** en amor vehementísimo de todo lo que nos ofrece rastros o vislumbres de aquella eterna, inmutable y no creada ni perecedera belleza.

3.ª Cuando domeñamos la parte ínfima y menos noble de nuestra naturaleza (simbolizada en el uno de los corceles que tiran del carro del alma), y sin pararnos en la corteza y superficie de la hermosura terrena, aprendemos a leer en ella los vestigios de la perfección soberana, y ascendiendo más, contemplamos la idea pura y *en sí*, el hombre se enaltece y se hace semejante a los dioses en plácida serenidad y beatitud.

4.ª De estas *ideas* desciende al poeta el divino furor y entusiasmo, a que inconscientemente obedece, no de otro modo que el hierofante o la pitonisa, que poseídos y llenos del dios *(entusiasmados),* pronuncian o declaran los sagrados arcanos. Sin este divino furor o inspiración no hay poesía ni arte posible.

5.ª Hay perfecta correlación, y aun pudiéramos decir identidad, entre la idea de lo bello, la de lo verdadero y la de lo bueno.

6.ª Toda doctrina de arte o de retórica (v. gr., la enseñanza de los sofistas) que abandone la consideración de las *ideas* y de la cosa *en sí*, es vana y estéril. La Dialéctica (tomada esta voz en el riguroso sentido platónico) es la base de la Retórica, y aun se confunde con ella.

7.ª La poesía, la pintura, la escultura son artes de *imitación,* y no imitación de la idea pura, sino de las apariencias naturales que la copian y trasladan. En el modo libre y fácil de filosofar de Platón, no es del todo llano conciliar esta doctrina con la de la inspiración y el furor divino, que convierte al poeta, aunque sin ciencia ni voluntad propia, en *spiráculo* del dios. Caben, sin embargo, dos interpretaciones: primera, el furor divino se aplica a los poetas sagrados y ditirámbicos, es decir, a los líricos, y no a los épicos y trágicos, que son los que proceden por vía de imitación, y en quienes el filósofo descarga sus iras; segunda, y más racional y probable: en la creación artística intervienen dos elementos: el del entusiasmo o furor, que es de especie alta y divina, y el de la imitación o los medios de ella, única cosa de que es responsable el poeta, y que le rebaja al grado de imitador de las obras del demiurgo, como éste lo es de los eternos *tipos*.

[p. 45] 8.ª El arte es filosofía de amor y tiende a restablecer en el alma la templanza, la serenidad, la *sophrosyne*, la armonía de elementos discordes. Todo lo que contribuya a perturbar esta armonía es, pues, cosa mala y reprobable. De aquí la proscripción absoluta de ciertos modos artísticos y las durísimas trabas impuestas a otros. De aquí el que se vede o coarte en la república platónica la imitación de lo malo, odioso y ridículo, y juntamente con esto la de la pasión desbordada y tumultuosa. De aquí la consagración de los tipos tradicionales y hieráticos, y el anatema sobre todo arte desmandado y amigo del movimiento, cosa la más fácil de imitar, y asimismo la más dañosa para el reposo de los afectos humanos [1] .

La teoría de las artes de *imitación* encierra en germen toda la *política* de Aristóteles, que en ésta, como en tantas otras cosas, no es adversario ni émulo de Platón, sino su fidelisimo discípulo. La doctrina idealista de la belleza *en sí* es la base de las especulaciones de los neo-platónicos de Alejandría. Sigamos atentamente estos dos desarrollos [2] .

[p. 11]. [1]. Selección de partes.

[p. 14]. [1]. Véase la disertación de W. Junkmann, *De vi ac potestate quam habuit pulchri studium in omnem Graecorum ac Romanorum vitam*. (Colonia, 1848).

[p. 14]. [2]. Léase, v. gr., su *Electra* (bien distinta de la de Sófocles).

[p. 14]. [3]. Este carácter conservador y tradicional de la comedia *antigua* no parece peculiar ni exclusivo de Aristófanes. Se le encuentra también en los fragmentos de otros poetas menos célebres. Por ejemplo, en uno del Χειρων, comedia atribuída por unos a Ferecrates y por otros a Nicómaco, la Música se queja amargamente de haber sido prostituída y depravada por los artificios torpes de Melanípides, Frinis, Cinesias y Timoteo. (Vid. *Poetarum Comicorum Graecorum Fragmenta post Augustum Meineke recognovit et latine transtulit Federicus Henricus Bothe:* París, Didot, 1855, pág. 109). Sobre los juicios literarios de Aristófanes hay varias monografías y tesis, v. gr., la de Peters, *Aristophanis judicium de summis aetatis suae tragicis* (Münster 1858), y la de 0. Wolter, *Aristophanes und Aristoteles als Kritiker des Euripides* (Hildesheim, 1857, 4.°)

Abundan menos las alusiones literarias de carácter satírico en los fragmentos de la *Comedia media* y de la *nueva* ; pero en cambio suelen encontrarse digresiones de tono dogmático. Antífanes, en su comedia *La Poesía* (Bothe, 392), establecía un paralelo entre la tragedia y la comedia, dando la ventaja a la segunda, como obra de pura invención. Similo, en un fragmento que rechazan como apócrifo Meineke y Bothe, pero que admite Egger, parece presentar el original de aquellos versos de Horacio

Natura fieret laudabile carmen, an arte…

y también de aquellas palabras de Cervantes «el sosiego, el lugar apacible, la amenidad de los campos…» Pero de todos estos fragmentos, el más conocido y el más importante es el de Timocles (en su comedia *Las Bacanales*. Bothe, 613 y 14), sobre la utilidad moral del teatro; fragmento precioso que nos conservó Ateneo, y que no deja de tener alguna relación con la teoría de Aristóteles sobre la purificación de los afectos dramáticos. El pobre se consuela y sufre más resignadamente la mendicidad viendo en Telefo a otro más pobre que él; el iracundo encuentra en los furores de Alcmeón medicina para sus propios furores; el cojo se siente menos infeliz que Filoctetes, etc. En suma: la mente se olvida de los propios males, compadeciendo los ajenos. Es el *similia similibus* aplicado a la poesía dramática,

No conocemos tratados antiguos de declamación teatral; pero no hay duda que existieron. Aristóteles (Rhet., III) cita uno de Glaucón de Teos, al parecer importante y extenso.

[p. 15]. [1]. No es seguro que todas estas obras pertenezcan al filósofo Demócrito; algunas pueden ser de un gramático posterior.

[p. 15]. [2]. La Gramática fué creación de los sofistas, y siempre se ha resentido algo de su origen. A Protágoras se atribuye la distinción de los *géneros* en los nombres, y de los *modos* en los verbos; a Polo Agrigentino la del substantivo y el adjetivo; Prodico se hizo famoso por el estudio de los sinónimos. El *Cratilo* de Platón resume y discute esta embrionaria ciencia gramatical y funda la verdadera filosofía del lenguaje.

También es creación sofística el arte de la Retórica. Sobre sus orígenes pueden encontrarse reunidas todas las noticias apetecibles en el reciente y magistral libro de A. Ed. Chaignet, *La Rhétorique et son histoire* (París, Vieweg, 1888).

La Retórica nació, no en Atenas, sino en Sicilia. Empédocles parece haber sido el primero que formuló algunas reglas y observaciones; pero los primeros tratados formales fueron el de Córax y el de Tisias. A Córax (que era un sofista de mucho ingenio) pertenecen ideas tan fundamentales como la definición de la Retórica: «demiurgo de persuasión»; la consideración del discurso como un todo orgánico y un animal perfecto; la división en cinco de las partes del discurso (πρoo&XιρX;μιον o exordio, κατάστασις o proposición, διὴγησις o narración, ἀγων o argumentación y controversia, παρ&2;κβασις o digresión, y ἐπ&XιρX;λογος o conclusión). La Retórica de Córax, que (según las indicaciones de Aristóteles) era, sobre todo, una teoría analítica de los argumentos *verosímiles,* se ha perdido; pero hay bastante noticia de ella en la misma Retórica de Aristóteles y en los *Prolegómenos* de Hermógenes.

Este arte, deshonrado aún en sus primeros inventores por el empleo habitual del sofisma (a Córax se atribuyen dos de los más célebres en las escuelas antiguas, el del *cocodrilo y* el del *hambre débil,* además de la sabida y graciosa historia del pleito con su discípulo Tisias), fué trasplantado a Atenas por el mismo Tisias y por Gorgias leontino, que se jactaba de hacer parecer grandes las cosas pequeñas, y pequeñas las cosas grandes; nuevas las cosas viejas, y viejas las nuevas, y, en suma, lo negro blanco, y viceversa. Esta enseñanza, tanto más inmoral cuanto que Gorgias la daba como preparación para la vida política, le valió grandes riquezas y tal celebridad que en Delfos se le erigió una estatua de oro. Su método parece que consistia en ejercicios de composición más bien que en preceptos. De su depravado, pero brillante y gracioso, estilo oratorio, caracterizado especialmente, por el abuso de los procedimientos simétricos y de las frases poéticas y ampulosas, tenemos algunas muestras más o menos auténticas, más o menos pueriles, como los elogios de Helena y de Palamedes. El arte de Gorgias, mitigado por un sentimiento más puro y una

honradísima conciencia moral que él no tenía, es en el fondo el mismo arte de Isócrates, especialmente en sus discursos de aparato. Jorge Grote, que ha escrito muy bellas páginas en vindicación de los sofistas, cuenta entre ellos a Isócrates, a quien compara con Quintiliano (A *History of Greece, fourth edition,* volumen 7.°, capítulo 67, pág. 41).

Cítase también como autores de tratados de Retórica a los sofistas Polo, Licimnio, Trasímaco de Calcedonia, Teodoro de Bizancio y Eveno de Paros. Las pocas y obscuras noticias que conservamos de sus obras inducen a creer que cultivaron principalmente la teoría del estilo, si bien Licimnio parece haber dado importancia a las formas de la argumentación, y Trasímaco al tratado de la acción oratoria, al del número y ritmo, y al de la moción de afectos, que pudiéramos llamar *psicología oratoria*. A Teodoro atribuye Quintiliano la teoría de los estados de la causa, y Aristóteles el haber duplicado inútil y ridículamente las partes del discurso. De Eveno de Paros es la distinción entre las pruebas directas e indirectas de la causa: fué el primero que tuvo el mal gusto de poner en verso las reglas de su arte, para que más fácilmente se recordasen. Todos estos sofistas se hacían pagar sus lecciones a precios que hoy mismo parecerían elevadísimos: Gorgias exigía de cada uno de sus discípulos la cantidad de 100 minas, equivalente a unos 36.000 reales de nuestra moneda.

A los sofistas propiamente dichos sucedieron las escuelas de Isócrates y Alcidamas, que se esforzaron en reconciliar la oratoria con la filosofía y la moral. Los discursos de Isócrates están llenos de indicaciones acerca de sus teorías oratorias, que además expuso, según parece, en un tratado hoy perdido. Véase, especialmente, el exordio del *Nicocles,* que contiene un bellísimo elogio del poder y virtud de la palabra cuando se la encamina a rectos fines. Para Isócrates, la elocuencia no era cosa distinta de la filosofía: era, lo mismo que ella, una *gimnasta del alma*. Se ve en Isócrates un reflejo de la enseñanza socrática. Se le debe, además,

una clasificación bastante completa de los géneros literarios. Sus discursos, escritos todos para ser leídos, son la más deliciosa muestra de oratoria académica que nos hayan dejado los antiguos, y se recomiendan a cada paso por la elevación y la pureza del sentimiento moral. Pueden leerse en lengua castellana, bastante bien traducidos por D. Antonio Ranz Romanillos *(Oraciones y cartas de Isócrates…;* Madrid, 1789). En lo tocante al estilo, Isócrates, aun pecando por abuso de simetría, moderó la pompa del estilo de Gorgias, y trazó con mucha claridad los límites entre el lenguaje prosáico y el poético. No está libre de falsos y afectados ornamentos; pero aunque su prosa sea la antítesis más perfecta de la prosa de Tucídides y aún de la de Demóstenes, todavía parece severísima y sobria si se le compara con el lujo intemperante de los sofistas.

El concepto filosófico de la Retórica, que hemos visto en Isócrates y en Alcidamas, reaparece en un libro falsamente atribuído a Aristóteles con el título de *Retórica a Alexandro*. El autor anónimo (fuese Anaxímenes de Lampsaco u otro) da la más feliz definición de la Retórica: *Filosofía de la palabra*. Pero a esto se reduce la utilidad que puede sacarse de su tratado.

El *Gorgias* y el *Fedro* de Platón abren nueva época en el estudio científico de la Retórica, que adquiere su forma definitiva bajo la pluma deAristóteles.

[p. 18]. [1] . Diálogo de autenticidad dudosa, negada por Schleiermacher, Ast, Hermann y Stallbaum. (Vid. pág. 95, edic. grecolatina. Didot, *Hirschig recensuit:* París, 1873, que es la que seguiremos siempre).

[p. 18]. [2]. Rechazado como apócrifo por Schleiermacher, Ast, Socher, Stallbaum y Víctor Cousin, y puesto ya en duda por Trasilo.

[p. 19]. [1]. Niegan la autenticidad del *Ion,* Ast y Schleiermacher; pero la admiten Stallbaum y Hermann, (Pág. 388, edición Didot).

[p. 20]. [1]. Interlocutores: Sócrates, Querefón, Gorgias y Polo, reunidos en casa de Calicles, después de una lección de Gorgias.

[p. 24]. [1]. Interlocutores: Sócrates y el sofista Hipías.

[p. 24]. [2]. Por eso creemos que no está en lo cierto Alfredo Fouillée cuando en su libro, por otra parte de los más sólidos y profundos, acerca de la filosofía de Platón, concede de buen grado a Grote que el *Hippías* es un diálogo puramente negativo (Vid. Grote, *Plato and the other companions of Sokrates*, 3.ª edición: Londres, Murray, 1867; obra admirable en todo lo histórico y literario, pero llena de preocupaciones positivistas, como todo lo demás que ha escrito de filosofía el ilustre y clásico historiador de Grecia). Si Platón, como reconoce Fouillée *(La Philosophie de Platon,* tomo II, pág. 5 de la 2.ª edición: París, 1888), establece con toda claridad la distinción entre el punto de vista transcendental de la Belleza absoluta idéntica al Bien, y el punto de vista inmanente y socrático de las cosas bellas, ¿cómo se ha de calificar de *negativa* una solución tan categórica y tan obligada dentro de la teoría de las *Ideas* ?

[p. 27]. [1] . *Fedro, o del amor.*— Así le apellidó Trasilo. Otros le llamaron *de lo bello, de la belleza primera o de la belleza universal,* y algunos *de la retórica*. Pasa por el más antiguo de los escritos de Platón.

[p. 31]. [1]. Aquí está en germen la *Retórica* de Aristóteles.

[p. 32]. [1]. De la parte propiamente dramática de este *Symposio* no hablaremos aquí. Los razonamientos de Fedro, de Pausanias, del médico Eriximaco, representante de la tendencia naturalista y presocrática, de Aristófanes y de Alcibíades, bellísimos

como arte, no contienen doctrina propiamente estética. Aun en los restantes el elemento ético es poderoso; pero siempre sucede en Platón lo mismo. La filosofía de la voluntad es inseparable en él de la filosofía de la hermosura.

[p. 33]. [1]. El Dios de la abundancia, «embriagado con el eterno néctar».

[p. 33]. [2]. La Diosa de la pobreza.

[p. 33]. [3]. Son varias, aunque coinciden todas en lo substancial, las explicaciones que se han intentado de este mito bellísimo, todas ellas para mí menos claras y transparentes que el mito original, del que todo lector, sea o no filósofo, deducirá sin esfuerzo alguno que para Platón el Amor es una virtualidad o potencia, y no una posesión actual de lo bello y de lo bueno; un movimiento hacia la perfección, y no la perfección misma, de igual modo que la filosofía no es la sabiduría (la *ciencia* en el puro sentido platónico), sino una aspiración a ella. Esta aspiración, siempre imperfectamente satisfecha y siempre renaciente, está simbolizada en las perpetuas alternativas de pobreza y riqueza, de fuerza y debilidad, por las cuales el Amor va pasando, como cumple a su doble origen, que le hace por una parte siervo de la materia pobre y desnuda, y por otra le hace partícipe en algún grado, aunque imperfecto, de la comunión de las eternas *Ideas,* simbolizadas en el néctar inextinguible con que se embriaga *Poros*.

[p. 36]. [1]. El tratado *del amor* fué especulación favorita de los socráticos. Además de Platón y Xenofonte, consta que escribieron sobre esta materia Euclides, Criton, Simmias, Antistenes, y Esquines Cebes.

[p. 37]. [1]. Ya en los poetas líricos como Píndaro, empieza a notarse cierto disgusto de las antiguas fábulas, y tendencia a

ideas religiosas más depuradas. En la *Olimpíaca* primera, hay un curioso ejemplo de esto al recordar la fábula de Pélope y Tántalo. No hay que mencionar a Eurípedes, que era unverdadero sofista, despreciador de los dioses, y hacía con espíritu crítico y demoledor lo mismo que Píndaro había hecho por sentimiento religioso.

La guerra de los filósofos contra Homero parece haber comenzado en la escuela pitagórica y en la escuela de Elea. Todavía restan unos versos de Xenófanes de Colofón contra la teología homérica. Para defenderla, sus admiradores acudieron al sistema de las alegorías y del sentido oculto (ὑπόνοια), suponiendo que las fábulas mitológicas eran símbolo de altísimas verdades físicas, astronómicas y morales. Stesimbroto de Thasos y Metrodoro de Lampsaco fueron los principales autores de estas interpretaciones, que en la extrema decadencia del paganismo resucitó la escuela de Alejandría. No sin sorpresa vemos que a estos antiquísimos intérpretes se les había ocurrido ya el cómodo recurso del *mito solar,* de que tanto se ha abusado y se abusa hoy mismo en la Mitología Comparada. El filósofo Anaxágoras parece que fué su verdadero inventor.

[p. 37]. [2]. Son interlocutores de la *República,* Sócrates, Glaucón, Trasímaco, Adimanto y otros que en el Pireo, en casa de Polemarco, disputaron sobre la justicia.

Las ideas estéticas que van en el texto han sido entresacadas de los libros II, III y X. Bueno será advertir que la división bastante caprichosa en libros no es del autor, sino de los gramáticos alejandrinos. Proclo dedicó la mayor parte de su comentario de la *República* a defender la poesía de Homero, explicando sus ficciones por la alegoría. *Apología pro Homero et arte poetica,* llamó Conrado Gessner a este comentario.

[p. 41]. [1]. Platón dejo incompletas y en borrón (en tablillas enceradas) las *Leyes* que su discípulo Filipo de Opunto copió y puso en orden. Algunos han dudado de su autenticidad, que parece innegable por testimonio de los antiguos. Zeller es el más acérrimo contradictor de ella, y llega a atribuir las Leyes al mismo Filipo. Nos atenemos al testimonio de Aristóteles.

[p. 43]. [1]. Es decir, «os autorizaremos para la representación». *Dar el coro* era la fórmula de aprobación en los concursos dramáticos de Atenas.

[p. 43]. [2]. La teoría de Platón sobre la belleza puede completarse y aclararse con rasgos sueltos tomados de otros diálogos. Así, en el *Filebo* se declara por incidencia que «ni en los cuerpos ni en otra cosa alguna, sino en el alma solamente, se da lo bueno y lo hermoso». En este mismo diálogo, volviendo al parecer a una de las explicaciones rechazadas en el *Hipías,* se consideran la medida y la simetría (μετριότης κα&λσαθυο; συμμετρ&ΧιρΧ;α) como elementos de la belleza, refiriéndose sin duda a la belleza inmanente y no a la belleza esencial y transcendental, cuya unidad se proclama en el *Timeo*. En ninguna parte ha escrito Platón aquella sentencia que ineptamente se le atribuye: «lo bello es el esplendor de lo verdadero». Al contrario: en la *República* (508) afirma que la *idea del bien* supera en belleza a la ciencia y a la verdad (αὐτὸ δ᾽ ὑπ&2;ρ ταῦτα κάλλει ἐστ&ΧιρΧ;ν). La confusión a que propende toda la doctrina platónica no es tanto entre la belleza y la verdad, como entre la belleza y el bien, o entre la belleza y la perfección absoluta, lo cual no quita que a veces (especialmente en las *Leyes* y en el *Timeo)* califique Platón de bella la *Dialéctica* o intuición de las ideas, y encuentre singular hermosura en las figuras geométricas y en la teoría de los números. El desconocimiento del valor del concepto *formal* es lo que constituye la parte flaca de la Estética platónica, y explica su notable inferioridad respecto de la aristo-

télica en todas las aplicaciones concernientes a la teoría de las Artes. Transcendentalmente puede admitirse la identidad entre la suma Belleza y la suma Perfección; pero cuando a la idea del Bien Absoluto se sustituye, mediante un tránsito más o menos disimulado (véase la *República* y las Leyes), una especie particular de bien, un bien en relación, el bien moral, hay que rechazar tal identidad, aún dentro de la misma metafísica platónica, que prohibe confundir lo transcendental con lo inmanente. Nada diremos aquí de la famosa metáfora de la *refulgencia* o *resplandor,* que tiene mucho más de alejandrina que de platónica, y vale y prueba lo mismo que todas las metáforas.

[p. 45]. [1]. En el *Filebo* define Platón el placer: *la restauración de la armonía natural del ser…* «Muchas veces andan juntos el placer y el dolor: así acontece en la tragedia, donde son dulces las lágrimas, y así en la comedia, donde de la calamidad ajena nace la risa. Otros placeres, como el del color, el de la figura, el del sonido y el de la ciencia, están exentos de esta mezcla, porque su privación no es un verdadero dolor. El placer puro consiste en la contemplación de la belleza ideal escondida bajo formas sensibles… La unión de la sabiduría y el placer, en la cual el *sumo bien* consiste, ha de juntar estos caracteres: verdad, proporción, belleza.» (Vid. Trendelemburg, *De Platonis Philebi consilio:* Berlín, 1837).

Platón fué el primero en señalar la mezcla de dolor y de placer que caracteriza la emoción dramática.

[p. 45]. [2]. Sobre la Estética de Platón han escrito muchos, especialmente el neohegeliano Ruge (*Die Platonische Aesthetik, dargestellt von Arnold Ruge:* Halle, 1832). Mi exposición va fundada, como siempre, en los textos. Para quien guste de compararla con otras exposiciones, ejercicio siempre fecundo en nuevos puntos de vista, indicaré algunas tesis y disertaciones especiales de que tengo noticia, aunque no todas he llegado a verlas.

F. Ast, *De Platonis Phedro* (Jena, 1801).

J. F. A. Berger, *De Rhetorica, quae sit secundum Platonem* (París, 1840).

C. Lenormant, *Quaestio cur Plato Aristophanem in Convivium introduxerit* (París, 1838).

E. Burnouf, *Des Principes de l'Art d'après la methode et les doctrines dePlaton* (París, 1850). C. Lévêque, *Quid Phidiae Plato debuerit* (París, 1852), y *Orígenes platónicos de la Estética espiritualista,* lección dada en el Colegio de Francia el 12 de febrero de 1857, y reimpresa en su libro *Le Spiritualisme dans l'Art* (París, 1864).

Stallbaum, *De primordiis Phedri Platonis* (Leipzig, 1848). Sobre el mismo diálogo hay un ingenioso estudio de Victor Cousin *(Antécedents du Phèdre ou analyse des élements historiques de ce dialogue),* en sus *Nouveaux Fragments Philosophiques,* tomo II de sus obras, edición de Bruselas, 1841, páginas 317 a 322). Aceptando como Schleiermacher y Ast que el *Fedro* es la obra más antigua de Platón, y que no puede tomarse por expresión completa de su definitivo pensamiento, propende a exagerar la influencia del pitagorismo y de los misterios órficos en algunas partes de este diálogo.

Krische, *Sobre el Fedro de Platón* (en alemán: Gottinga, 1848).

C. Bénard, *Etude philosophique sur la Rhetorique de Platon,* publicado como preliminar a su traducción del *Gorgias* platónico.

Pueden consultarse con utilidad las ediciones críticas que algunos filólogos alemanes han dado de cada uno de estos diálogos: para el *Ion* la de Nitzsch (Leipzig, 1822); para el *Fedro* la de Heindorf-Buttmann (Berlín, 1827); para el *Simposio* la de Wolf (Leipzig, 1828); la de Ast (Jena, 1817); la de Reynders-Wyttenbach (Groninga, 1825); la de Rückert (Leipzig, 1829); la de Hommel (Leipzig, 1834); para el *Gorgias* la del inglés Routh (Oxford, 1784), que publicó por primera vez la introducción del importante comentario de *Olympiodoro,* y la de Heindorf-Buttmann (Berlín, 2.ª ed., 1829); para *la República* la de Ast (1814) y

la de Schneider (1830-33); para las *Leyes* la de Ast. Los trabajos de este sabio helenista, autor también de un *maravilloso Lexicon Platonicum* en tres volúmenes (1835-38), verdadera clave para la inteligencia de la doctrina de Platón, hacen época en estos estudios. Tienen también extraordinario valor los *Prolegomena* de Stallbaum, y los argumentos e introducciones de Schleiermacher a su traducción alemana de los Diálogos, y de Víctor Cousin a la suya francesa, si bien algunas de las interpretaciones que uno y otro dan de la doctrina platónica son enteramente arbitrarias.

Es cosa absurda y vergonzosa leer a Platón en francés o en traducciones derivadas del francés, como hacen muchos españoles. Ninguna lengua menos a propósito que la francesa para reproducir el tecnicismo platónico y las principales bellezas de su sintaxis, llena de *anacolutos,* de paréntesis y de períodos largos. El que no pueda superar las dificultades del texto original, y quiera, no obstante, hacer estudio formal de los diálogos, debe procurarse la traducción latina de Ast (1819-1832), muy superior en el concepto general a la antigua de Marsilio Ficino, por más que ésta haya sido preferida en la ed. Didot, que han dirigido Schneider y Hirschig, viéndose ellos mismos obligados a hacer una multitud de enmiendas en el texto de Ficino, y a traducir de nuevo el *Timeo,* cuya versión ya en el siglo XVI pareció muy imperfecta a nuestro inmortal filósofo platónico Sebastián Fox Morcillo.

II : DE LA POÉTICA DE ARISTÓTELES

No podía ingenio tan vasto y sintético como el de Aristóteles dejar fuera del cuadro de su inmensa enciclopedia la doctrina de las leyes y fundamentos de lo bello. La cultivaba, no sólo como filósofo, sino como crítico, como poeta y como historiador. Dictóle la austera musa filosófica el himno a Hermías, tan lleno de pureza y elevación moral, sobria y virilmente expresada; y aquel otro canto imperecedero en loor de la Fortuna de brillantes alas, que corona de gloria a los mortales y hace resplandecer la luz en medio de las tinieblas. Y no hay duda que su ferviente y escondido culto a las diosas del arte comunicó a Aristóteles la nerviosa precisión de su estilo y bañó sus páginas (secas en apariencia y frías para quien no logra exprimir su jugo) con el fulgor plácido y reposado de la belleza intelectual. ¿Quién más curioso que el Estagirita de la historia literaria anterior a su tiempo? El hizo una colección de los primitivos tratados de Retórica [1] ; juntó y comentó **[p. 48]** los antiguos proverbios, reliquias de la sabiduría tradicional; redactó el catálogo de los vencedores de Olimpia y de Nemea, palmas inseparables de las más altas inspiraciones de la lírica Helena; puso en orden las *Didascalias* o actas de los concursos dramáticos de Atenas; discurrió en tres libros sobre las biografías de los poetas, expurgándolas de fábulas, y fundando severamente el método cronológico; precedió a los Aristarcos de Alejandría en la depuración del texto de la *Iliada* y en la resolución de los problemas homéricos, y extendió sus comentarios a las obras de Hesiodo, Arquíloco, Querilo y Eurípides. En suma, ningún otro de los griegos hizo más por la ciencia crítica que aquel hombre, cuya actividad mental no se agotó fijando las reglas de la lógica, ni dilucidando en la Metafísica los eternos principios del sér, ni observando con sagacísimo análisis las operaciones del alma humana, ni sujetando al crisol de su

ciencia política las constituciones de los pueblos de Grecia y Asia.

De estos libros eruditos de Aristóteles, como de tantos otros de su obra inmensa, no nos quedan hoy más que despedazadas reliquias; pero poseemos afortunadamente sus libros teóricos y doctrinales, en que no habló como historiador, sino como maestro, ni legisló para su tiempo y para su raza, sino para todas las generaciones venideras, con certidumbre y evidencia tan grande (dice Lessing) como la que tienen los teoremas de Euclides. Estas obras son: la *Retórica* [1] y la *Poética*, a las cuales ha añadido Egger, como **[p. 49]** suplemento, el libro de los *Problemas,* cuya sección XIX versa sobre la música y la poesía.

Conviene ante todo indagar el lugar de estos libros en la enciclopedia peripatética, prescindiendo de la cuestión de autenticidad, que parece definitivamente resuelta por la tradición de los **[p. 50]** antiguos, por las citas y referencias del mismo Aristóteles, y por la identidad perfecta de estilo y de doctrina que hay entre ésta y las demás obras suyas, que amigablemente se reclaman, sostienen y completan. En Aristóteles, la cuestión de método y de lugar en el sistema es esencial, y debe resolverse antes que ninguna otra. Por **[p. 51]** aquí empezaremos a conocer que tiene mucho de fantástica y soñada la oposición entre Aristóteles y su maestro.

Como en Platón, la Retórica, en el sistema de Aristóteles, se desprende y deriva de la Dialéctica; pero no es toda la Dialéctica, sino una parte suya. El capítulo IV del tratado de la *Hermeneia* **[p. 52]** o *Interpretación* nos enseña que son asunto de la Lógica las proposiciones que encierran un juicio, una afirmación o una negación, pero no las *optativas* y *condicionales,* cuyo examen pertenece a la Retónca y a la Poética, de quienes es el mundo de la persuasión, del razonamiento aproximado y verosímil, de la *psicagogía*, admirablemente idealizada en el *Gorgias* de Platón. **[p. 53]** No son *ciencias* la Retórica y la Poética, ni en el sentido aris-

totélico ni en el platónico, puesto que no tienen por objeto la contemplación pura de la verdad absoluta, eterna e inmutable. Son, pues, artes. ¿Y qué es arte? pregunta Aristóteles en el libro VI de la *Moral a Nicómaco*. Y responde: «Facultad de *crear* lo verdadero con reflexión»; o más literalmente traducido: un *hábito poético* (esto es, *activo*) *o creador por medio de razón verdadera* [1] . El principio de esta creación está en el artista que la crea, y no en el objeto **[p. 54]** creado. La incapacidad contraria al arte *realiza lo falso con* reflexión. Conforme al sentido general de la filosofía del Estagirita, hemos de distinguir, en toda obra de arte, la materia, la forma, y el acto creador que se interpone entre la materia y la forma. De la relación entre la materia y la forma resulta una nueva esencia, *conforme a la idea que hay en la mente del artífice* (doctrina rigurosamente platónica); pero la actividad artística del hombre no se confunde jamás con la de las fuerzas naturales, porque obra con razón e inteligencia.

No ha llegado íntegra a nosotros la Poética, y disputan sin término los críticos sobre el orden y colocación de los fragmentos que hoy poseemos. Aquí nos limitamos a exponerla conforme a la edición de Bekker (1831, Berlín), dejando para el resto de esta obra las mil cuestiones críticas que su estudio sugiere. Ante todo, conviene conocer el texto, sin ninguna preocupación anterior.

Los capítulos, según la división más generalmente admitida y más racional, son veintiséis, y deben tenerse por parte pequeña de la obra original, en la cual Aristóteles se propuso tratar (como al principio de la parte conservada expresa) de la poesía y de sus géneros, y de la esencia de cada uno de ellos, y cómo se han de componer las fábulas para que la poesía resulte hermosa, y cuántas y cuáles son sus partes.

El principio capital de la Poética es el de *imitación* (mímesis) . La epopeya, la tragedia, la comedia, la ditirámbica y la mayor parte de las especies de la aulética [1] y de la citarística, coinciden todas en ser imitaciones. Y difieren por tres cosas: 1.ª, por el

medio de imitación; 2.ª, por las cosas imitadas; 3.ª, por la manera de imitar. **[p. 55]** En otras artes se imita con colores y figuras; aquí con el ritmo, con la armonía y con la palabra, ya separados, ya juntos estos tres elementos. De la armonía y del ritmo sólo hacen uso la aulética y la citarística, y otras músicas del mismo género, v. gr., la *Syringa*. Con el ritmo figurado y destituído de armonía imitan los danzantes las costumbres y las pasiones humanas. Con la palabra sola imitan la epopeya y otros géneros poéticos. Aristóteles no considera como exclusiva forma de la poesía la palabra métrica; puesto que concede el título de poesía a los *Mimos* de Sorfon y de Xenarco, y hasta a los razonamientos socráticos, o sea a los diálogos de Platón. Los géneros poéticos no se han de subdividir por el metro elegíaco, épico, etc., como solía hacerse entre los griegos, sino por la calidad de la imitación. Es absurdo llamar épico a un poema sobre la medicina. ¿Ni qué relación puede haber entre Homero y Empédocles? Al primero debemos llamarle poeta, y al segundo *fisiólogo* o *naturalista*.

Hay géneros poéticos que emplean simultáneamente los tres medios, es a saber: la armonía, el ritmo y el metro; así el ditirambo, la tragedia y la comedia, aunque no todos estos géneros usan simultáneamente los tres modos de imitación [1] .

Las costumbres imitadas han de ser forzosamente buenas o malas. También en esto difieren entre sí poetas y pintores. Polignoto hacía a los hombres más bellos y fuertes de lo que son, Pauson peores, Dionisio tales como son. Las mismas diferencias pueden hallarse en la orquéstica, en la aulética, en la citarística y en toda composición prosaica o poética sin música. Así, Homero pinta a los hombres mejores que son, Cleofon iguales, Hegemon de Tasos (el primero que escribió parodias) y Nicocares, el autor de la *Deliada,* peores que son. Lo mismo acontece en el ditirambo y en el nomo, v. gr., en *Los Persas* y *El Cíclope* de Timoteo y de Filoxeno. En eso difieren radicalmente la tragedia y la come-

dia, porque la una quiere presentar a los hombres mejores que son, la otra peores [2] .

Aunque el objeto de la imitación sea el mismo, se distingue la poesía por el modo de imitar, según que el poeta habla por sí, o **[p. 56]** introduce otros personajes (como lo hace Homero), o lo convierte todo en drama y en acción. Así, dos artistas pueden convenir en el objeto imitado y no en la manera de imitación. Por ejemplo, Sófocles y Homero pertenecen al mismo género, en cuanto uno y otro imitan lo mejor de la naturaleza humana; pero, por otro concepto, Sófocles pertenece a la misma categoría de imitadores que Aristófanes, puesto que ambos imitan dramáticamente [1] .

Dos causas naturales tiene la poesía. Es la primera el instinto de imitación, que distingue al hombre entre todos los animales y le hace remedador desde su infancia. La imitación agrada siempre, y aun los objetos que vemos con disgusto en la realidad (bestias horribles, cadáveres, etc.), nos agradan en representación fiel. ¿Y por qué? Porque el conocer no es un deleite exclusivo de los filósofos, sino de todos los hombres, aunque en menor grado. Por eso, cuando ven la imagen de una cosa, se regocijan con la exacta representación si conocen el objeto representado, y si no, se alegran con la ejecución y los colores [2] .

Implícitamente viene a reconocer aquí Aristóteles que no es la imitación el único fundamento del placer estético, y lo confirma aún más, señalando como causa segunda el instinto de la armonía y del ritmo, que guiaron a los hombres en la primitiva improvisación, en que todos los géneros aparecían aún revueltos y confundidos. Llegó día en que los hombres de más ingenio subdividieron la poesía en especies, según la índole de cada cual, inclinándose unos a la imitación de las acciones de los mejores, otros a las de los peores; componiendo unos sátiras, otros himnos y encomios. No conocemos nada anterior a Homero; pero él sirvió de modelo a la imitación dramática, siendo su *Margites* [3]

ejemplar de lo cómico, como su *Iliada* y su *Odisea* de lo trágico. Cuando estos géneros de segunda formación aparecieron, repartiéndose los despojos de la antigua epopeya que en su seno lo encerraba todo, la tragedia sustituyó al poema heroico o encomiástico. Pero ¿la tragedia ha alcanzado **[p. 57]** ya toda su perfección, ora en sí misma, ora con relación a los espectadores? Aristóteles propone esta cuestión sin resolverla.

En cambio, insiste en tener la improvisación por fuente y primera forma de la poesía dramática, y en marcar de un modo indeleble el primitivo carácter lírico de ésta, que hace venir de los cantares ditirámbicos y fálicos, por una serie de transformaciones, en parte fatales, en parte derivadas del ingenio de los poetas. Introduce Esquilo dos actores, abrevia el coro y establece la distinción del *protagonista*. El metro yámbico sustituye al trocáico, porque la *naturaleza* destinó el yámbico para el diálogo, como el trocáico para la danza satírica [1] .

Es la comedia imitación de lo peor, pero no de cualquiera especie de peor, sino de una sola de sus maneras, que es lo ridículo. Son caracteres de lo ridículo el no ser doloroso, funesto ni destructivo, v. gr., un rostro feo, pero que denuncia salud. De la comedia dice poco Aristóteles, fuera de este general concepto. Su poética, tal como hoy la tenemos, es poética trágica, y por eso abandona bien pronto las esferas de lo ridículo, para tratar de las semejanzas y diferencias entre la epopeya y la tragedia. Convienen en ser imitación de lo mejor por medio de palabras, y difieren sólo en el metro; en la forma, que aquí es dramática y allí narrativa; y en la extensión, puesto que la *tragedia procura encerrarse en un giro de sol o traspasarle poco*, y la epopeya tiene indefinido tiempo, *aunque al principio otro tanto acontecía con la tragedia*.

De las partes de cantidad, unas son comunes a los dos géneros, otras exclusivas de la tragedia. Todo lo que tiene la epopeya puede tenerlo la tragedia, pero no al contrario; y quien pueda juzgar de la una, podrá juzgar de la otra [2] .

Aristóteles define la tragedia: «imitación de una acción grave, completa o perfecta, de cierta medida, por razonamiento elegante y deleitoso, distribuídos los ornamentos en sus diversas partes; en forma de acción y drama, y no de narración; sirviéndose del terror y de la compasión para purificar estas pasiones. Llamo discurso deleitoso al que junta el ritmo con la armonía y el canto; **[p. 58]** y digo que estos ornatos están distribuídos en varias partes, porque unas tienen el metro solo, y otras la música».

Siendo la imitación de la tragedia dramática o activa, sus partes han de ser la exhibición escénica, la *meIopea* y las palabras, o, lo que es lo mismo, la composición de los metros (*synthesis*).

Y como la tragedia imita una acción entre personas vivas, que se distinguen y caracterizan por costumbres y pensamientos que los hacen felices o desdichados, síguese que la fábula (*mythos*) es la *composición, orden o síntesis* de los hechos; en una palabra, la imitación de la acción; y se llaman costumbres todo lo que caracteriza al que obra o es sujeto de esta acción. Las costumbres se manifiestan por el pensamiento, y éste por las palabras. Seis son, pues, las partes integrantes de todo drama: *fábula, costumbres, palabras, pensamientos, espectáculo y melopea*.

De estas partes, la primera y más esencial es la fábula, porque la tragedia es imitación, no de la naturaleza humana en general, sino del movimiento y agitación de la vida y de la felicidad o del infortunio. Y como la felicidad consiste en la acción, y como el fin de la tragedia es una acción y no un simple modo de ser, síguese que las cualidades del individuo estarán determinadas por las costumbres, pero sólo la acción determinará la felicidad o la infelicidad. No se imita la acción para llegar a las costumbres, sino las costumbres para la acción, porque la acción o la fábula es el término a que mira toda la tragedia, y el fin es lo principal en todas las cosas. Sin acción no hay tragedia; pero sin pintura de costumbres puede haberla, y la hay en muchos poetas, *en casi todos los modernos* (dice Aristóteles). Así difieren en la pintura Zeusis

y Polignoto, siendo el primero buen *ethógrafo* o pintor de costumbres, mientras que el segundo no sobresale en la expresión moral. Ni las costumbres, ni las palabras, ni los pensamientos felices constituyen la obra de la tragedia, y es muy preferible un drama que, aun siendo débil en la parte de caracteres, tenga fábula y acción. Partes de la acción son los medios más eficaces de conmover el alma en la tragedia: las *peripecias* y las *anagnórisis*. Ni se ha de tener por cosa fácil y baladí la acción. Los principiantes, antes aciertan en las palabras y en las costumbres que en la fábula. Ella es el principio y como el alma de la tragedia, y tiene sobre las demás partes de **[p. 59]** ella la misma prioridad y excelencia que tiene el dibujo sobre el colorido en la pintura [1] .

Aristóteles no ha discurrido, en los fragmentos conservados de su Poética, sobre todas las partes en que él divide la tragedia. Desde luego excluye del arte y de la filosofía técnica todo lo concerniente a la declamación y al aparato escénico, afirmando desdeñosamente que la tragedia puede vivir sin la representación y sin los histriones.

Del mismo modo, el tratado de las costumbres ha de buscarse en la Retórica y en los libros morales. Aquí se trata, si no exclusiva, preferentemente, de la fábula, y ante todo, de su extensión. Hay cosas que son totales sin tener extensión. Llámase *total* lo que consta de principio, medio y fin. Toda fábula dramática, bien compuesta, debe tener estas tres partes.

Y aquí Aristóteles apunta (no más que apuntar) una fórmula estética, provisional y relativa, del género de aquellas que su maestro había rechazado en el *Hipías Mayor*. La belleza de todo compuesto, ya sea animal, ya de cualquier otro género, consiste en cierto orden de partes y en cierta extensión. Un animal muy pequeño no puede ser bello, porque la visión no es distinta cuando dura poco; y al contrario, en un animal de diez mil estadios la percepción no puede ser completa ni abarcar el conjunto.

Por una razón semejante, la extensión de la fábula ha de ser tal que pueda fácilmente recordarse. Y si no nos guiamos por las condiciones materiales de los *agones* o concursos, sino por la naturaleza de la acción misma, *la mejor será la más amplia*, con tal que pueda abarcar el espectador la totalidad de los sucesos necesarios y naturales que hacen pasar al protagonista de la felicidad al infortunio, o al contrario [2] .

Aristóteles, partidario de una forma de drama amplísima (dentro de la cual podrían caber holgadamente el drama español y el de Shakespeare y el de Schiller), no ha hablado de más unidad que de la de acción. No se constituye ésta, como en la historia, por la unidad del personaje principal. Muchas y distintas cosas pueden acaecer a un solo hombre sin que constituyan una acción dramática. **[p. 60]** En esto pecaron los autores de la Heracleida y de la *Teseida,* no dando a sus epopeyas más unidad que el nombre de sus héroes. Homero, que les aventajó en esto como en todo, no incluye en la *Odisea* todas las aventuras de Ulises, v. gr., su herida en el Monte Parnaso, su fingida locura, etc., porque tales hechos no están enlazados entre sí natural y forzosamente; sino que escogió una acción sola para cada uno de sus poemas.

La fábula, pues, debe imitar una acción sola, íntegra, y cuyas partes estén enlazadas de tal manera, que no se pueda alterar una sola sin menoscabo del conjunto, pues lo que puede existir en un todo o dejar de existir, no es parte integrante de este todo [1] .

No consiste la obra del poeta en decir las cosas tales como son, sino tales como han podido ser. Ni difieren únicamente el historiador y el poeta por escribir el uno en prosa y el otro en verso. Aunque pusiéramos en metro los escritos de Herodoto, no dejarían de ser historia. La diferencia está en que el historiador cuenta las cosas que sucedieron, y el poeta las que pudieron o debieron suceder. De aquí que la poesía sea algo más filosófico y más grave o más profundo que la historia [2], porque la poesía expre-

sa principalmente lo universal, y la historia lo particular y relativo. Lo universal es lo que, según la naturaleza o la necesidad, hubiera hecho tal o cual individuo, dado su carácter: a la poesía toca ponerle nombre. Lo particular, al contrario, es lo que Alcibiades ha hecho, o lo que en relación a él se ha hecho verdaderamente. Esto **[p. 61]** se ve más claro en la comedia, donde hasta los nombres son fingidos, que en la tragedia, donde suelen ser históricos o creídos tales. Tragedias hay, no obstante, en que intervienen personajes de pura invención, y otras que son enteramente inventadas, como la *Flor*, de Agatón, y nada pierden por eso. Y acontece, no rara vez, que los nombres históricos no son conocidos de los espectadores, y con todo eso la tragedia produce su efecto, el cual bien se ve que no depende de los nombres ni de la realidad histórica; aunque hará bien el poeta que la imite, porque de las cosas realmente acaecidas, muchas son probables y verosímiles, y caen así bajo la jurisdicción del poeta.

De las acciones sencillas, las episódicas son las menos recomendables. Llámase episódica aquella fábula cuyos incidentes no están enlazados entre sí por naturaleza ni por necesidad, sino por capricho o caso fortuito. Hacen estas fábulas los malos poetas por incapacidad, los buenos por consideración a los histriones, alargando la acción más de lo que ella consiente, y destruye a veces su tejido.

No basta que la acción sea una e íntegra. Debe excitar el terror y la compasión, y esto, no por casos fortuitos, sino por acontecimientos que tengan lógica dependencia unos de otros. Aun los mismos efectos de la casualidad resultan más asombrosos cuando parecen previstos y ordenados por voluntad superior; v. gr., cuando en Argos la estatua de Mitis cayó sobre su matador, que la contemplaba [1] .

Las fábulas, lo mismo que las acciones, se dividen en simples y en *implexas*. Llámase simple la acción una y continua sin *peripecias* ni *anagnórisis* ; *implexa* la que tiene *anagnórisis* o *peripecia*, o las dos

cosas a la vez. Una y otra han de estar producidas lógicamente por lo que precede. Y advierte Aristóteles que no es lo mismo preceder que producir [2] .

La peripecia es una modificación de los acaecimientos, forzosa o verosímil. Véase el *Edipo Rey*.

La *anagnórisis* es una transición de la ignorancia al conocimiento, que engendra amistad u odio entre los personajes. Es la **[p. 62]** mejor *anagnórisis* la mezclada de peripecia: así la de *Edipo*. El reconocimiento puede ser, o simple, como en esta tragedia, o recíproco y doble, como el de Ifigenia y Orestes en Eurípides.

El *pathos* no es para Aristóteles otra cosa que una acción destructiva y dolorosa; v. gr., las muertes en escena, los tormentos, las heridas y otras cosas tales [1] .

La tragedia, por su extensión, se divide en prólogo, *episodio*, *éxodo*, *coro*, y éste en *parodos* y *stasimon*.

Tornando Aristóteles a las partes cualitativas de la tragedia, nos enseña en el cap. XIII que no se ha de hacer pasar a los buenos de la felicidad al infortunio, porque esto no produce terror ni compasión, sino horror; ni a los malos del infortunio a la felicidad, porque nada hay menos trágico que esto, ni más incapaz de producir efectos terroríficos y filantrópicos. Ni conviene que el malo pase de la dicha al infortunio, porque semejante desenlace sería filantrópico, pero no produciría ni compasión ni terror. La compasión nace de la desgracia no merecida, y el terror, de ver padecer a un semejante nuestro.

El personaje, pues, debe ser escogido entre los nobles y excelentes; pero no ha de ser extremado en virtud ni en justicia, ni tampoco ha de haber caído en infortunio por maldad o crimen horrible, sino por algún pecado o falta, como Edipo, Tiestes y otros de semejante linaje.

En suma: la fábula simple es preferible a la fábula doble; al cambio de mal en bien ha de anteponerse el de bien en mal, y és-

te, no por índole depravada, sino por flaqueza de un hombre antes bueno que malo. Por eso la tragedia se ha encerrado en muy pocos linajes y casas reales, cuya historia ofrecía tales argumentos en abundancia. Censuran algunos a Eurípides, viendo que sus poemas suelen acabar lastimosamente. Y, sin embargo, Eurípides, por eso mismo, es el más trágico de los poetas, aunque peque alguna vez en la economía de la tragedia, y son sus piezas las que mejor parecen y más agradan en la escena y en los certámenes. Algunos prefieren la fábula doble, como en *la Odisea*, con doble desenlace para buenos y malos. Suele gustar el público de estas obras, y los poetas siguen el gusto del público: pero, a la verdad, semejante **[p. 63]** desenlace más propio que de la tragedia parece de la comedia, donde todos los personajes, aunque sean como Orestes y Egisto, se reconcilian al final, y nadie mata ni muere [1] .

El terror y la compasión pueden nacer del espectáculo, y también del curso de los acaecimientos, lo cual es preferible, y arguye mayor ingenio en el poeta. Conviene que, aun sin verla con los ojos del cuerpo, produzca la fábula todo su efecto trágico, como acontece en la de *Edipo*. Por el contrario, el efecto del espectáculo es cosa que apenas pertenece al arte literario. Y de los que por medio del espectáculo intentan producir, no lo terrible, sino lo horrible, bien puede decirse que salen de los límites de la tragedia, la cual no debe producir todo género de efectos, sino solamente los que son propios de su índole. La compasión y el terror han de nacer, pues, de la imitación y de la fábula misma.

Toda acción es entre personas amigas, enemigas o indiferentes. Si un enemigo mata a su enemigo, nada hay en esto de terrible ni de lastimoso para el espectador, salvo el hecho en sí; y lo mismo si se trata de personas indiferentes. Pero si la acción pasa entre amigos, deudos o allegados; si el hermano mata o quiere matar al hermano, el hijo al padre, la madre al hijo, el hijo a la madre, etcétera, etc., la acción será verdaderamente trágica. Se

han de respetar en lo esencial las fábulas antiguas, v. gr., la muerte de Clitemnestra por Orestes, y la de Erifile por Alcmeon; pero usando discretamente de los datos tradicionales.

El crimen puede ser cometido con premeditación, v. gr., el de Medea, matadora de sus hijos; o por ignorancia, v. gr., en *Edipo*, donde el crimen es anterior al drama. Y, finalmente, puede reconocerse a la víctima antes de consumar el crimen. Otras maneras no caben, porque en cualquier caso ha de cometerse el crimen o no cometerse, conociendo o sin conocer a la víctima.

De estas maneras, la de estar a punto de consumar el acto con pleno conocimiento y no consumarle, impedido por fuerza mayor, es la peor de todas, pues queda íntegro lo odioso y falta lo trágico. Así es que son raros los ejemplos de ella; v. gr., el arrebato de Hemon contra Creonte en la *Antígona*. Mejor es que la acción llegue a consumarse por ignorancia, y que el reconocimiento **[p. 64]** venga después. Entonces el crimen pierde su odiosidad, y el reconocimiento es terrible. Así el de Mérope, en el *Cresfonte* de Eurípides, cuando va a herir con la segur a su hijo, y de pronto le reconoce; o el de *Ifigenia* en *Táurida*, donde la hermana está a punto de inmolar al hermano. Por buscar estos efectos patéticos, se han encerrado los trágicos en aquellas familias que los ofrecían en gran copia [1] .

Las costumbres en una tragedia han de reunir cuatro condiciones. Primera y principal, que sean *buenas* o *convenientes*, respondiendo las palabras y las acciones a la intención. Esta *bondad* poética es la que Aristóteles busca, añadiendo que puede hallarse hasta en los esclavos y en las mujeres, «por más que éstas (añade) sean generalmente menos buenas, y los esclavos totalmente malos». Segunda, que sean *convenientes* o *armónicas*, porque en la mujer, v. gr., no sentarían bien el valor y la fiereza. Tercera, que sean *semejantes*. Cuarta, que sean *iguales*, es decir, consecuentes, pues aunque el personaje sea *anómalo*, la imitación debe presentarle con cierta igualdad en su misma anomalía. Ejemplo de cos-

tumbres malas sin necesidad: Menelao en el *Orestes* de Eurípides. Ejemplo de costumbres desiguales: *Ifigenia en Aulis*, suplicante primero y heroica después.

En las costumbres como en la composición de la fábula se ha de buscar siempre lo necesario o lo verosímil; de suerte que, dado un carácter, sea forzoso o verosímil que diga o haga esto o lo otro, o que tal cosa acaezca después de tal otra.

Evidente es que el desenlace debe nacer de la misma fábula, y no venir traído por una máquina, como en la *Medea* de Eurípides. Sólo puede admitirse la máquina para los sucesos que están fuera del drama, ya sean anteriores y no conocidos de los personajes, ya cosas futuras que se anuncian y vaticinan, porque los dioses todo lo ven. Pero nada irracional se admite en el drama.

Y como la imitación de la tragedia es imitación *de lo mejor*, conviene parecerse a los buenos artífices de retratos, que, conservando la propia forma del original, le hacen, con todo, más hermoso. Y así el poeta, imitando a los hombres iracundos o tímidos o de otra especie cualquiera, debe convertirlos en un *paradigma* **[p. 65]** o dechado de su respectivo carácter. Así el Aquiles de Agatón y el de Homero [1] .

Aristóteles ha distinguido sutilmente varias especies de *anagnórisis* o **reconocimientos**. Primera y menos técnica (o como diríamos hoy, menos artística), la que se hace por signos, ya naturales, ya accidentales (ora en el cuerpo, como las cicatrices; ora externos a él, como los collares). Es preferible esta especie de *anagnórisis* cuando se junta con la peripecia: así el baño de Ulises en la *Odisea*. La segunda manera requiere más arte, y es toda invención del poeta: a ella se refiere el doble reconocimiento de la *Ifigenia en Táurida*. La tercera especie es por *adivinación* o *reminiscencia*, verbigracia, el llanto de Ulises en casa de Alcinóo, cuando oye cantar al citansta. El cuarto reconocimiento es por *silogismo*, v . gr., el de la *Electra* de Sófocles, y aun es mejor esta *anagnórisis*

cuando se complica con algún paralogismo o razonamiento falso del espectador. Pero todavía es de más alta calidad la *anagnórisis* que nace de la acción misma y se produce por causas naturales, como en el *Edipo* y en la *Ifigenia en Táurida* [2] .

Es necesario que el poeta se coloque mentalmente en el lugar de los espectadores. Así verá todas las cosas mejor y como si las tuviera delante, y conocerá lo que conviene al asunto y lo que no conviene. Pero aún es más indispensable que se imagine colocado en las mismas situaciones que sus personajes, participando de ellas por el oculto poder de la simpatía. Sólo se agita de veras el que internamente está agitado; sólo manifiesta bien la cólera el que está furioso. Por eso exige la poesía una naturaleza, o fácil para modelarse y hacerse plástica, o ardiente y propensa al éxtasis y al entusiasmo.

Ha de pensarse primero la idea total de la fábula, y desarrollarla luego por medio de episodios. Aristóteles da un ejemplo de este procedimiento abstracto, discursivo y antipoético, exponiendo sin nombres el argumento de la *Ifigenia en Táurida* : «Una doncella iba a ser sacrificada…» etc., etc. Falta saber qué verdadero poeta ha procedido así, y no ha comenzado por ver todo el cuadro dramático en una iluminación súbita [3] .

[p. 66] En toda tragedia hay nudo y *desenlace*. Lo que precede a la acción y la acción misma constituyen el nudo; lo demás el desenlace, es decir, el tránsito de la fortuna próspera a la adversa, o al contrario.

Cuatro especies pueden distinguirse de tragedias: la *implexa* con *anagnórisis* y *peripecia* ; la *patética*, como los *Ayaces* y los *Ixiones;* la *ética,* como los *Phtiotides* y el *Peleo* ; la *homóloga* o simple, como el *Prometeo* y todas aquellas en que intervienen personajes del mundo infernal.

Si no es posible reunir en una obra sola las condiciones de todas estas especies de tragedia, procúrese, a lo menos, alcanzar la

mayor parte y las mejores. «Cosa más necesaria que nunca hoy (añade el Estagirita), en que la abundancia de poetas es tal y los géneros parecen tan agotados, que de cada poeta se exige que cifre y compendie todas las cualidades de los restantes, y no que muestre solo aquélla en que él sobresale, siendo, v. gr., feliz en el enredo y no en el desenlace, o al contrario».

No se ha de hacer de la tragedia una obra épica de muchas acciones o fábulas, poniendo, v. gr., toda la guerra de Troya en una sóla tragedia, como intentó Agatón. Porque en la epopeya pueden tener los episodios proporcionada extensión y conveniente desarrollo; pero en el drama camina todo rapidísimamente, y a veces contra la verosimilitud, obedeciendo a una razón más alta, «porque es verosímil que muchas cosas acaezcan fuera de lo verosímil».

El coro se ha de estimar como uno de los actores y como parte de la pieza, con su papel propio en ella, al modo de los coros de Sófocles, y no de los de Eurípides, ni menos de los de Agatón, que así pueden pertenecer a una tragedia como a otra. La introducción de coros extraños al argumento de la pieza, es tan reprensible como la de episodios pegadizos [1] .

Hasta aquí lo relativo al teatro, que forma, digámoslo así, el nervio de la *Poética*. En los capítulos siguientes discurre el Estagirita **[p. 67]** sobre las condiciones del estilo poético: claridad y elevación. La claridad procede del empleo de palabras propias; la elevación, del uso de palabras extraordinarias, de metáforas, etcétera. Pero si sólo de estos elementos figurados y exóticos se compusiera el lenguaje, resultaría un puro enigma o un puro barbarismo. Para evitarlo, deben combinarse los dos elementos de claridad y elevación, huyendo del exceso en todo. En el empleo de las metáforas es donde más se conoce y da muestra de sí una índole generosamente poética, porque la esencia de la metáfora consiste en descubrir entre los objetos ocultas semejanzas, que los ojos del vulgo no perciben.

La epopeya está estudiada por Aristóteles sólo a la luz de la poesía dramática, a cuyas reglas más o menos violentamente quiere adaptarla. Ha de formar, como la tragedia, un conjunto dramático con una sola acción entera y completa, que tenga principio, medio y fin, de suerte que sea como un animal perfecto. Y no basta la unidad de la historia, porque en la historia no se expone una acción sola, sino todo lo que en un tiempo dado ha acaecido a una persona o a muchas, sea cual fuere la relación que tengan los acaecimientos entre sí. De este modo suelen coincidir en la historia dos hechos que no tienen el mismo fin. En esto, como en todo, aventajó Homero al resto de los poetas, no tomando por asunto la guerra de Troya, aunque fuese una empresa épica con principio y fin, sino escogiendo una parte de ella, y enriqueciéndola y dilatándola con varios episodios. Al contrario: otros épicos han tomado por asunto de sus composiciones una época entera o una acción extensa, v. gr., las *Cipriacas* o la *Pequeña Iliada*, de cada una de las cuales pueden sacarse muchos asuntos de tragedia, al revés de la *Iliada* y de la *Odisea*, que dan sólo uno o dos [1] .

La tragedia es siempre para Aristóteles el modelo ideal de la epopeya, que puede ser, como ella, simple o implexa, *ética* y *patética*. Sus partes son las mismas, fuera de la melopea y el espectáculo. Caben en ella *anagnórisis*, peripecias y pasiones. Homero es dechado excelentísimo de todo esto. La *Iliada* puede calificarse de poema simple y patético; la *Odisea*, de implexo (con *anagnórisis*) y ético.

[p. 68] Tan allá lleva este paralelo el Estagirita, que no duda en afirmar que la epopeya y la tragedia varían sólo en la extensión y en los metros, y en poder abarcar la epopeya, como poema narrativo que es, muchas acciones simultáneas.

Reprueba Aristóteles la mezcla de metros en lo épico, introducida por Queremón en su *Centauro* ; y partiendo del principio de que la misma naturaleza enseña a armonizar el metro con el

asunto, prescribe el uso exclusivo del hexámetro como más generoso, más capaz de admitir metáforas y voces extrañas, y más acomodado a la imitación épica, que es la más amplia de todas.

En la tragedia cabe lo maravilloso; en la epopeya, hasta lo imposible, porque, no viéndose materialmente reproducida la acción, todo parece tolerable. No así en la escena, a no ser que lo irracional y violento esté fuera del drama y se relegue a los antecedentes como Sófocles la muerte de Layo. Pero el arte del poeta épico puede ser tal, que haga agradable hasta lo absurdo, como es de ver en muchas fábulas de la *Odisea* [1]. Para ello, el poeta debe hablar por cuenta propia lo menos posible, evitando interponerse entre el lector y el asunto, porque nada perjudica más al interés y a la credibilidad.

Los dos últimos capítulos, que son los más obscuros y controvertidos de este breve tratado, contienen diversos problemas estéticos, cuya solución más bien persigue que da el Estagirita. Vuelve a inculcar con nuevos desarrollos el principio de la *mímesis*, y le extiende a las artes plásticas, equiparando al poeta con cualquier otro artífice de imágenes. Proclama la independencia del arte, asentando que no es la misma la regla del bien para la poética que para la política o cualquier otro arte [2]. Puede imitar los objetos de tres maneras: como son, como se dice o parece que son, como **[p. 69]** deben ser. Pero las reglas particulares de otras artes no son aplicables a la Poética.

Caben en la poesía dos géneros de defectos: esenciales y accidentales. Cuando el poeta ha querido imitar lo imposible, el defecto es esencial. Pero se ha de ver si por tal camino se alcanza el fin propio de la obra artística, y si la falta está en cosa perteneciente al arte o extrínseca a él. Si se objeta que esto no es pintar las cosas como son, se responderá que es pintarlas como deben ser, al modo de Sófocles, y no al de Eurípides.

Lo que se llama *imposible* puede serlo relativamente a *lo mejor* (al *ideal* que decimos ahora), o respecto a la opinión común. La poesía debe preferir siempre lo verosímil imposible a lo inverosímil posible. Respecto del ideal, debemos seguir las huellas de Zeuxis, cuyas imágenes superaban al *paradigma* o modelo [1] .

¿Es superior la imitación épica a la trágica? Aristóteles no lo resuelve, y expone las razones en pro y en contra, inclinándose siempre a favorecer al drama. Parece que el arte menos recargado es el mejor, y bajo este aspecto la epopeya, que quiere abarcarlo todo, resulta inferior al drama. Por otra parte, la tragedia parece inferior a la epopeya por la calidad de las personas a quienes se dirige por el empleo del gesto y del arte histriónica. Pero a esto puede responderse que el mal no está en la tragedia, sino en la recitación o histrionismo, y que la tragedia, aun sin el auxilio del arte de los hipócritas (o representantes), produce efecto donde quiera que se lee. Tiene, además, todas las partes de la epopeya; puede usar sus metros, y la aventaja en la música y en el espectáculo. Y como la imitación está concentrada en menos espacio, produce más efecto que si estuviera dispersa en una larga narración, v. gr., si pusiéramos el *Edipo* en tantos versos como la *Iliada*. Por otra parte, la acción épica tiene menos unidad que la trágica, y ésta alcanza mejor el término de su imitación.

Tal es en sus datos capitales, y, prescindiendo de menudencias técnicas, sólo interesantes para el historiador de la literatura griega, este código literario, de tan singular fortuna en el mundo [2]. **[p. 70]** Apenas conocido de los romanos, puesto que las coincidencias que pueden advertirse en la Epístola de Horacio recaen sobre lugares comunes que debían de estar consignados en los libros de todos los retóricos antiguos; entendido perversamente por los árabes; olvidado de todo punto por los escolásticos, vuelve a la luz en la época del Renacimiento, y domina despótico por tres siglos, sirviendo de bandera a todas las escuelas literarias, así a los partidarios **[p. 71]** de la independencia del genio,

como a los críticos casuísticos y a los legisladores inflexibles y catonianos. Una gran parte de estas contradictorias interpretaciones, a las cuales todavía no está cerrado el campo, ha de constituir la trama de la presente historia. Aquí baste formular en pocos cánones y precisos los principios **[p. 72]** fundamentales de la Poética, tal como del texto mismo resulta, según han acertado a leerle los filólogos modernos [1] .

El primero y más alto de estos principios es el de la *mímesis*, no entendido ciertamente como le entendía, v. gr., el abate Batteux, sino en un sentido de todo punto idealista, en que Platón no difiere un ápice de su discípulo. Para uno y otro, la poesía es arte de imitación; pero lo que la poesía imita no es otra cosa que lo *universal,* lo *necesario,* es decir, la *idea* y el *tipo;* de ningún modo lo particular y relativo. De otra suerte, nunca hubiera dicho Aristóteles que la poesía es más filosófica y profunda que la historia, ni hubiera sentado la doctrina de la depuración del carácter, el cual ha de ser como un *paradigma* o modelo de su respectiva clase.

Si en este punto la conformidad con Platón es visible, no menos de resalto aparece en la doctrina de la *purificación de los afectos* que, despojada del aparato escolástico y de las sutilezas y cavilosidades sin número con que la han enmarañado los expositores, no viene a ser otra cosa que el restablecimiento de la *sophrosyne*, templanza y aquietamiento de pasiones, tan divinamente celebrada en los diálogos socráticos. La diferencia está sólo en que Aristóteles espera tales efectos del arte mismo y de la imitación escénica, pidiendo a la pasión artísticamente idealizada, medicina contra la pasión real que cada espectador lleva en su pecho. Por el contrario, Platón es incrédulo en cuanto a tales efectos del arte, y buscando por otro camino el imperio de la templanza, proscribe de su *República* toda imitación apasionada y tumultuosa.

Pudiéramos haber insistido más en algunos puntos de la *Poética* **[p. 73]** de Aristóteles; pero no faltará ocasión de volver a ellos. Creemos por ejemplo, que no hay en el Estagirita verdadero concepto de la belleza, puesto que no va implícito de ningún modo en las vagas expresiones de orden (τάξις) y grandeza o proporción (μεγ&2;θος); pero creemos al propio tiempo que tienen razón los kantianos y los herbartianos en hacer remontar a Aristóteles la posición subjetiva del problema estético y la teoría del arte desinteresado, que luego se desarrolló más en los intérpretes escolásticos. Hay en la *Metafísica* de Aristóteles (lib. XIII, cap. III) una distinción formal entre el bien y la belleza; el bien reside siempre en la acción, es cosa *práctica* (ἐν πράξει), mientras que la belleza se encuentra también en los seres inmóviles (ἐν ἀκινητο&ρσθυο;ς) y aun en las puras líneas, en las figuras y en los números. La distinción entre el carácter absoluto de lo bello y el carácter relativo de lo útil, es todavía más clara y terminante (*Ret. I;* cap. VII, *Polit. IV,* cap. XIII); pero parece referirse solamente a la belleza moral.

Sobre la teoría del *ideal* aristotélico se ha discutido largamente y no sin fruto, puesto que la cuestión parece ya resuelta. A mi entender, Max Schasler es quien más rectamente le ha interpretado, alejándose lo mismo del exclusivo punto de vista hegeliano que de la interpretación formalista, y remontándose al principio capital y armónico de la metafísica aristotélica, que es un idealismo *realista* en que la energía o idea activa (&2;νεργεια) uniéndose a la materia (ύκη) le comunica la forma (ε&λσθυο;δος). El arte que es también una energía, una virtualidad activa, una capacidad de producir, actualiza en materia contingente lo necesario, lo universal; y si esto en cierto sentido puede ser llamado procedimiento de imitación, es más bien un procedimiento de idealización, una *representación ideal*. En cuanto a la imitación de las formas individuales todo el sentido de la

doctrina de Aristóteles declara que puede ser un medio, pero nunca el fin del arte, cuya materia propia es lo universal, y cuyas obras perfeccionan (ἐπιτ&2;λει) y completan las de la naturaleza. Es, pues, aquí, como en todo, un evidente idealismo el de Aristóteles, sólo diverso del ideal abstracto de Platón en su carácter de actividad progresiva y en estar concretado y traducido en las cosas reales. La solución adivinada por nuestro filósofo Fox Morcillo en el siglo XVI es hoy verdad científica aceptada y explanada por las escuelas novísimas, y base quizá de una metafísica futura. **[p. 74]** Aplicando este sentido a la Estética, interpreta Max Schasler el principio de la *mímesis* y el principio de la *catharsis,* que para él se resuelven en una misma cosa. La *mímesis* es la idealización, la *energía en el acto*, la *dynamis* actualizada y exteriorizada por el instinto. Esta idealización es (hablando en fórmula hegeliana) la negación de la negación, la destrucción de las existencias finitas, el ascenso a la pureza ideal, el restablecimiento de la armonía en el alma del espectador conturbada por la lucha de los opuestos poderes morales.

Por el contrario, los estéticos de la escuela de Herbart, y a su frente Zimmermann, han dado de la *catharsis* un sentido mucho menos elevado, y bastante próximo al que Lessing indicó en su *Dramaturgia*. La *purificación* trágica es para ellos una nueva aplicación de la teoría del justo medio, tan fundamental en la Ética de Aristóteles, una ley de economía moral, enlazada con otra ley más general, la de simplificación y armonía. Esta doctrina, a pesar de las apariencias, no es radicalmente contraria a la anterior, sino que parte de un punto de vista inferior y subordinado, cual es el *eudemonismo* moral. El lazo entre ambas concepciones puede encontrarse en aquella *restauración de la armonía natural del sér* propuesta por Platón en el *Filebo* .

Para ampliar el concepto que Aristóteles da de lo cómico en el capítulo IV de la *Poética*, debe consultarse el capítulo VIII del libro IV de la *Ética a Nicómaco,* que trata *del donaire en el decir.*

[p. 47]. [1]. Parece que los Tratados sobre cuestiones *de arte, de poesía, de belleza, de música,* abundaron en las pequeñas escuelas socráticas. Véanse las biografías y catálogos de Diógenes Laercio, compalidor de crítica poco segura, que atribuye obras de este género a Criton, Simmias de Tebas, Simón, Glaucón de Atenas y otros. Tales noticias prueban que la obra de Platón, en esto, como en lo demás, no fué un producto aislado, sino la expresión más alta y bella; la flor, digámoslo así, de un movimiento intelectual vastísimo, al cual no fueron extrañas ni la escuela cínica que, siguiendo su habitual tendencia, confundía lo bello con lo bueno, ni la escuela cirenáica que, según podemos inferir, resolvía lo bello en lo agradable, conforme a su *hedonismo* o teoría del placer.

Xenofonte, que en rigor no era filósofo, sino moralista, pero que conservó la tradición pura socrática, y hasta en los títulos y asuntos de algunas de sus obras quiso competir con Platón, cuyas grandezas metafísicas parece haber mirado como una infidelidad a la doctrina de su común maestro, compuso también un diálogo del *Convite*, no sabemos si anterior o posterior al de Platón, pero ciertamente muy inferior a él en interés filosófico, ya que no tanto en interés artístico y en animación dramática, siendo como es acabadísimo cuadro de costumbres atenienses. La semejanza con el diálogo platónico no estriba meramente en la forma, sino que se extiende al asunto, puesto que el Sócrates de Xenofonte, lo mismo que el de Platón, diserta sobre la filosofía de amor, y establece como Pausanias la distinción entre las dos Venus, Urania y Terrestre. Desgraciadamente este diálogo, tan fácil y gracioso, está empañado todavía más que el razonamiento de Alcibiades por ciertas nefandas sombras, que ojalá pudiéramos borrar del cielo de la cultura antigua.

[p. 48]. [1]. Acerca de la *Retórica,* cuyas teorías están menos enlazadas que las de la *Poética* con la Estética propiamente dicha, deben consultarse, además del libro de Chaignet ya citado, dos excelentes monografías alemanas: la *Historia de la Elocuencia Griega*, de A. Westermann (Leipzig, 1853), y la *Retórica de los Griegos y de los Romanos, expuesta desde el punto de vista sintético* (Berlín, 1872), sin olvidar nunca las importantísimas colecciones de Spengel *(Artium Scriptores ab initiis usque ad editos Aristotelis de Rhetorica libros* : Stuttgart, 1828, y *Rhetores Graeci* 1853-56), esta última menos completa, pero más fácil de manejar que la de Walz *(Rhetores Graeci,* nueve volúmenes, 1832-36). Entre las monografías francesas merecen elogio el *Etude sur la Rhétorique chez les Grecs,* de E. Gros (París, 1835); el *Etude sur la Rhétorique d'Aristote,* de E. Havert (1846), autor también de una Memoria sobre la pequeña *Retórica* conocida bajo el nombre de *Retórica a Alejandro;* y el *Essai sur les premiers manuels d'invention oratoire jusqu'à Aristote,* de C. Benoit (París, 1846).

Por varias razones no hemos creído necesario hacer de la *Retórica* de Aristóteles un análisis detallado como el que hacemos de la *Poética*. Una de estas razones es sin duda que casi todos sus preceptos han pasado a las *Instituciones* de Quintiliano, a quien por su condición de español debemos más amplio estudio. Pero la principal que hemos tenido se funda en el carácter mismo de la *Retórica* de Aristóteles, que en rigor, no pertenece a lo que hoy llamamos Estética, sino que es más bien un complemento de la Lógica y una aplicación de la Psicología y de la Ética en lo que toca al estudio de los afectos y de las costumbres humanas. Bajo este aspecto, toda alabanza parece poca. La *Retórica* es un imperecero monumento, y tiene un sello de unidad y de grandeza que no alcanzan los mutilados restos de la *Poética,* aunque éstos contengan quizá ideas más fecundas y de superior alcance. Los veintisiete primeros capítulos del libro II de la *Retórica* encierran el más bello y sutil análisis de las pasiones que nos haya transmi-

tido la antigüedad, y quizá las páginas más clásicas, elegantes y literarias que nos ha dejado Aristóteles. Su descripción de las diversas edades de la vida, fué imitada por Horacio en unos versos muy sabidos de su *Epístola a los Pisones* ; pero el texto de Horacio resulta pálido y vago al lado de la prosa de Aristóteles, tan precisa, tan rica de detalles característicos. Como observador de la vida humana, Aristóteles no tiene rival entre los antiguos. No todo en la Retórica es de igual precio, ni todo se prestaba por igual a estos magníficos desarrollos. Hay cierto desorden en la exposición, aunque mucho menos que en ninguna otra obra de Aristóteles; hay giros laboriosos y sutiles que parecen inseparables del pensamiento griego, puesto que ni Platón ni Demóstenes, ni Tucídides se libraron de ellos. Pero ninguno de estos defectos puede obscurecer el mérito insigne de esta obra aristotélica, basado sobre todo en su concepción de la Retórica, y en su tópica de las pasiones. Aristóteles no podía caer en el vulgar error de considerar la oratoria como un género literario puro, ni tampoco en el extremo contrario de confundirla con el general ejercicio de la Dialéctica. Por eso comienza su trabajo con estas palabras *«La Retórica es antistrofa de la Dialéctica»* (lo cual, entre paréntesis, no quiere decir *Rhetorica respondet Dialecticae,* como dice la versión latina, ni mucho menos *La Rhétorique fait le pendant de la Dialectique,* como traducen pobremente los franceses, sin excluir al mismo E. Havet). Quiere decir, pues, el Estagirita que la Retórica es parte esencial del *coro* del pensamiento, como lo es la Dialéctica (que él, sin duda, considera como *estrofa*), y como en su sistema lo sería probablemente la poesía, que para el caso podemos llamar *épodo*. Lo mismo la Dialéctica que la Retórica versan sobre aquellas cosas que pueden ser de universal conocimiento, y que no pertenecen en particular a ninguna ciencia. Por eso todos los hombres son en algún grado partícipes de ellas, y todos pueden, hasta cierto punto defender su opinión e impugnar la contraria, si bien algunos hacen esto de un modo fortuito, y otros por há-

bito y reglas. El conocimiento de estas reglas nadie puede negar que pertenece al arte. De esta manera, a la vez modesta y profunda, comienza Aristóteles su tratado, poniendo en la retórica natural el fundamento de la retórica artificial, fundamento no menos indestructible que el de la Dialéctica, puesto que si ésta busca lo verdadero, es vastísimo campo de la otra lo verosímil y lo opinable. Pero tomada la *Retórica* en este sentido, no sería ya la teoría de un género literario, ni siquiera la teoría literaria en general, sino la teoría de un modo de argumentación y de prueba. En rigor, no cabría dentro de ella ni la misma moción de afectos que Aristóteles tan extensa y delicadamente trata. Él mismo nos dice que es cosa mala pervertir con la palabra al juez, excitarle a la ira o a la misericordia, si bien es cierto (como profundamente reconoce el Estagirita) que estos afectos rara vez pueden separarse del orador ni del juez, los cuales han de tratar sobre cosas presentes y definidas, al paso que deben estar lejanas siempre de la mente del legislador, que no mira al caso presente y singular, sino a lo universal y a lo futuro.

La prueba esencialmente oratoria para Aristóteles es el *entimema*, es decir, el *silogismo de lo verosímil* 1; [1.no se trata aquí de la forma externa de razonamiento conocida con el nombre de *entimema*] y a la teoría del entimema está consagrada la mayor parte del libro I. La Retórica, que para Aristóteles es una *facultad* (δύναμις) más bien que un arte o ciencia, busca por medio de este *silogismo oratorio*, y por medio del *ejemplo*, que es la *inducción oratoria*, todos los medios posibles de persuasión; y como esta persuasión no se ejercita sobre cosas abstractas, sino sobre intereses de la vida humana, es claro que la Retórica, aunque participe del carácter de la Lógica por estudiar una manera y forma de razonamiento, participa igualmente de la Ética por la materia de este razonamiento (παραφυ&2;ς τι τῆς διαλεκτικῆς ε&1;ναι κα&ΧιρΧ; τῆς π&2;ρ&λσαθυο; τὰ ᾖθη πραγματε&ΧιρΧ;ας). La *Retórica* de Aristóteles comprende,

pues, una lógica oratoria (teoría del *entimema* o silogismo oratorio, y del *ejemplo* o *inducción oratoria*) , una psicología y ética oratorias (tratado de las pasiones y de las costumbres) y, por último, aunque en lugar muy secundario, una teoría de la composición y del estilo. La utilidad de la Retórica la prueba Aristóteles por la consideración de que, aun siendo por naturaleza mejores lo bueno y lo justo que sus contrarios, quedarían muchas veces desvalidos, si la elocuencia no les ayudase, más poderosa en esto que la ciencia pura, que no puede dirigirse a la muchedumbre indocta.

En la Retórica de Aristóteles aparece por primera vez la división de los tres géneros oratorios: *deliberativo, judicial* y *epidíctico* o *demostrativo* (συμβουλευτικόν, δικανικόν, ἐπιδεικτικόν). Pero esta división tiene en Aristóteles un sentido profundo; a cada uno de los tres géneros corresponde una de tres grandes ideas: al deliberativo, la idea de lo útil (τό συμφ&2;ρον); al judicial, la idea de lo justo (τό δ&XιρX;καιον); al demostrativo, la idea de lo honesto o de lo bello en el sentido de honestidad moral (τό καλόν). Nacen de aquí las tres grandes divisiones de esta Retórica inmortal concebida bajo el plan de estos tres fecundísimos conceptos. Con tal clave será fácil penetrar en la riquísima selva de sus detalles, no aprovechados ni entendidos siquiera por la mayor parte de los preceptistas vulgares. Aun en el libro III, relativo a la elocución y a la disposición, que parece inferior a los otros dos, hay mucho que aprender. La distinción clarísima y fundamental entre la lengua del orador y la lengua del poeta (ἑτερα λόγου κα&XιρX; ποιήσεως λὲξις ἐστ&Δαγγερ;); el consejo exquisito de ocultar el arte para lograr el efecto de la persuasión 1; [1. *Tened un método, pero ocultadle,* repite W. Hamilton en su excelente *Lógica parlamentaria*] la teoría de la *proporción* como base de la metáfora; la enérgica frase con que condena el abuso de los epítetos, preceptuando que han de ser condimento y no ali-

mento (ἥδυσμα οὐκ ἔδεσμα); el fundamento filosófico que ha dado a la doctrina del período por la doctrina del *límite* (principio análogo al que sirve de base a la *filosofía del estilo* de Herbert Spencer); el profundo sentimiento del valor de la imagen que habla a los ojos, con rasgos críticos de primer orden, bien dignos de la inteligencia más vasta y luminosa que han conocido los siglos, tan penetrante en lo pequeño como en lo grande, tan abierta a los rayos de la belleza como a los de la verdad. Pero no se olvide que la *Retórica*, de Aristóteles, lo mismo que su *Lógica* y su *Poética*, tienen un carácter esencialmente formal, y que, por consiguiente, no deben buscarse en ellas vagas y poéticas fórmulas como las del misticismo platónico, sino maravillas de disección analítica. Para Aristóteles, la retórica es ciencia de conceptos, no ciencia de cosas (λόγων οὐ πράγματων). Ni siquiera hace entrar el elemento estético en su definición de la elocuencia, si bien él mismo parece reconocer esta omisión, presentando con más o menos desarrollo una teoría del estilo. Y, sin embargo, la técnica positiva y la independencia del arte, ¡cuánto más deben al que llama *árido y descarnado* (sólo porque es sobrio, positivo y severo) Aristóteles, que al divino autor del *Gorgias* y del *Fedro* !

No creo necesario añadir nada sobre la *Pequeña Retórica* o *Retórica a Alexandro*, que todavía sigue imprimiéndose entre las obras de Aristóteles, aunque marcada con el asterismo de las obras apócrifas. Spengel, fundado en un pasaje de Quintiliano (III, 4), se la atribuye a Anaximenes de Lampsaco, y la ha publicado con su nombre (*Anaximenis Ars Rethorica quae vulgo fertur Aristotelis ad Alexandrum:* Zurich, 1844). Véase además su eruditísima Συναγωγή τεΧνών (Stuttgart, 1828), y el examen crítico que de ella publicó Rossignol en el *Journal des Savants* (1840).

Un interesante pasaje del libro XIII de la *Metafísica* ha inducido a algunos a creer que Aristóteles había escrito un libro especial sobre *lo Bello;* pero lo único que allí anuncia es que pensaba

tratar en otra parte de las formas matemáticas de lo Bello (orden, proporción, simetría).

Como los libros de Aristóteles, para ser rectamente entendidos, no deben aislarse nunca de la enciclopedia de que forman parte y dentro de la cual reciben luz unos de otros, conviene leer, en los libros VII, VIII, IX y X de la *Ética a Nicómaco*, todos los capítulos que se refieren a la teoría del placer, y a la teoría de la amistad y del amor.

Finalmente, puede ser útil la lectura de los *Problemas*, entre los cuales hay algunos de psicología estética, v. gr.: «¿Por qué todos los grandes hombres han sido de temperamento melancólico?» «¿Por qué oímos con mayor agrado una narración que tenga unidad que una serie de acontecimientos inconexos?» «¿Por qué no nos deleitan las historias demasiado antiguas, ni tampoco las que son demasiado nuevas?» «¿Por qué el filósofo se cree superior al orador?» «¿Por qué es más agradable el canto acompañado de la flauta que acompañado de la lira, y el canto acompañado de una sola flauta o de una sola lira que de muchas?» «¿Por qué las sensaciones del oído tienen valor y significación moral, y no la tienen las de los otros sentidos?» «¿Porqué todos los hombres se deleitan con el ritmo, el canto y la música?» «¿Porqué es más agradable oír la música ya sabida que la que no se ha oído antes?»

Es extraño que en su tratado del *alma* y en sus opúsculos psicológicos nada importante haya consignado Aristóteles sobre el poder de la fantasía *poética* o creadora, mucho más cuando discurre larga y sutilmente sobre la fantasía sensible en general.

Por el contrario, es de grande importancia cuanto se dice sobre la Música en el libro VIII de la *Política*, consagrado todo él a la teoría de la educación. (Advierto que Barthélèmy St. Hilaire y otros editores modernos han cambiado, con buenas o malas razones, el orden de los libros de la *Política*, y en ellos es libro V el que yo, para evitar confusiones, sigo llamando VIII). Bajo el

nombre de Música, es evidente que Platón, lo mismo que Aristóteles, comprende la poesía lírica, puesto que entre los antiguos eran inseparables las dos artes. Pone de manifiesto el carácter desinteresado, *inútil* o liberal de la Música, lo mismo que el de la Pintura, «que principalmente se ha de aprender para aguzar los sentidos y el entendimiento en la contemplación de la hermosura de los cuerpos». El buscar en las artes la utilidad y el fruto no es cosa digna de un espíritu magnánimo e *ingenuo*. Admite, no obstante, en un sentido más elevado la influencia pedagógica de la Música y su efecto moral, como placer noble y puro, que concurre al fin supremo de la vida, modificando y mejorando las disposiciones del alma por el influjo del entusiasmo, y purificando los afectos reales mediante la imitación artística de los mismos afectos (doctrina idéntica en el fondo a la famosa *de la purificación*, enseñada en la *Poética*) . Otros preceptos recuerdan, aunque mitigado, el rigorismo de la *República* de Platón. Aristóteles proscribe, lo mismo que su maestro, la flauta, por no ser instrumento *ético*, sino propio para excitar las pasiones; proscribe, además, los instrumentos de cuerdas como *pectides* y *barbitones*, los *heptígonos*, *trígonos*, *sambucas,* y todos los que exigen mucho esfuerzo de mano. Pero estas trabas se refieren a la Música empleada como medio de educación general, no como estudio especial de los que se preparan para ejercitarse en los certámenes, si bien hacia estos artistas afecta Aristóteles cierto desprecio, que llega hasta llamarlos *mercenarios* y degradados.

&νβσπ;

[p. 53]. [1]. ῾η μ&17;ν οὖν τ&2;Χνη, ἕξις τις μ&2;τὰ λόγου άληθοῦς ποιητικὴ ἐστιν. Los intérpretes latinos, incluso el de la colección Didot, que es anónimo, traducen muy

imperfectamente: «Ars est habitus quidam cum vera ratione conjunctus, operis alicujus efficiens».

[p. 54]. [1]. La *aulética* es el género de poema musical que emplea por instrumento la flauta, como la *citarística* emplea la cítara. La *Syringa* parece ser el mismo instrumento pastoril llamado por los latinos *fístula*. Sobre éstos y otros términos musicales de la Poética de Aristóteles se ha discutido largamente; pero tal discusión es secundaria para nuestro intento. La *Orquéstica*, a que más adelante se refiere Aristóteles, es la danza mímica. Los *nomos* (según se infiere de varios capítulos de los *Problemas*) eran unos cantos de índole dramática y ditirámbica, no divididos en estrofas y antistrofas, y Aristóteles conjetura que debieron su nombre a la antigua costumbre de ser cantadas las leyes (νόμοι) con cierto ritmo vago. Pero todo esto es obscurísimo y materia de pura erudición.

[p. 55]. [1]. *Poét* ., cap. I.

[p. 55]. [2]. *Poét* ., cap. II.

[p. 56]. [1]. *Poét*. , cap. III. Luego habla Aristóteles de la contienda entre Megarenses y Sicilianos, sobre la invención de la comedia, de la etimología de la palabra, etc.

[p. 56]. [2]. *Poét* ., cap. IV.

[p. 56]. [3]. Este *Margites*, que corría a nombre de Homero, con fundamento o sin él, era un poema yámbico de carácter satírico.

[p. 57]. [1]. *Aptumque rebus agendis* llamó Horacio al verso yámbico.

[p. 57]. [2]. Póet., cap. V.

[p. 59]. [1]. Poét., cap. VI.

[p. 59]. [2]. *Poét* ., cap. VII.

[p. 60]. [1]. *Poét*. , cap. VIII.

[p. 60]. [2]. Este principio se cita generalmente mal, como todo lo que se cita de memoria: «La poesía es más *verdadera* que la misma historia». Aristóteles no gustaba de estas fórmulas brillantes y paradójicas, que tanto abundan en los modernos: σπουδαιότερον, que es el comparativo usado por Aristóteles, nunca ha querido decir *más verdadero*, sino *más grave* o *más serio*. Si se traduce *verdadero*, habrá que distinguir entre la *verdad metafísica y moral*, que es mayor en la poesía que en la historia, y la *verdad histórica*, que indisputablemente es mayor en la historia que en la poesía. Por lo demás, todos los traductores de Aristóteles han entendido perfectamente estas palabras suyas. No citaré más que a los españoles: Flórez Canseco (1778) traduce: «más filosófica y más *instructiva* que la historia». Goya y Muniain (1798): «más filosófica y *doctrinal* que la historia», y mejor que ninguno de ellos había interpretado don Jusepe A. González de Salas (en 1633): «más *grave y philosóphica profesión es la de la Poesía que la de la Historia* ».

[p. 61]. [1]. *Poét* ., cap. IX.

[p. 61]. [2]. Poét., cap. X.

[p. 62]. [1]. *Poét* ., cap. XI.

[p. 63]. [1]. Poét., cap. XIII.

[p. 64]. [1]. Poét., cap. XIV.

[p. 65]. [1]. Poét., cap. XV.

[p. 65]. [2]. Poét., cap. XVI.

[p. 65]. [3]. Poét., cap. XVII.

[p. 66]. [1]. *Poét* ., cap. XVIII. El XIX, XX y XXI pertenecen a la Gramática mucho más que a la técnica artística. La teoría de los pensamientos (διάνοια) la reserva Aristóteles para sus libros de Retórica. De la *declamación* prescinde totalmente.

[p. 67]. [1]. *Poét* ., cap. XXIII.

[p. 68]. [1]. *Poét* ., cap. XXIV.

[p. 68]. [2]. Estas palabras en que apenas se han fijado sus intérpretes, hacen remontar a Aristóteles con pleno derecho la doctrina del *arte por el arte* : πρὸς δὲ τουτὸις οὐΧ ἡ αὐτή ὀρθὸτης ἐστι Añádase a esto que la rectitud, o sea la norma de lo recto, es diversa entre la Poética y la Política, y entre la Poética y cualquier otro arte.») La voz *Política*, aquí y en otros lugares, es para Aristóteles sinónima de *Ética*.

[p. 69]. [1] . *Poét.* , cap. XXV.

[p. 69]. [2]. Creo inútil recordar las muchas tentativas arbitrarias que desde los tiempos de Daniel Heinsio vienen haciéndose para dar nuevo método a este opúsculo de Aristóteles. Una de las más ingeniosas es la que presenta el alemán Hartung en su libro sobre las *Doctrinas de los antiguos acerca de la poesía, comparadas con las de los críticos modernos* (Hamburgo , 1844). Ritter, en su edición de 1839, ha llegado a negar la autenticidad de una parte de la *Poética*, o, a lo menos, la ha supuesto interpolada por un filósofo estóico; pero su opinión ha sido victoriosamente refutada por Lersch, Düntzer, Spengel y Tycho Mommsem.

Mencionaremos algunas disertaciones especiales sobre la Poética (a) [a) De los trabajos españoles, todos anteriores a este siglo, se irá dando cuenta en sus lugares respectivos]:

G. Hermann: *Commentatio de Tragica et Epica Poesi* (al fin de su comentario de la Poética) (Leipzig, 1802).

G. F. Schoemann: *De Aristotelis censura carminum epicorum* (en el tomo III de sus *Opuscula*).

Rausner: *Sobre la Poética de Aristóteles y sus relaciones con la dramaturgia moderna* (Berlín, 1829).

Abeken: *De notione Mimeseos apud Aristotelem* (Gotinga, 1838).

Fortoul: *Aristotelis Logice, Rhetorice, Poetice, quibus utantur communibus principiis* (Lyon, 1840).

Nisard: *Examen des Poetiques d'Asristote, d'Horace et de Boileau* (Saint Cloud, 1845). No carece de curiosidad para conocer los cambios que el tiempo trae, aun dentro de las escuelas más rígidas e intolerantes como sin duda lo ha sido el clasicismo francés, cotejar esta tesis del último y más ingenioso de sus defensores modernos con el célebre libro que sobre el mismo asunto escribió en el siglo pasado el abate Le Batteux *(Les Quatre Poétiques)* (1774). La cuarta poética era entonces la de Jerónimo Vida, obispo de Alba.

Froschammer: *De Aristotelis Poetica ex Platone illustranda,* (Kiel, 1848).

H. Weil: *Sobre el efecto de la tragedia, según Aristóteles* (Memoria inserta en las Actas del Congreso de filólogos alemanes, celebrado en Basilea en 1847). Su interpretación es la misma que adopta Egger.

Lemaître (Julio): *Quomodo Cornelius noster Aristotelis Poeticam sit interpretatus* (París, 1882).— *Corneille et la Poétique d'Aristote* (París, 1888).

Döring: *Kunstlehre von Aristoteles* (1876). Trabajo de grande importancia, quizá el mejor que existe sobre la teoría aristotélica del arte, aunque la expone desde un punto de vista demasiado sistemático, considerándola como desligada de todo concepto de belleza, e interpretando la *catharsis* en el sentido de un puro *hedonismo* moral.

G. Teichmuller: *Neuen Studien* (discurre larga y muy originalmente sobre la filosofía del arte en Aristóteles).

Froschammer: *Ueber die Principien der Aristotelischen Philosophie und die Phantasie in derselben* (Munich, 1881). El autor se empeña en descubrir en Aristóteles su propia doctrina de la *Imaginación*, considerada como principio de la unidad del mundo.

Chaignet: *Essai sur la psychologie d'Aristote* (París, 1883). En este libro digno de alabanza se expone, bajo la rúbrica de *la razón poé-*

tica, la estética de Aristóteles (pág. 528). En una nota final (pág. 615) dedica estudio especial a la *catharsis* .

H. Martín: *Analyse critique de la Poétique d'Aristote* (tesis doctoral, 1836).

Reinrens: *Aristoteles über Kunst, besonders über die Tragödie* (1870.)

Scharader: *De Artis apud Aristotelem notione ac vi* (Munich, 1881).

Bénard: *L'Estietique d'Aristote et de ses successeurs* (París, 1889). Trabajo digno de la mayor consideración como todos los que ha dado a luz sobre Estética el benemérito expositor de Hegel. Lo mismo su estudio que el de Egger aventajan por todos conceptos al que Barthélemy Saint-Hilaire pone como prólogo de su traducción de la Poética.

Entre los que más extensa y doctamente han tratado de la Estética de Platón y de Aristóteles, pero en obras generales y no en monografías aisladas, hay que contar a los grandes historiadores de la filosofía antigua. Brandis (*Handbuch der griechisch-römisch. Philosophie* : Berlín, 1860); Zeller *(Der Philosophie der Griechen)*, y aun los excelentes compendios de Schwegler *(Geschichte der griech. Philosophie),* Uberweg *(Grundriss der griceh. Philosopie)* y Renouvier *(Manuel de la philosophie ancienne)* .

De un modo mucho más extenso y directo examinan las mismas cuestiones los historiadores especiales de la Estética. Tres son los más notables: Ed. Müller *(Die Theorien der Kunst bei der Alten* (1833-1835), que considera a Aristóteles como fundador de la teoría del arte independiente, e intenta dar a esta teoría una disposición sistemática, derivándola del concepto idealista de lo Bello; Roberto Zimmermann *(Geschichte der Aesthetik als philosophischer Wissenschaft* : Viena, 1858), cuya obra está escrita en el puro sentido de la escuela *herbartiana* o *formalista*, de la cual quiere hacer precursor a Aristóteles, considerando a Platón como

una especie de *materialista* estético, calificación realmente incomprensible; y Max Schasler *(Kritische Geschichte der Aesthetik. Grundlegund für die Aesthetik als Philosophie des Schönen und der Kunst* (Berlín, 1872), autor semihegeliano que interpreta la doctrina de Aristóteles en el sentido de un idealismo realista *(ideal-realismus)*. Estas obras, por otra parte, tan ricas de ciencia, tienen el inconveniente grave de aplicar a ideas antiguas, todavía rudimentarias y no siempre sistemáticas, un aparente rigor de método, propio sólo de escuelas más modernas.

[p. 72]. [1]. Hay en la *Poética* de Aristóteles omisiones que hoy nos parecen muy singulares. Nada se dice, por ejemplo, del famoso principio de la *fatalidad*, que quizá no tenía en el teatro griego toda la importancia que suponen críticos rutinarios. Nada se insinúa tampoco sobre la composición de los poemas homéricos, que Aristóteles parece mirar como producto de la reflexión artística, sin insinuar sobre su unidad ninguna de las dudas que ya comenzaron a aparecer en la escuela de Alejandría.

III : DE LAS ENEADAS DE PLOTINO.—DEL TRATADO DE LONGINO ACERCA DE LO «SUBLIME» O DE LO «ELEVADO».

Desde Aristóteles hasta Plotino, poco tiene que espigar la ciencia estética. Y no porque los peripatéticos, comenzando por Teofrasto, el inmediato sucesor de Aristóteles, y que fué tan afamado entre todos sus condiscípulos por el culto de la pureza de la dicción (al cual dicen que debió el nombre que lleva), y continuando por Estratón de Lampsaco, dejasen de especular sobre el estilo, sobre **[p. 75]** la poesía, sobre la música, y hasta sobre lo cómico y lo ridículo [1], sino porque el tiempo ha devorado todos estos escritos, que fueron tan celebrados por su simplicidad ática, dejándonos sólo mutiladas reliquias, y quizá algunos pensamientos aprovechados por Cicerón, Dionisio de Halicarnaso y Quintiliano. Ciertas definiciones de la tragedia y de la comedia; ciertas explicaciones, algo superficiales, del deleite estético en la poesía y en la música, que corren autorizadas en los gramáticos, parece que han de atribuirse a Teofrasto [2] o a otros aristotélicos inferiores. En cuanto a los *Caracteres* de éste (que parecen estudiados principalmente en las comedias de Menandro), opino, separándome en esto de la opinión de Víctor le Clerc, que pertenecían más bien a un libro de Moral que a una Poética, aunque consta que Teofrasto escribió un tratado de este género, hoy sólo conocido por una cita del gramático Diomedes.

Igual naufragio han padecido los libros de los estóicos, aun incluyendo los de Zenón, Cleantes y Crisipo, que escribieron sobre el arte y la crítica, y sobre la manera de entender rectamente a los poetas; y dieron nuevo impulso a la filosofía del lenguaje, enlazada siempre de un modo no remoto con la disciplina literaria, que los filósofos de esta escuela refundían en la dialéctica.

Por lo demás, así los estoicos como los epicúreos, los unos por soberbio desdén, y los otros por indiferencia rastrera que rebajaba los goces estéticos a la categoría de los deleites sensuales, anduvieron bien lejanos del verdadero sentimiento del arte [3], viniendo **[p. 76]** a quedar, bajo este aspecto, inferiores a sus discípulos romanos, verbigracia, Lucrecio y Séneca. Los papiros herculanenses nos han revelado ciertos fragmentos de los libros de Filodemo sobre la Retórica, la Música y la Poesía, que dan muy pobre idea de la crítica epicúrea [1].

En el largo período que va desde el Estagirita hasta los neoplatónicos, la erudición floreció rica y lozana, sustituyendo a la especulación filosófica, y recogiendo sus frutos. Perdiéronse, es verdad, los inmensos trabajos de los gramáticos alejandrinos; pero el fruto de ellos queda depositado en numerosas compilaciones posteriores, y hoy mismo gozamos, sin fatiga, del tesoro de erudición que acumularon los Zenodotos, los Aristófanes, los Aristarcos y otros sabios más obscuros, escudriñadores hasta de los ápices del sagrado texto de la *Odisea* y de la *Iliada*. Ellos fijaron la lección que hoy seguirnos, y Aristarco hirió de muerte el falso sistema de la interpretación alegórica y del sentido *esotérico,* delicias de los filósofos [2].

[p. 77] En las voluminosas colecciones de Dionisio de Halicarnaso [1], de Plutarco y de Luciano, los tres más fecundos polígrafos de la era greco-romana, encontrará el historiador de la crítica antigua una masa enorme de hechos, y gran cantidad de menudencias técnicas, que demuestran un gusto sagaz y ejercitado, pero relativamente muy pocas ideas nuevas. Así, v. gr., el tratado de Dionisio sobre *la composición de las palabras* es un primor filológico; pero apenas tiene aplicación fuera de la lengua griega, ni traspasa los límites de una disquisición gramatical, donde se considera el lenguaje como externo a la pasión o a la idea que en él se manifiesta, y como algo que puede trabajarse aparte, y tener belleza propia, independiente del pensamiento.

Plutarco [2] es un moralista **[p. 78]** agradable y de buen sentido, y un erudito de varia curiosidad; gran colector de anécdotas y de lugares comunes, los cuales vierte en prosa familiar y amena. Sus tratados *de música* y *de audienda poetica* tienen las mismas buenas cualidades y los mismos defectos que sus biografías. Es crítico simpático, aunque de escaso vuelo; no comprendió la comedia antigua, y declaró a Aristófanes inferior a Menandro, por motivos éticos, de índole casera y honrada.

Luciano, sin ser crítico de profesión ni sujetarse a ningún sistema, sentía de un modo más personal y vivo la belleza, no sólo del arte literario, sino también de las artes plásticas, y ha dejado en el *Zeuxis,* en el diálogo de las *imágenes,* y en otras obrillas suyas, verdaderos artículos de *Salón* a la moderna. Pero su crítica de las obras maestras del arte antiguo no se deriva de principios filosóficos, sino de una larga observación y de un gusto exquisito. Lo mismo se observa en su tratado de escribir la historia, que es más bien censura acerba de las malas historias que escribían los sofistas contemporáneos suyos [1].

[p. 79] Todavía pertenece con mayor derecho a la crítica Dion Crisóstomo, a quien no llamaremos sofista, sino misionero ambulante de filosofía y predicador moralista. En su oración *Olímpica*, llena de espíritu platónico, discute, adelantándose al *Laoconte* de **[p. 80]** Lessing, los términos de la escultura y de la poesía [1]. Si a estos nombres añadimos los de Hermógenes y el falso Demetrio Falereo [2], autores de manuales de retórica muy citados y muy saqueados en toda la antigüedad, pero hoy útiles sólo para el gramático; **[p. 81]** y tenemos además en cuenta el famoso tratado de Arístides sobre la música [1], y algunas páginas del sofista Filostrato, que trata de definir la fantasía poética, y describe largamente **[p. 82]** objetos de arte quizá imaginarios [1] ; habremos llegado a las puertas de la escuela de Alejandría, tercer punto luminoso en la historia de la estética idealista.

Forzosamente ha de resultar largo el análisis que vamos a hacer **[p. 83]** de los dos libros de las *Enéadas,* en que se discurre sobre la *belleza* en general *(Enéada*, I, libro VI), y sobre la *belleza inteligible (Enéada*, V , libro VIII); pero toda prolijidad es aquí necesaria. Sin conocer a Plotino, es imposible entender al Areopagita, ni a Ben **[p. 84]** Gabirol, ni a León Hebreo, ni siquiera a nuestros místicos, en lo que humanamente especulan sobre la belleza primera.

Plotino no es hombre de arte, y apenas piensa en él; se lo veda **[p. 85]** su propio exaltado espiritualismo, y el desprecio a la materia, absoluto y radical en su sistema, más que en ningún otro de los conocidos, como no sea en algunas sectas gnósticas. Plotino es el tipo **[p. 86]** de la iluminación y de la teosofía, y todos los esfuerzos de su espíritu se encaminan a unir lo que hay de divino en él con lo que hay de divino en la naturaleza. En sus libros no se han de buscar enseñanzas **[p. 87]** técnicas: parece hasta olvidarse de que hay artes en el mundo, como se olvida de la tierra misma y de cuanto a ella toca. Lo que va a enseñarnos en tono, no ya dogmático, sino ditirámbico **[p. 88]** y de inspirado, es el misticismo estético, la doctrina de la hermosura *en sí,* levantada sobre toda cosa creada y perecedera. En substancia Plotino comenta las sublimes enseñanzas del *Fedro y* **[p. 89]** del *Symposio;* pero lo que allí es poesía, se convierte aquí en dogma: la ironía socrática desaparece: los velos del mito caen, y aparece la imagen de *lo Uno* en el obscuro fondo del santuario. Vamos **[p. 90]** a verlo, siguiendo en lo posible el orden de capítulos del original griego, conforme a la edición de Creuzer y Dübner [1] .

Enéada I, libro VI, *De la belleza* .

I. Para Plotino, que se ajusta en esto al sentido del *Hipías Mayor*, la belleza no se percibe sólo por la vista y por el oído, sino que, ascendiendo del sentido a lo suprasensible, son bellos también los estudios, las acciones, las ciencias, las virtudes, etc. ¿Hay alguna belleza más que éstas? O en otros términos: ¿de dónde

procede que estas cosas nos parezcan bellas? La razón de su belleza, **[p. 91]** ¿es una y la misma, o hay dos modos de belleza? Los cuerpos son bellos por participación (contesta Plotino): la virtud es bella por su propia naturaleza. ¿Es la conmensuración de las partes y su relación al todo, juntamente con la gracia del color, lo que determina la hermosura de los cuerpos, como creen muchos? Entonces sólo lo compuesto será bello, y de ninguna manera lo simple, ni cada parte de por sí tendrá belleza, y sólo se podrá decir bella con relación al todo. Pero si el todo es bello, ¿cómo no han de serlo las partes? ¿Puede un todo bello constar de partes feas? Necesario es, pues, que las partes tengan por sí hermosura, y que una cosa sea la conmensuración y otra la belleza. ¿Y cuál será la conmensuración en la belleza de las ciencias y de la virtud? ¿Y no hay entre las mismas cosas malas y feas cierta proporción y concordia?

II. La belleza en el cuerpo es la flor de la forma que domina a la materia, por el imperio de la razón ideal sobre la materia misma. Cuando la belleza se muestra a los sentidos, la abraza y reconoce el ánimo como cosa familiar y acomodada a su naturaleza, al paso que odia y rechaza por ajeno todo aquello en que encuentra fealdad. Y es que, siendo el alma excelentísima, se alegra cada vez que encuentra algún vestigio de sí, y lo refiere a sí misma, y se acuerda de su propia naturaleza. La hermosura se funda, pues, en la semejanza, y por participación de nuestra belleza decimos que otras cosas son hermosas. Todo lo que es informe, aunque sea apto por naturaleza para recibir forma y apariencia sensible, mientras carece de ella, es cosa fea y apartada del plan divino. Sólo la agregación de la forma da unidad al conjunto de muchas partes, porque siendo ella una, uno ha de ser también lo que ella informa. Y esta forma bella se comunica lo mismo al todo que a las partes, haciéndose de esta manera hermoso un cuerpo; es a saber: por comunicación de la razón que viene de lo divino.

III. El alma, *por la fórmula de hermosura que hay innata en ella* , reconoce en los cuerpos la hermosura, que sería la idea misma si se la abstrajese de la materia. Si quitas de en medio las piedras, el edificio, que antes era exterior, queda reducido a la forma interna, que es individual aunque aparezca en muchos objetos, y se limita sólo por la materia externa. El alma, pues, contemplando la forma que en los cuerpos vence y subyuga a la materia **[p. 92]** informe, y congregando la belleza dispersa en los objetos, la refiere a sí propia, y a la forma individual que posee, y la hace consonante y amistosa, y *armónica* con esta forma íntima. Las armonías de la voz son producidas por otras armonías latentes en el alma, y hacen que el alma perciba lo bello, mostrándole su propia naturaleza reflejada en otras cosas. Y esto baste acerca de las bellezas que se perciben por medio de los sentidos, que como imágenes y sombras decoran la materia, y producen admiración grande de sí en los ojos que las contemplan.

IV. Preciso es que comience por hermosear su ánimo quien ha de contemplar la belleza intelectual, que deleita y hace gozar mucho más que la corpórea. La belleza superior a ésta, y no aparente a los ojos, ha de contemplarla el alma sin instrumentos u órganos, levantándose sobre el sentido. Y no podremos hablar de bellezas intelectuales y morales, ni del esplendor de la verdad o de la virtud, si no las poseemos. Los efectos que esta belleza produce son: primero, una suave admiración y estupor; luego, amor y deseo y movimiento delicioso.

V. Sólo brilla en el alma la belleza natural cuando hemos vencido la deformidad, esto es, el apego a la materia. ¿Y qué es lo que atrae en estos amores suprasensuales? No ciertamente la figura, no el color, no la magnitud, sino el alma, que carece de color y se contempla a sí misma, o bien percibe en otra alma la magnanimidad, la justicia, la *sophrosyne,* la fortaleza, la honestidad… Imaginemos un alma torpe, intemperante, inicua, rica de concupiscencias y de perturbaciones, cercada de temores y aque-

jada de envidia, no pensando nunca sino en cosas mortales y abyectas, sierva de impuros deseos, haciendo la vida que le es propia, y sufriendo cuantas torpezas le sugiere el cuerpo. No es ésta la propia esencia del alma, sino un mal adventicio que la impurifica y la contamina, y la arrastra a lo externo, a lo ínfimo y a lo obscuro. Distraída así y arrebatada por las cosas sensibles, llena de las infecciones del cuerpo, como quien se ha entregado a la materia y ha contraído la naturaleza material, trueca su propia forma en otra forma inmunda, perdiendo su natural hermosura, como quien se revuelca en el lodo; y acontécele todo esto *por conmixtión con una naturaleza extraña*. Por lo cual, si quiere recobrar su prístina hermosura, es forzoso que borre tales inmundicias, y, purificándose, **[p. 93]** vuelva a ser lo que era. Y así como el oro resulta puro y sincero si se le aparta de la capa de tierra que le cubre, así el alma recobra su pureza cuando se libra del torpe comercio con la materia.

VI. El alma sólo recobra la virtud y la hermosura cuando se restituye a su primitiva pureza. Entonces resplandece con la luz intelectual que le es propia, y se hace semejante a Dios. «Como dice antigua sentencia, la *sophrosyne*, y la fortaleza, y toda virtud es *una purificación* ». Purificada el alma, hácese idea y razón, en todo incorpórea, intelectual y divina, y de ella brota la fuente de la hermosura y todo lo que a la hermosura es semejante. Por donde el alma, reducida al *nous* o *intellecto,* medra maravillosamente en hermosura, y el entendimiento y cuanto de él procede hácese, no ajeno, sino propio ornamento del alma, que sólo entonces merece tal nombre. Por eso se dice que el bien y la hermosura del alma consisten en que sea semejante a Dios, que es el ente y la esencia y el bien y la hermosura. De este sumo bien y hermosura emana la hermosura del entendimiento. En cuanto a la belleza que decimos de los cuerpos, el alma la produce, porque, como el alma es cosa divina y partícula de la misma belleza, hace

hermoso cuanto toca, según la diversa capacidad de su naturaleza.

VII. El alma, ahuyentadas las nubes de los afectos materiales, torna sus ojos a la luz de la belleza intelectual, y se inunda en deleite inefable, porque en aquella luz encuentra el bien sumo, hacia el cual toda alma tiene natural apetito. El que penetra en lo más sagrado de los templos, primero ha de purificarse, y deponer sus vestiduras, y caminar desnudo, para que, rechazando cuanto es ajeno del Dios, pueda contemplar solamente lo divino, sincero, sencillo y puro, de quien todo pende, a quien todo dice relación, y por quien todas las cosas son, viven y entienden, porque El es causa de la vida, y del ser y del entender. Y quien esto llega a ver, ¡en qué amores arde, en qué deseos se abrasa, anhelando vehementísimamente por la unión! ¡Cómo se mezclan en su espíritu el deleite y el temor! *Lo que primero hemos apetecido como bueno, aun antes de haberlo visto, después de obtenido nos deleita como hermoso,* poseídos de cierto saludable estupor, y de verdadero y supremo y ardiente afecto, desdeñando los otros amores y las cosas que antes teníamos por bellas. Quien llega a contemplar las formas de los Dioses o de los Demonios, ¿qué estimación ha de hacer **[p. 94]** de las formas corpóreas? ¿Pues qué diremos del que haya contemplado la belleza en sí misma, la belleza pura, no atada a la carne ni a ningún género de materia, ni moradora de la tierra ni del cielo? Todo lo demás es adventicio, mezclado y compuesto, y todo procede de este primer principio, que no recibe nada de nadie, y dándose a todos, permanece siempre el mismo. No es infeliz quien no alcanza a poseer los hermosos colores y los cuerpos hermosos, ni quien pierde el poder, el principado y el reino, sino quien carece de la posesión de aquello solo por cuyo amor conviene despreciar todos los reinos e imperios de la tierra, del mar y del cielo.

VIII. ¿De qué modo el alma contempla la hermosura retraída en los arcanos de Dios? Dejando fuera los sentidos y cuanto con-

templaba con ellos, volviendo la espalda a toda hermosura corpórea, reconociendo que todas ellas son imágenes, vestigios y sombras, y aspirando a aquella belleza esencial de que son imágenes. Quien tome por verdaderas esas sombras, se ahogará míseramente, como el que quisiera perseguir su propia sombra en el agua. Quien no abrace más que las formas corporales, vivirá siempre entre tinieblas y fantasmas. Busquemos nuestra dulce patria, la fuente de donde procedemos. No habemos menester ni caballos ni naves para este viaje, sino cerrar los ojos de la cara, y abrir aquellos otros que todos los hombres poseen, aunque muy pocos los usen.

IX. ¿De qué modo el alma llega a la verdadera hermosura, y qué hermosura es ésta, y qué es lo que contemplamos con esta vista interior (que es la razón contemplativa)? No es posible alcanzarlo todo de una vez. Se ha de educar el alma contemplando primero las obras bellas y virtuosas, y luego las bellas almas que las producen. «¿Y cómo entenderás en qué consiste la belleza del alma? Volviendo sobre tí mismo y contemplándote, y si no ves en tí la hermosura, imitarás al escultor que, para lograr una estatua hermosa, excinde de aquí, corrige de allá, lava y afina. De igual manera, tú irás quitando lo superfluo, enderezando lo torcido, ilustrando lo oscuro, y no dejarás de trabajar en tu estatua, hasta que irradie en ella el divino fulgor de la virtud, hasta que veas a la *sophrosyne* asentada firmemente en su majestad pura y sagrada. Cuando esto logres, y te contemples puro y uno, sin mezcla de elemento extraño, y veas en tí la verdadera y sola luz, que ni es capaz de medida, ni está circunscrita por ninguna figura, y es inmensa, **[p. 95]** superior a toda medida y más excelente que toda cantidad; si de esta luz usas, ya no necesitarás otra guía. Fija entonces la mirada, y se hará manifiesta a tus ojos la belleza. Pero si tus ojos están manchados con impurezas, o débiles por larga desidia, no resistirán aquella efusión de luz, y se deslumbrarán y no distinguirán nada, porque *el que ve ha de ser semejante a*

la cosa vista, antes de ponerse a contemplarla. Ni los ojos verían el sol si no se hiciesen solares (es decir, acomodados al sol), ni *el ánimo puede ver la belleza, si él mismo no es hermoso*. Preciso es, pues, que el alma se haga *deiforme* y enteramente hermosa, si ha de contemplar a Dios y conocer la hermosura. Así, primero ascenderá sobre el entendimiento, y verá allí la hermosura de las ideas. Y todavía sobre ellas está la misma naturaleza del bien, que derrama lo bello en torno suyo y es principio y fuente de hermosura, el cual (distinguiendo entre lo inteligible) quizá pueda decirse que es cosa distinta y más alta que las cosas que allí tienen hermosura».

En la *Enéada V,* libro VIII, comienza el tratado de la hermosura inteligible.

I. Pruébase que hay en el entendimiento humano una belleza natural que hace hermosa la materia ruda. Plotino juzga deficiente el principio de imitación, puesto que el alma, usando de su razón íntima, enmienda los defectos de la naturaleza. De aquí se infiere que hay en el entendimiento una forma y una belleza más alta que en ninguna obra de arte, y a la vez más poderosa; porque en las obras del arte aparece dispersa, y en el entendimiento unida. «Imagínate dos moles de piedra: la una en bruto y sin desbastar; la otra trabajada ya por el arte, y convertida en estatua divina o humana: si divina de una Gracia o de una Musa; si humana, no de un hombre cualquiera, sino de un hombre ideal, que el arte ha formado congregando la hermosura de muchos. La piedra trabajada por el arte parecerá hermosa, pero no por ser piedra, porque entonces cualquier otro pedazo de mármol tendría igual virtud. Esta forma hermosa no la tenía la piedra, sino que estaba en el artífice antes de pasar al mármol. Y no pasa entera, sino que continúa en la mente del artífice, y en el mármol no resulta pura ni tal como el artífice la imaginaba, sino en cuanto la materia ha obedecido al arte.» Posee, pues, la mente del artífice una idea de hermosura mayor y más excelente que todo lo

que sale **[p. 96]** al exterior. La música en el sonido sensible es producida por otra música superior al sentido. Y si alguien desprecia las artes porque proceden imitando a la naturaleza, se ha de responder: primero, que la naturaleza también imita (a las ideas); segundo, que las artes no imitan sencillamente lo que se ve con los ojos, sino que se elevan a las mismas ideas que dan el ser a la naturaleza; tercero, que el arte añade mucho de su propio fondo, cuando falta algo para la perfección. Y así, Fidias hubiera podido hacer su Júpiter no imitando nada de lo que veía con los sentidos, sino imaginándole tal como el mismo Júpiter aparecería si alguna vez se mostrase a nuestros ojos.

II. La belleza en los objetos naturales es cierta forma impresa por la misma naturaleza en la materia que ella domina. ¿En qué consiste la hermosura de estos objetos, sino en una forma inmaterial, que tampoco es la primera hermosura, y que todavía se puede reducir a la superior unidad? Si el cuerpo por ser cuerpo fuera bello, seguiríase que la razón agente, por no ser cuerpo, no es bella. Y como la belleza luce así en lo pequeño como en lo grande, infiérese que tampoco depende de la masa. Añádase a esto que mientras la forma está fuera del alma, no la percibimos ni hace efecto en nosotros, y sólo concebida intelectualmente nos atrae. Y que la belleza no consiste en la magnitud ni es cosa material, nos lo prueba el encontrarse también en las ciencias y en las virtudes y en otras cosas inmateriales, como es de ver cuando en un alma humana contemplamos la sabiduría, y con ella nos deleitamos, y la amamos, no mirando a la forma del cuerpo, que quizá no sea hermosa, sino penetrando hasta la íntima esencia. *Pero si tú mismo no te encuentras antes hermoso, en vano buscarás la belleza, porque su conocimiento no es más que una reminiscencia*.

III. La belleza que aparece en los objetos materiales no es más que una imagen de otra hermosura que reside en la naturaleza, y que a su vez es imagen de la otra razón o idea de belleza más alta, que está en la mente humana, de donde procede y se difunde a la

naturaleza toda hermosura. Esta misma luz del alma no es más que un destello de la luz de aquella primera e increada hermosura que reside en la mente divina. Aquí Plotino abandona casi la materia estética para explicarnos la manera cómo del entendimiento divino son derivación las ideas, y cómo la felicidad **[p. 97]** o el estado beatífico consiste en la eterna contemplación de estos mismos arquetipos. El entendimiento divino, sin dejar de ser uniforme, se manifiesta de un modo omniforme en las ideas, entero en cada una de ellas, pero con diversas propiedades.

VIII. La primera y suprema hermosura es un todo sin defecto alguno. ¿Quién la definirá, pues, si no posee este mismo todo? Los que admiran la hermosura terrena, no saben que lo que les conmueve y enamora es una imagen de esa otra más alta hermosura. No tienen razón, sin embargo, los que menosprecian la hermosura de este mundo, puesto que en ella se deleitó su propio artífice, y es imagen del *paradigma* o dechado de belleza que hay en su entendimiento.

IX. ¿Dónde hay hermosura sin esencia? ¿Dónde esencia sin hermosura? Quien quita la hermosura, quita la esencia. El ser es apetecible porque es el ser y porque es hermoso, y de igual suerte lo bello es apetecible porque es bello y *porque es*. Cuál de los dos sea causa del otro, si la hermosura de la esencia, o la esencia de la hermosura, no importa averiguarlo, puesto que una es la naturaleza de entrambos. *En cuanto una cosa participa de esencia, participa también de hermosura, y al contrario. Participando, pues, todas las cosas de lo bello* uno, *es necesario que participen también de la esencia* una. La que impropia y falsamente llamamos esencia de los cuerpos, necesita que se le agregue una imagen de hermosura para que parezca hermosa y para que sea algo. *Lo bello es lo divino en la naturaleza* .

El capítulo X trata de la contemplación beatífica y del esplendor que irradiará de las ideas. Reminiscencias platónicas: círculo de Jove, de los demás dioses, de los demonios, etc., etc.; Júpiter

mismo y los hombres que merecen amar y contemplar este círculo juntamente con Jove, ven la belleza universal que emana de todas las cosas y que participa de la belleza absoluta. Y de tal manera irradia, que a sus mismos contempladores los trueca en hermosos; no de otro modo que los que suben a una alta montaña toman el color de la tierra a donde suben. En el mundo divino, el color es la hermosura, o más bien, cuanto allí existe es perfecto color y soberana hermosura. Los que no ven el todo, sólo juzgan y nombran belleza la que luce en la superficie; pero los que se embriagan en el néctar del *todo*, y dejan que por todos los resquicios de su alma **[p. 98]** penetre la belleza, no quedan en meros espectadores, como si el contemplador estuviese fuera del espectáculo y el espectáculo fuera del contemplador, sino que ven la hermosura dentro de sí mismos, como divina y como una, aunque ellos ignoren que la poseen; como lo ignora el que está poseído del divino furor de Apolo o de las Musas.

En el capítulo XIII se explica alegóricamente el mito de Saturno (el entendimiento divino) que castra a su padre (esto es, el bien mismo), dividiendo en muchas formas (así lo explana Marsilio Ficino) el don uniforme de su padre… La belleza del mundo corpóreo es sombra de la belleza del mundo incorpóreo. La belleza del alma, imagen de la belleza de la primera inteligencia, que irradia de sí un esplendor como de luz [1] .

El libro V de la tercera *Enéada* trata del Amor, siguiendo muy de cerca las huellas de Platón, y reproduciendo a veces textualmente sus palabras. El amor es apetito de belleza, reminiscencia, deseo de engendrar en lo hermoso. Los que recuerdan la suprema hermosura, aman la corpórea como imagen de ella; los que están envueltos en las nieblas y ceguedades de la pasión, tienen por verdadera y real esta vana hermosura de acá abajo.

Capítulo II. Distinción de la Venus Urania y la *demiótica*. «La Venus celeste, nacida de Saturno, esto es, del entendimiento, es tan pura, inviolable y permanente como él, y ni quiere ni puede

bajar a este mundo, porque es de tal naturaleza, que jamás se mueve hacia lo inferior; es substancia separada y esencia que en ningún modo participa de la materia. La cual esencia, más bien debemos llamarla Dios que demonio, porque nace de un acto reflejo del entendimiento divino que, amándose, engendra el Amor y la *substancia* y la esencia, a la manera que la luz que circunda al sol, eternamente procede de él y a él vuelve como en círculo. El amor que es esencia antecede al amor que no es esencia, y llámase *Eros* porque procede de una visión». No entraremos en la interpretación simbólica y embrolladísima del mito platónico de Poros y Penía [2].

[p. 99] Cuentan que Plotino, absorto siempre en la contemplación de lo universal y de lo uno, y desatento a todo lo particular y relativo, solía decir de su condiscípulo Casio Longino, ministro famosísimo **[p. 100]** y consejero heroico de la reina Zenobia: «Es un filólogo, y no un filósofo». Pero si Longino fuera realmente (lo cual hoy dista mucho **[p. 101]** de ser verosímil) [1] autor del tratado *De lo Sublime*, bien pudiera decirse de él que, aunque no nos haya legado una teoría *de la belleza en sí*, que, por su carácter universal y sintético, pueda ponerse al lado de las especulaciones de los neo-platónicos, tiene el mérito indudable de haber dado independencia a la técnica literaria más que ningún otro crítico de la antigüedad, y de haber acertado a distinguir del concepto de lo bello el de lo sublime, no bien discernido **[p. 102]** hasta entonces, y que no había sido objeto de tratado especial. No se crea por eso que Longino llegara en las breves páginas de su tratado π&2;ρι ὕΨοῦς a desembrollar la noción que por primera vez adivinaba y describía por sus caracteres exteriores, más bien que la analizaba. El mismo título que por tradición dan sus intérpretes a este libro de Longino, no es rigurosamente exacto a lo menos en el sentido moderno, aunque lo será si entendemos la palabra *sublime* conforme a su valor latino, como sinónima de *elevado*. Realmente, lo que trata de ilustrar

Longino es la teoría **[p. 103]** del estilo sublime, sin que entre casi nunca en sus apreciaciones la idea de discordancia entre el pensamiento y la forma, que los modernos suponemos inseparable de la idea de lo sublime, como de la idea de lo cómico, aunque por razón contraria. Longino declara rotundamente que lo sublime es aquello en que estriba la mayor excelencia del discurso, y casi todos los ejemplos que trae pueden referirse o a la belleza o a ciertas cualidades estéticas secundarias; sólo dos o tres a la sublimidad propiamente dicha. A Longino le parece sublime todo lo que es acabado y perfecto en cualquier género. No penetra en la esencia de la sublimidad, aunque en ocasiones ronda muy de cerca el castillo, dando por caracteres de lo sublime, unas veces el producir admiración y estupor, y otras veces el ostentar y desarrollar poder y fuerza. Su efecto, añade, es el del rayo; como si se congregasen en un solo punto todas las energías morales del orador. La sublimidad es como la cumbre y la excelencia de la oración.

¿Hay un arte especial para lo sublime? pregunta Longino. Algunos afirman que siendo ingénita en el orador la sublimidad, no es susceptible de ser enseñada, sino que la naturaleza la dicta. Con todo eso, no se ha de decir que lo sublime cae fuera de los lindes del arte. Cierto que su origen radica en la naturaleza, la cual es principio, ejemplar y fundamento de todos los hábitos de nuestro espíritu; pero el arte ayuda a adquirir el hábito de lo sublime, o más bien sirve de freno al ingenio, que necesita de él tanto como del estímulo. La naturaleza sin el arte es como ciego que camina ignorante de la tierra que pisa. No se confunda lo sublime con lo hinchado o aparatoso, ni con el tumulto de imágenes. Como el entendimiento humano tiende naturalmente a lo grande, suele equivocar la grandeza verdadera con la ficticia; pero la hinchazón es vicio no menor en el estilo que en el cuerpo humano. Nada hay más seco que un hidrópico. Quien busca siempre lo agudo, extraordinario y brillante, suele dar en lo pue-

ril, y del afán constante de agradar nacen los abusos del estilo figurado. Defecto no menor que éstos es el que llamó Teodoro *delirio extemporáneo*, y consiste en fingir el calor que no se tiene ni el asunto permite, prorrumpiendo el orador, como embriagado y fuera de sí, en la expresión de afectos de que se halla muy remoto.

Es el tratadito de Longino una escuela práctica de buen gusto, **[p. 104]** donde se da más al freno que a la espuela. No encuentran gracia ante el ingenioso retórico ni el estilo frío, ni las falsas agudezas y alusiones pueriles, que él personifica en Timeo, ni el afán desmedido de buscar pensamientos recónditos, achaque de aquélla y de todas las épocas decadentes, ni el falso simulacro de grandeza y la vana pompa de las palabras, que algunos confunden con lo sublime. La piedra de toque de éste es el efecto que produce en el alma, a saber, cierta majestuosa elevación y un noble aprecio de nosotros mismos, que nos alegra y levanta sobre nuestra habitual condición, y nos hace partícipes de las maravillas que entendemos, como si nosotros las hubiésemos producido. Cuando nada de lo que se oye llega al espíritu, y queda sólo el vano estrépito en los oídos, la grandeza es falsa y no va más allá del ruido de las palabras. Otra condición de lo sublime es venir preñado de pensamientos, que se graban profunda e indeleblemente en la memoria, y ofrecen al espíritu copiosa materia de meditación. El último de los caracteres de lo sublime es su universalidad, puesto que produce efecto en los hombres de condición y estado más diversos, y de los tiempos y naciones más remotos y distintos.

Cinco son para nuestro preceptista las fuentes de lo sublime: 1.ª Alteza de ingenio. 2.ª Lo patético o el entusiasmo. 3.ª Uso de las figuras de pensamiento y de dicción. 4.ª Noble y discreta elección de las palabras. 5.ª Composición magnífica de estas mismas palabras.

Manifiesto está el criterio puramente retórico que guía a Longino, y cuánto se aparta de la noción de lo sublime universalmente aceptada por la estética moderna, para la cual ha de carecer absolutamente de sentido la expresión de sublimidad aplicada a la dicción, a las figuras y a la composición de las palabras. Y, sin embargo, Longino, en fuerza de su delicado espíritu literario, llega a darse la mano con los críticos de nuestro tiempo, cuando deshace la confusión introducida por Cecilio [1] entre lo sublime y lo patético, o cuando explana su doctrina de la sublimidad en los pensamientos. «Debemos educar (dice) nuestra índole en lo grande **[p. 105]** y magnífico, para que se haga noble y ávida de cosas excelsas. La sublimidad de los pensamientos es el eco sonoro de la grandeza del alma, que puede manifestarse hasta por el silencio mismo, verbigracia, el de Ayax en la *Odisea*. Si el orador es de espíritu vil y bajo, ¿cómo ha de producir nada digno de la posteridad? Sólo los grandes hombres dicen las grandes cosas. Por eso Homero abunda más que otro alguno en pensamientos sublimes».

Esta admiración por Homero, admiración culta y reflexiva, fruto maduro del último árbol de la ciencia griega, es uno de los mayores encantos del tratado de Longino. Se le puede tachar de algo injusto con la *Odisea*. Los *Corizontes*, predecesores instintivos de nuestra crítica semiwolfiana, no habían convencido a Longino, y él tenía las dos obras por de la misma mano; pero comparaba al poeta de la *Odisea* con el sol en su ocaso. Tachaba de prolijas sus narraciones y de increíbles sus fábulas, por ser la ancianidad más dada a la narración que a la acción; y no encontraba en la *Odisea* el hervor de afectos, la variedad y riqueza de elocución y la continua grandeza de la *Iliada*. «Los sueños de la *Odisea* (añade), aunque sean de los que envía el mismo Zeus, son sueños al cabo, y bastan para demostrar que cuando los grandes artífices han perdido el vigor de lo patético, se refugian en la

descripción de las costumbres, y propenden a la comedia y a la pintura de caracteres».

Hay en todo esto ingenio que se convierte casi en ingeniosidad, y que de puro refinado y sutil resulta falso: así no acierta Longino en atribuir a la vejez de un poeta lo que es consecuencia de un estado social distinto de aquél en que fué posible la primitiva epopeya homérica; pero no puede negarse que esta manera de crítica, íntima y psicológica, que quiere llegar al fondo de la obra por el análisis de la vida moral del poeta, era una novedad y un adelanto entre los antiguos, en términos que nada igual nos ofrece la misma escuela de Alejandría [1].

[p. 106] Nace también la sublimidad (según Longino) de las circunstancias que se reúnen y congregan para producir efecto o hacer un cuadro, v. gr., en la segunda oda de Safo, y en la descripción homérica de la tempestad. Si el fragmento sáfico está impropiamente citado por ejemplo de sublime, no ha de negarse que Longino le analiza con delicado primor. «No parece (escribe) que una sola pasión impera en Safo, sino que su alma es el centro de todas las pasiones». [1]

No quiere Longino que el estudio de los detalles degenere en menudencias realistas que hacen en el discurso el mismo efecto que el ripio en las construcciones, y al mismo tiempo nos enseña que la ampliación sin grandeza de ideas ni unidad de composición es cuerpo sin alma, entendiendo por amplificación la muchedumbre, pompa y boato de las palabras y no el incremento progresivo de la oración.

Es Longino, juntamente con Quintiliano, uno de los pocos escritores antiguos que han puesto entusiasmo, belleza poética e instinto de creación en la crítica literaria. Bajo su pluma nacen sin esfuerzo las frases pintorescas y galanas. Compara el efecto de la elocuencia de Cicerón con un rocío continuo y suave. Presenta a Platón disputando a Homero, como un atleta, el premio en

la carrera. Los poetas y escritores ilustres son «fuentes sagradas, de donde se exhala suavísimo vapor, que penetra el alma, no de otro modo que el hálito vigoroso y divino que se desprende del antro de Delfos enajena a la sacerdotisa, moviendo su lengua para que pronuncie sus oráculos». ¡De cuán alta manera entiende la imitación Longino! Nos aconseja pensar siempre cómo hubiera dicho esto Homero, cómo Platón, Demóstenes o Tucídides. «Así, volando **[p. 107]** delante de nosotros las imágenes de estos grandes varones, llénase nuestro ánimo de cierta noble emulación y se levanta sobre su nivel ordinario». Pensemos también en el juicio de la posteridad, sin cuyo saludable temor no se produce más que borrones y abortos.

Las imágenes, simulacros o ficciones en que nos parece contemplar los objetos mismos, son grande ornamento del discurso; pero no debe prodigarlos el orador tanto como el poeta, cuyo fin principal es despertar admiración. La poesía admite la invención fabulosa; pero la oratoria nunca o rara vez, aunque la empleen fuera de propósito nuestros oradores modernos. A veces las imágenes refuerzan el vigor de las pruebas, porque nada hace tanto efecto ni tiene tanta claridad y evidencia como lo que entra por los ojos.

Las figuras y lo sublime se fortifican mutuamente; pero el discurso con figuras solas y demasiado visibles resultaría sospechoso de falacia. Vale más que estén encubiertas, y nada sirve tanto para velarlas como lo sublime, y lo patético, y la brillantez del pensamiento, porque así la lumbre mayor eclipsa a las menores, y los artificios retóricos quedan como anegados entre tanta grandeza y profusión de luz [1] .

¿Es preferible lo sublime con algunos lunares, a lo mediano perfecto y que nunca decae? ¿Cuál obra es más digna de alabanza, la que tiene menor número de defectos, o la que, con tener algunos, se acerca más al ideal de lo sublime? Longino se declara resueltamente contra la medianía elegante. Rara vez un escritor

verdaderamente grande ostenta la misma pureza que un autor mediano. Al contrario: el talento mediano corre menos riesgo de tropezar en faltas, porque no aventura nada, y camina siempre sobre seguro, sin temor de que su propia grandeza le despeñe. ¡Cuán perfectos son Apolonio y Teócrito! Pero ¿quién preferiría ser Apolonio o Teócrito antes que Homero, o quién Baquílides más bien que Píndaro, o Ion antes que Sófocles? Lo sublime, aunque sea desigual, es preferible siempre a cualquier otro género de belleza. **[p. 108]** ¿Por qué, grandes escritores como Platón y Demóstenes han descuidado esas menudas perfecciones que abundan en Lisias y en Hipérides? Porque la naturaleza no ha hecho del hombre un animal inferior y de baja ralea, sino que le ha lanzado a la arena de la vida como animoso púgil sediento de gloria, infundiendo en su ánimo vehemente pasión por lo sublime y divino, de donde resulta que el ámbito de la tierra viene corto al pensamiento humano, que traspasa los cielos y vuela allende los límites del orbe. Por eso no nos asombra, sino que nos deleita un arroyuelo, y reservamos nuestra admiración para el Nilo, el Danubio o el Rhin, y mucho más para las soledades del Océano, y no admiramos el fuego que nosotros mismos hayamos encendido, sino los fuegos celestiales o el incendio que el Etna arroja de sus entrañas.

Lo sublime nos levanta a la esfera de los dioses. La falta de defectos evita la censura; pero no granjea alabanza, mientras que un solo pensamiento sublime compensa todos los defectos de una obra. Mejor es que se reúnan la naturaleza y el arte, y en eso estriba la suma perfección; pero si en una estatua se busca sólo la armonía y la semejanza, en el discurso se exige además algo de sobrenatural y de divino.

Hasta en la explicación de los fundamentos de la armonía de las palabras se aparta Longino de la trivialidad retórica, asentando que la armonía del discurso no habla sólo al oído, sino al alma, por cierta afinidad y simpatía que el espíritu tiene con lo ar-

mónico. ¡Lástima que quien tan hondamente penetraba en la misteriosa correlación de los sonidos y de los afectos, haya dado peso con su autoridad a la doctrina lamentable de las palabras *bajas* y de las *nobles* o *generosas*, llevándola hasta el extremo de reprender en Homero la naturalísima metáfora *hervir* el mar, y en Teopompo la expresión *canastillo de viandas*. Quizá sea éste el único lunar del áureo tratado *De lo Sublime*. Y tanto desorienta a Longino esta preocupación suya de la nobleza en las palabras que le hace dar el triste consejo de expresar las cosas por términos generales, para huir de la supuesta bajeza, y con ella de todo color en el estilo.

Pero todo se le perdona al llegar al postrer capítulo, el más elocuente de todos, verdadero grito de un alma nacida para la libertad y digna de la era de Pericles. Estas dos páginas, para las **[p. 109]** cuales no hay encarecimiento bastante, son como el canto del cisne de la oratoria antigua ahogada por la ruina de la libertad moral y por el cesarismo. Trata el autor de investigar las causas de la penuria grande de lo sublime, en medio de tanta habilidad dialéctica y técnica como había en su tiempo. Y todavía con más valor que Quintiliano o Tácito, o quien quiera que sea el autor del diálogo *De las causas de la corrupción de la elocuencia*, señala como primera la destrucción del gobierno popular, porque nada hay que levante los ánimos y excite la emulación y el talento oratorio tanto como la libertad. «A nosotros, que jamás hemos aplicado los labios a ese vivo e inagotable raudal de elocuencia, quiero decir, a la libertad, sólo nos es concedido, cuando más afortunados somos, convertirnos en magníficos aduladores. Un esclavo podrá ser hábil en muchas artes y ciencias, pero nunca será orador, porque al esclavo (como dice Homero) el Dios que le reduce a servidumbre le priva de la mitad de su alma. La servidumbre, por suave que sea, es como las cajas en que se encierra a los pigmeos para impedirles crecer».

Sin duda por precaución oratoria ha puesto Longino estas duras verdades en boca de un filósofo a quien no nombra; y quizá lo hizo también para responder en nombre propio con otras más duras, mostrando que no nace la esclavitud sino donde debe nacer, y que en vano aspiran a ser libres los pueblos que no empiezan por vencer el tumulto de pasiones que perturban nuestra vida, la codicia, el amor a los placeres, el lujo, el fausto, la molicie; porque absorto el ánimo en lo vil, terreno y deleznable, nunca levanta los ojos a la altura, y se secan en él las raíces de lo sublime.

Ha perecido el tratado *De las pasiones*, que el pseudo-Longino anuncia al fin, y que debía ser el complemento del *De lo Sublime*. Este mismo ha llegado a nosotros con mutilaciones en varios pasajes; pero tal como le poseemos, no hay obra alguna de crítica en la antigüedad, si se exceptúan los diálogos de Cicerón, en que se admire tal mezcla de pasión y elocuencia, de elevación moral y de sentido de todas las delicadezas artísticas. En Longino (quien quiera que él sea) la crítica parece vocación religiosa, y el entusiasmo por los antiguos modelos se convierte en una manera de inspiración poética u oratoria. Pero admirando su libro como monumento literario, hay que confesar que dejó intacta la cuestión **[p. 110]** estética de lo sublime, y que apenas llegó a vislumbrarla. Y fué lo peor que su ejemplo y autoridad, confirmada en las escuelas modernas por una traducción más elegante que fiel de Boileau, en tiempos en que el tecnicismo de los retóricos griegos era secreto de pocos, contribuyó a embrollar las ideas sobre este punto, y atrasó y extravió la ciencia, como es de ver en Burke mismo, hasta que la sutil crítica kantiana llegó a penetrar en la esencia de lo que hasta entonces se había tenido por indisoluble enigma [1] .

[p. 75]. [1]. Véase para estos preceptistas menores el precioso libro de Egger, *Essai sur l'histoire de la critique chez les Grecs* (París,

A. Durand, 1849), páginas 229 y siguientes.

Hay una segunda edición, revisada, corregida y muy aumentada (París, Pedone-Lauriel, 1886).

[p. 75]. [2]. Vid. la disertación de Schmidt, *De Theophrasto rhetore* (Halle, 1839).

[p. 75]. [3]. Los rigidísimos estoicos alguna vez quemaron incienso en aras de Las Musas. Recuérdese el bello himno de Cleantes a la virtud. Aun en el mismo **Enchiridion**, de Epitecto, se admira un profundo y austero sentimiento de la belleza moral. Pero en cuanto a la elegancia de estilo, es totalmente verdadera aquella sentencia de Cicerón en el proemio de sus *Paradoxas: «Stoica haeresis nullum sequitur florem orationis, neque dilatat argumentum»*. El mismo Marco Aurelio se gloriaba de haber permanecido extraño «a la retórica, a la poética y a todo estudio de dicción elegante». (*Soliloquios,* I, 7)

[p. 76]. [1]. *Philodemi Rhetorica, ex Herculanensi papiro lithographice Oxonii excusa, restituit, Latine vertit, dissertatione de Graeca eloquentia et Rhetorica, notitiaque de Herculanensibus voluminibus auxit, annotationibus indicibusque instruxit E. Gros… Adjecti sunt duo Philodemi libri de Rhetorica Neapoli editi. Parisiis, excudebant Firmin Didot fratres,* 1840: 8.°

Casi al mismo tiempo Spengel publicó otro proyecto de restauración en las Memorias de la Real Academia de Munich.

En 1793 se imprimieron los fragmentos del tratado de música del mismo Filodemo en el primer tomo de los *Herculanensium voluminum quae supersunt (Neapoli)*. En 1825 la tipografía Clarendoniana de Oxford reprodujo en láminas litográficas los fragmentos del tratado de Retórica y de otro acerca de los *Poemas* .

Durante los años 1832 y 1835 se volvieron a estampar los fragmentos de la Retórica en los tomos IV y V de los *Herculanensia Volumina* de Nápoles, con un primer ensayo de restitución, por Ang. A. Scotti.

El libro de Filodemo, a juzgar por estos obscurísimos fragmentos, más bien que tratado de Retórica, parece una polémica contra los sofistas, que el autor confunde con los retóricos.

En Música, su doctrina resulta precursora de la de Hanslick. Negaba a aquel arte toda influencia moral. J. Kemke ha intentado una restauración de estos fragmentos, y F. Dübner otra de los relativos a la poesía, que no carecen de interés para el estudio de los géneros populares (canciones de marineros, vendimiadores, artesanos, etc.).

[p. 76]. [2]. Abundan los trabajos sobre la crítica alejandrina. Véase, entre otros, el libro alemán de Parthey, *El Museo de Alejandría* (Berlín, 1838), y la *Historia de la escuela de Alejandría,* de Matter (1840); las monografías de Lehrsch y de Egger sobre Aristarco, de Düntzer sobre Zenodoto, de Nauck sobre Aristófanes de Bizancio; y sobre la influencia que pudo tener esta crítica en la poesía, el excelente libro de A. Couat, *La Poesíe Alexandrine sous les trois premiers Ptolémées* (París, Hachette, 1882).

[p. 77]. [1]. De Dionisio, más que los tratados retóricos y gramaticales, nos interesan hoy sus juicios sobre los oradores áticos y sobre algunos historiadores antiguos.

[p. 77]. [2]. Los escritos de Plutarco, que más o menos directamente interesan a la crítica literaria (prescindiendo de sus *vidas* de Demóstenes y Cicerón, que están tratadas exclusivamente bajo el concepto histórico-político), son los siguientes, designándolos, para mayor comodidad tipográfica, con títulos latinos: *a) Quomodo adulescens poetas audire debeat* (es, dentro de la moral pagana, lo que más aproximadamente corresponde a la célebre homilía de San Basilio sobre la utilidad que puede sacarse de los autores profanos). b) *De Recta audiendi ratione*. c) *Cur Pythia nunc non reddat oracula carmine* (hay en este libro interesantes consideraciones sobre la primitiva espontaneidad poética, y sobre el tránsito

de la poesía a la prosa). *d) De Garrulitate* (modelo del tratado *de la gran parlería* de nuestro delicioso médico Villalobos). d) En las *Disputationes Convivales*, la 5.ª (lib. I), *quomodo dictum sit: Amor docet musicam* (sentido platónico); la 1.ª (lib. V), *Cur cum voluptate quadam, audiamus eos qui iratorum vel moerentium gestus repraesentant, iratos aut dolentes vere moleste feramus* (consideraciones muy superficiales sobre el origen de la emoción trágica); la 5.ª (lib. VII), *Maxime cavendum esse a voluptatibus quas depravata praebet Musica, et quomodo sit cavendum* ; la 8.ª, *quaenam potissimum acroamata caenae sint adhibenda;* la 14.ª (lib. IX), *de numero Musarum* ; la 15.ª, *de saltatione, et quid poeticae cum saltatione sit commune* (es un curiosísimo análisis de las diversas partes de la danza, y especialmente de la danza mímica y de la saltación plástica, que ya en aquel tiempo iban destronando al verdadero arte dramático). f) *Liber Amatorius* (este diálogo retórico, que sólo mencionamos por su asunto, reproduce algunas ideas de los dos *Symposios* de Platón y de Xenofonte, pero no en verdad las más elevadas y metafísicas). g) *Decem oratorum vitae* (son los diez oradores áticos: estas pequeñas biografías pueden servir de suplemento a los juicios de Dionisio). h) *De comparatione Aristophanis et Menandri* (lo que tenemos hoy de este paralelo no es más que un brevísimo epítome o extracto). i) *De Herodoti malignitate*. j) *Disputatio qua docetur* ne *suaviter quidem vivi posse secundum Epicuri decreta* (defiende los placeres artísticos contra el desdén de los epicúreos). l) *De Musica,* diálogo más interesante por las rarísimas noticias históricas que contiene, que por la doctrina.

Añádase a todos estos escritos de tan varia índole la *vida de Pericles,* que dedica algún espacio a las maravillas del arte ateniense en su período más glorioso.

Quedan además muchos fragmentos de su comentario a Hesiodo, y algunos muy insignificantes de un libro *De A more* y de otro *De Pulchritudine,* conservados estos últimos por Estobeo. Está relegado a la categoría de los apócrifos el tratado *De vita et pöe-*

si Homeri, obra de algún obscuro gramático, que parece muy posterior a Plutarco.

[p. 78]. [1]. Los escritos de Luciano que más relación tienen con el propósito de nuestra obra, son: *a) Somnium:* especie de controversia entre la escultura y las letras, que quizá daría a nuestro Jáuregui la primera idea de su ingenioso diálogo entre la Pintura y la Escultura. *b) Ad eum qui dixerat: Prometheus es in verbis* (es un prólogo en que Luciano define su especial género literario, mezcla del diálogo filosófico y del de la comedia). c) *De Mercede conductis potentium familiaribus* (vigorosa protesta contra las letras asalariadas y prostituídas: el sentido general es análogo al del elocuente tratado de Alfieri, *Del Principe e delle Lettere). d) Herodotus sive Aetion* (elegante descripción de un cuadro de Aetion, que representaba las bodas de Alejandro y Roxana). *e) Zeuxis, aut Antiochus* (descripción no ya graciosa, sino bella, de un cuadro de Zeuxis, que representaba a la hembra del Centauro, amamantando a sus pequeñuelos). *f) Quomodo Historia conscribenda sit* (es el más antiguo tratado sobre este género literario, si bien algunos principios de arte histórica habían sido ya expuestos y discutidos por los historiadores mismos, tales como Eforo, Timeo y Polibio (en el libro XII de su Historia); esto sin contar con alguna indicación profundísima de Aristóteles y con los juicios retóricos de Dionisio de Halicarnaso sobre Herodoto y Tucídides. Los principios de Luciano sobre la composición histórica no difieren esencialmente de los que expuso Polibio en su polémica contra Timeo; pero es suya y muy suya toda la parte satírica. Lo mismo que Polibio, censura las narraciones maravillosas, los discursos ficticios, los ornamentos poéticos de mal gusto, el abuso de la declamación y del énfasis, y exige del historiador como principales condiciones, la inteligencia política (σύνεσις πολιτικὴ), la facultad de interpretación (δύναμις ἑρμενευτικὴ), y la libertad y franqueza de juicio (

èλευθερ&XιρX;α κα&XιρX; παρρησ&XιρX;α). La lectura de este delicioso opúsculo, tan lleno de fuerza cómica y de buen juicio, es el mejor preservativo contra el contagio de la historia retórica. La novela satírica del mismo Luciano intitulada *Historia verdadera,* puede estimarse como parodia continua, no solamente de estas historias llenas de fábulas y patrañas, sino de las relaciones de viajes imaginarios. g) *De Saltatione*. Diálogo sobre la pantomima *(orchesis):* un estóico llamado Craton la reprueba; otro interlocutor llamado Licino la defiende con razones en parte sofísticas, y en parte ingeniosas, dándonos de paso muy singulares detalles sobre aquel género de dramaturgia muda, que a tal grado de poder y de expresión llegó entre los antiguos. *h) Lexiphanes*. Es una sátira contra el falso aticismo de algunos pedantes amigos de términos arcáicos. Erasmo le imitó en el *Ciceronianus*. *j) Imagines:* diálogo importante para la historia artística; Luciano hace la descripción de la hermosura de una mujer (Pantea de Esmirna), comparando sucesivamente sus rasgos con los de algunas de las obras maestras del arte antiguo. Es notable la fuerza plástica de la fantasía del autor y el sentimiento que muestra de la belleza de la línea. *l) Pro imaginibus* (apología del diálogo anterior). *m) Bis accusatus seu tribunalia* (nueva y brillante apología del género literario cultivado por Luciano). p) *Rhetorum praeceptor* (tiene por objeto ridiculizar las declamaciones de la escuela, y el arte de los sofistas). q) *Hippias seu Balneum*. Es el elogio de un arquitecto que había construído unas termas. Pasa generalmente por apócrifo. *r) Demostenis Encomium*. No parece auténtico, y tiene muy poca importancia. s) *Charidemus sive de pulchritudine*. La crítica le rechaza también como apócrifo, y más propio de cualquier sofista vulgar que de Luciano.

Acerca de las ideas literarias de Luciano pueden consultarse con provecho la tesis latina de H. Rigault *(Luciani quae fuerit de re litteraria judicandi ratio:* París, 1856), y el excelente libro de M. Crioset, *Essai sur la vie et les ouvrages de Lucien* (París, 1882), donde

están rectamente apreciadas las singulares condiciones de aquel ingenio, que parece el más moderno de todos los antiguos. Sobre Luciano, como crítico de artes plásticas, hay una disertación de H. Blümmer: *Archeologische Studien zu Lucian* (Breslau, 1867).

[p. 80]. [1]. Entre los escritos de Dion Crisóstomo pueden citarse, además, como documentos para la historia de la crítica, sus dos oraciones *sobre Homero,* la relativa *a la belleza,* los consejos a un amigo suyo *sobre la elocuencia,* la amena comparación entre los tres *Filoctetes* de Esquilo, Sófocles y Eurípides, y el discurso *a los Alexandrinos,* procurando moderar la pasión que tenían por los juegos del teatro, discurso imitado luego por otro retórico, Elio Arístides, en el que dirigió a los habitantes de Esmirna *contra las representaciones cómicas*.

Acerca de Dion Crisóstomo hay una tesis de L. Étienne, *Dio Philosophus* (París, 1849).

La *Olímpica* de Dion Crisóstomo lleva este título por suponerse en ella que Fidias explica la creación de su estatua de Júpiter, ante el pueblo heleno congregado en los juegos olímpicos. En este discurso se establece, con bastante claridad, la diferencia entre la imitación de *una forma sola y constante* (propia de las artes plásticas), y la imitación de formas variadas y fugitivas, en reposo o en movimiento, propia de la poesía.

[p. 80]. [2]. En el tratado del falso Demetrio Falereo (tomo IX de los *Rhetores Graeci,* de Walz), se encuentran los más antiguos preceptos acerca del género epistolar.

Sobre Hermógenes, autor no sólo de un arte *(Techne)* de Retórica, sino también de una serie de ejercicios prácticos *(progymnasmata)* que conservaron por largos siglos autoridad en las escuelas, las opiniones andan muy divididas, aun entre los críticos que más despacio han estudiado toda esta enfadosa literatura de los orígenes de la Retórica. Mientras Egger (página 465, 2.ª edi-

ción) declara que nada nuevo halla en Hermógenes, ni por lo tocante al fondo de la elocuencia, ni en lo concerniente a su historia y a su utilidad política y moral, sino meramente categorías de figuras y distinciones minuciosas entre las diversas formas de estilo, y, en suma, una especie de geometría del discurso expresada con sutileza casi intraducible; Chalgnet (pág. 62) encuentra ingeniosos los cuadros de Hermógenes, y añade que su teoría del estilo, «aunque demasiado sistemática y complicada, contiene observaciones muy juiciosas y prueba un juicio literario muy puro y delicado». Realmente no es pequeña muestra de gusto en Hermógenes, dada la época en que floreció, haber puesto a Demóstenes por universal modelo de elocuencia. De todos los antiguos retóricos, Hermógenes es el único que presenta una verdadera teoría del estilo. Es lástima que su nombre, por virtud de una incomparable obra cómica nuestra, se haya convertido en sinónimo de pedante.

Para otros retóricos antiguos, tales como Aftonio, Teon, Arístides, Alejandro, Febammon, Herodiano, Nicolás el sofista, etc., algunos de los cuales no dejaron de influir en los preceptistas del renacimiento, nos remitimos a las ricas colecciones de Walz y de Spengel.

[p. 81]. [1]. Meibomio coleccionó y publicó en 1652 siete tratados griegos de Música debidos a Aristoxeno, Euclides, Nicómaco, Alipio, Gaudencio, Baquio y Arístides *(Antiquae Musicae Auctores Septem, Amstelodami, apud Lud. Elzevirium,* 1652). Vincent, en el tomo XVI de los *Extractos y noticias de los Mss.* de *la Biblioteca de París,* publicó otros dos tratados, uno de Baquio el Viejo por preguntas y respuestas, y otro de Paquimeres. Ruelle, en su *Raptort sur l'ancienne musique grecqe d'après les manuscrits de Madrid, de l'Escurial et de Toledo,* añadió un fragmento de Baquio y tres cartas de Pselo, de todo lo cual había dado don Juan de Iriar-

te en su Catálogo la primera noticia, aunque sin poder determinar los nombres de los autores.

Sobre el peripatético Aristoxeno, considerado especialmente como teórico de Música, pueden verse las monografías de Mahne (*De Aristoxeno philosopho peripatetico:* Amsterdam, 1793), y R. Westphal (*Aristexenus von Tarent,* 1871),

Aristoxeno, a pesar de ciertas reminiscencias pitagóricas, puede ser considerado como fundador de la teoría *sensualista* de la Música. El oído es para él el único criterio y juez de los intervalos armónicos. La experiencia sensible, y no las razones y proporciones matemáticas, es lo que debe servir de base a una teoría de la Música. Es el mismo punto de vista que con tanta energía mantuvo nuestro Eximeno en nombre de las escuelas empíricas del siglo pasado enfrente del famoso principio leibnitziano: «Musica est arithmetica nescientis se numerare animi.» De acuerdo con su tendencia materialista, Aristoxeno consideraba el alma como una mera relación entre las tensiones desiguales de las diferentes cuerdas que componen el cuerpo humano.

Toda esta literatura musical de los antiguos es más abundante que útil, y apenas sirve para resolver ninguna de las dificilísimas cuestiones relativas a la música griega. Ni los tres libros de los *Elementos harmónicos* de Aristoxeno de Tarento, ni la *Introducción harmónica* del gran geómetra Euclides, ni la *Enciclopedia musical* de Arístides Quintiliano, ni los tres libros de las *Harmónicas* de Ptolomeo, con los comentarios de Porfirio, Nicéforo Gregoras y Barlaam, ni la misma *Introducción musical* de Alipio de Alejandría, que tiene a lo menos la ventaja de darnos a conocer la notación completa en los 15 modos, ni la *Introducción harmónica* de Gaudencio, son verdaderos tratados de estética ni de práctica musical, sino libros de matemáticas mezclados con algunas consideraciones generales sobre la harmonía de las esferas celestes, y aun sobre extravagancias tales como la proporción entre el pulso y el ritmo, y la distinción de sexo en los instrumentos músicos. Al-

gunos de estos autores pertenecían a la escuela pitagórica, como Nicómaco; pero la mayor parte de ellos, comenzando por el famoso Aristoxeno, que puede considerarse como jefe de escuela, eran peripatéticos. No entraremos en el obscuro laberinto de sus doctrinas sobre los *sonidos, intervalos, sistemas, géneros, tonos, modulaciones y melopéa,* que son las seis partes en que Aristoxeno divide la ciencia harmónica. El que quiera conocer la última palabra de la investigación moderna sobre estas cuestiones, acuda al libro de Rossbach y Westphal, *Música y Métrica* (1867), o a la *Histoire de la* Musique *Ancienne,* del belga Gevaërt. Westphal ha publicado además una edición crítica del texto de Arístides Quintiliano, en 1861. De Aristoxeno hay una edición muy estimada de Marquardt, 1868, con traducción alemana y comentarios; Ruelle ha publicado otra francesa en 1871.

Toda esta estéril abundancia de tratados técnicos podría darse sin escrúpulo de conciencia por un fragmento más que añadir a los cuatro únicos que tenemos de la música griega, y aún éstos no exentos de toda sospecha: la melodía de la primera Pítica de Píndaro, los dos himnos de Dionisio a Caliope y a Apolo, y el himno de Némesis, que se atribuye a Mesomedes.

Por su conexión estrecha con los tratadistas de Música, es imposible omitir los de Métrica, que han sido coleccionados por Westphal en 1866 *(Scriptores metrici graeci)*. Todos pertenecen a la época bizantina; sus nombres son: Hefestion, Moscopulo, Dracon, Isaac, Tzetzes… La utilidad que de sus libros puede sacarse es muy inferior a la que proporciona Terenciano Mauro.

[p. 82]. [1]. Son oscuros los orígenes de lo que con frase lata puede llamarse la «crítica de las artes plásticas» entre los griegos. Pero es claro que siendo la crítica una de las manifestaciones del sentimiento estético, debió amanecer casi tan pronto como el arte mismo, en aquel pueblo de artistas. Del antiquísimo pintor

Apolodoro, que floreció en la 94.ª Olimpiada, y del cual dice Plinio *(Nat. Hist.,* lib. XXV), que abrió las puertas del arte *(ab hoc artis fores apertas),* sabemos que compuso versos satíricos contra su victorioso émulo Zeuxis Heracleota. *(In eum Apollodorus supradictus versus fecit, artem ipsis* (Atheniensibus) *ablatam Zeuxim ferre secum).* El mismo Zeuxis escribía al pie de su Penélope: «más fácil es criticarla que imitarla» *(adeoque sibi in illo placuit ut versum subscriberet, invisarum aliquem facilius quam imitaturum).* Las tradiciones algo pueriles que Plinio consigna sobre el certamen o competencia artística entre el mismo Zeuxis y Parrasio, arguyen un estado de crítica rudimentario, en que se concedía singular valor a la fidelidad de la reproducción material. La enseñanza técnica y retribuída parece remontarse a Panfilo, maestro de Apeles. Por autoridad y consejo de este pintor erudito y matemático fué establecida en Sicione la primera escuela pública del arte *graphica,* la cual desde entonces fué contada entre las artes liberales y enseñada obligatoriamente a todos los hijos de familias ingenuas. *(Et hujus* (Pamphili) *auctoritate effectum est Sicyone primum, deinde et in tota Graecia, ut pueri ingenui ante omnia, «graphicem», hoc est picturam in buxo docerentur, recipereturque ars ea in primum gradum liberalium).* Sería error creer que esta enseñanza se limitaba a los elementos del dibujo: sabemos por testimonio expreso de Aristóteles *(Polit.,* VIII, 3), que tenía carácter estético, puesto que servía para juzgar las obras de arte (πρύς τό κρ&ΧιρΧ;νειν τα τῶν τεΧνῶν &τραδε;ργα καλλιον). Más eficaz debió de ser, sin embargo, la educación que se recibía en las plazas y en los pórticos, en el Pecile y en el Cerámico, poblados de obras maestras; y en las mismas oficinas de los artistas, donde pasaban sin duda pláticas de filósofos, de sofistas y de conocedores, de las cuales logramos un trasunto en las que Jenofonte refiere como tenidas por Sócrates en el taller de Cliton y en el de Parrasio. Artistas tan célebres como Melantio, Apeles, Protógenes, Eufranor fueron celebradísimos tam-

bién como autores de obras preceptivas, tituladas variamente *De la Pintura, De la Simetría y de los colores,* etc. Plinio nos ha conservado (aunque con extraordinaria sequedad y falta de crítica), en el libro XXXV de su famosa compilación, algunos de los juicios de estos pintores antiquísimos acerca de su arte. El principio capital de la crítica de Apeles, lo mismo que de su arte, parece haber sido el de la *gracia (praecipua ejus in arte venustas fuit).* Esa *divina gracia* era la dote de que él se gloriaba más y la que echaba de menos en las obras de sus contemporáneos, a quienes hacía, por otra parte, cumplida y desinteresada justicia *(quorum opera cum admiraretur, collaudatis omnibus, deesse iis unam Venerem dicebat, quam Graeci Charitas vocant: caetera omnia contigisse, sed hac soli sibi neminem parem).* En Protógenes censuraba el nimio escrúpulo de ejecución y el no saber nunca levantar la mano del cuadro. *(Dixit, enim, omnia sibi cum illo paria esse, aut illi meliora, sed uno se praestare, quod manum ille de tabula non sciret tollere: memorabili praecepto, nocere saepe nimiam diligentiam).* Era idólatra de la pura sencillez y enemigo de la ostentación y vano lujo: «No pudiendo hacerla hermosa, la hiciste rica», decía a un joven pintor que le presentó una Venus cubierta de oro. Cicerón (*Orat.,* 21, 73) nos ha conservado otra sentencia de Apeles, que muestra cuál era su horror a cuanto se alejaba de la sobriedad y justa medida: *«Apelles pictores quoque eos peccare dicebat qui non sentirent quid esset satis».* El *nulla dies sine linea* fué también consejo de Apeles. Él y Eufranor parecen haber sido los primeros maestros que en sus libros concedieron grande espacio a las observaciones sobre el color: hasta entonces los tratadistas se habían fijado más en el dibujo y en las proporciones.

Es difícil adivinar lo que pudieron ser otros dos tratados sobre la Pintura, compuestos por Antígono y Xenócrates; pero lo poco que de ellos transcribe Plinio mueve a sospechar que comprendieron profundamente el valor estético de la línea, tal como se mostró en las obras de Parrasio con más perfección que en

ningún otro de los antiguos. *(Haec est in pictura summa sublimitas. Corpora enim pingere et media rerum est quidem magni operis: sed in quo multi gloriam tulerint. Extrema corporum facere et desinentis picturae modum includere, rarum in successu artis invenitur. Ambire enim debet se extremitas ipsa, et sic desinere ut promittat alia post se: ostendatque enim quae ocultat.)* Todos estos artistas antiguos parecen haber concedido gran valor al juicio del público: no sabemos que ninguno de ellos se encerrase en la crítica de taller. *Vulgum diligentiorem judicem quam se praeferens,* se dijo de Apeles, y podría decirse de otros con igual razón. Nunca fué el arte tan exquisito y tan popular a un tiempo como en Grecia. Ni fué siempre tan idealista como le suponemos, puesto que, atravesando un ciclo entero, llegó hasta la pintura *de género* en las pequeñas tablas de Pireico, de quien da Plinio noticias tan singulares, que más que de un pintor griego parecen de un Teniers o de un Van Ostade: *Arte paucis postferendus: proposito nescio an destruxerit se: quoniam humilia quidem secutus, humilitatis tamen summam adeptus est gloriam. Tonstrinas sutrinasque pinxit, et asellos, et obsonia ac similia; ob haec cognominatus Rhyparographos, in iis consummatae voluptatis, quippe eae plus venire quam maximae multorum.*

Las descripciones de objetos artísticos, comúnmente ficticios, pero no imposibles, es muy antigua en la literatura griega. Se remonta nada menos que al *escudo de Aquiles* en la *Iliada*, y al *escudo de Heracles*, atribuído a Hesiodo. Pequeñas composiciones hábilmente cinceladas, pero destituídas en absoluto de la gran manera propia de la antigua poesía épica, se encuentran descritas a menudo en los poetas alejandrinos, en los bucólicos sicilianos Teócrito y Mosco, en el pseudo-Anacreonte y en otros poetas menores que intentaban rivalizar con el gusto amanerado de los estatuarios, de los pintores y de los artífices de bajorrelieves de su tiempo, de quienes recibían y a quienes prestaban, alternativamente, su inspiración tibia e ingeniosa. La *Antología* está literalmente atestada de cestillas, copas y discos. Llega una época en

que las estatuas y los cuadros van acompañados siempre de inscripciones métricas, de verdaderos *epigramas,* que revelan muchas veces el gusto más exquisito y suplen quizá con ventaja la pérdida de los tratados doctrinales. Se ha dicho con razón que el verdadero archivo de la crítica de arte entre los antiguos está en la *Antología*. Allí se encuentran celebradas innumerables veces, y por diversos poetas, los mármoles y las tablas que la antigüedad admiró mas: la vaca de Mirón, la Venus Cnidia de Praxiteles, la Venus Anadiomena de Apeles, el Filoctetes de Parrasio. «Toda la Antología (dice muy bien Eduardo Bertrand en su tesis sobre Filostrato), es el comentario poético del *spirantia mollius aera* de Virgilio». Véase la disertación de 0. Benndorf, *De Antologiae Graecae epigrammatis quae ad Artem spectant:* Leipzig, 1862.

Simultáneamente con la crítica de los poetas aparece la de los *peregietas* y la de los sofistas. Llamó la antigüedad *peregietas,* no solamente a los viajeros geógrafos, sino muy especialmente a los viajeros arqueólogos o *dilettantes* de arqueología, que ahora llamamos *excursionistas*. El interesantísimo viaje artístico de Pausanias es hoy para nosotros la única muestra de este género de literatura; pero hubo otras, señaladamente los libros de Polemón, de los cuales restan considerables fragmentos insertos en la riquísima colección de Carlos Müller (*Fragmenta Historicorum Graecorum, volumen tertium,* páginas 108 a 148), precedidos de una sabia disertación de Preller, que hace resaltar los altos méritos de la erudición y doctrina, no sólo arqueológica, sino literaria, de Polemón. Sus libros debían de tener, quizá con más juicio propio de parte de su autor, el mismo encanto de curiosidad que tienen los de Pausanias, a quien puede llamarse anticuario, mitólogo, *cicerone,* cualquier cosa, menos crítico. ¡Así y todo, cuánto vale para nosotros su abundancia de detalles precisos y positivos sobre grandes monumentos de arte que hoy sólo viven en sus imperfectas descripciones! ¡Cuánto más debemos estimarla y agradecerla que toda la vana locuacidad de los retóricos, juzgando

obras que en gran parte no habían tenido sér más que en su propia fantasía declamatoria! Extinguido el grande arte pictórico, cuya última muestra parece haber sido, en tiempo de Julio César, la *Medea* de Timomaco, creció el número de aficionados y coleccionistas, al mismo paso que la producción de obras maestras se extinguía, ahogada por la corrupción del gusto y por el lujo brutal del imperio. Multiplicáronse las galerías particulares de mármoles y de cuadros; el furor de la *colección* llegó a despojar los templos mismos en obsequio de los gustos de Tiberio, de Calígula, de Nerón o de Adriano: nacieron en una u otra forma esos panteones del arte llamados *museos,* que las grandes épocas artísticas no conocen nunca; y la curiosidad insaciable y móvil, el *dilettantismo* refinado, el ansia de goces nuevos, propio de las sociedades caducas, puso en moda los géneros y escuelas más diversas, desde las pequeñas tablas realistas de Pireico, hasta las grandiosas reliquias del arte arcáico, de Polignoto y sus discípulos. Al mismo tiempo, la literatura, entregada a las hábiles manos de retóricos y sofistas, faltos de fe en todo ideal, pero habilísimos en la técnica, y sensibles a los más raros y exquisitos primores de la expresión, intentó, en medio del agotamiento de todos los temas y recursos, rivalizar con la pintura, precisamente cuando la pintura había muerto; pintar con palabras y producir, mediante artificiosa selección y hábil combinación de vocablos, un efecto semejante al de las artes plásticas. Nació entonces, ni más ni menos que la hemos visto renacer en nuestros días, una escuela de escritores pintorescos y coloristas, que, materializando la frase y sometiendo a violentas contorsiones la lengua griega y la latina, lograron a veces invenciones ingeniosas y crearon, en rigor, un estilo nuevo, que no carecería de picante sabor para el estragado paladar de algunos contemporáneos nuestros.

Uno de los géneros que más convidaban a éstos Gautier y Goncourt de la antigüedad, no menos que a los de nuestros días, era la crítica o más bien la descripción de cuadros y estatuas.

¡Qué campo para el *impresionismo* del sofista y para la insensata competencia de la palabra con el color y con la línea! El peligro era menor cuando se trataba de describir objetos de arte que realmente existían, y cuando la impresión era profunda y sincera, como lo fué en Luciano al interpretar las obras de Zéuxis y de Aetión, como lo fué en Dión Crisóstomo al adivinar y exponer la estética de Fidias. Pero no es posible decir otro tanto del célebre libro de Filostrato, titulado E&Δαγγερ;κονες *(Imágenes)* a), [a) *Philostratorum et Callistrati Opera recognovit Antonius Westermann… Parisiis, editore Ambrosio Firmino Didot*, 1878. Las *Imagines* de Filostrato el viejo, Filostrato el joven y Calistrato ocupan desde la pág. 338 a la 424. En el mismo tomo pueden verse las declamaciones de Himerio, texto revisado por Dübner] compuesto en los primeros años del siglo III de nuestra era, con apariencias de catálogo descriptivo de una galería de cuadros que poseía en Nápoles un aficionado, amigo del autor. A grandes controversias ha dado ocasión este libro no menos que los demás de Filostrato, concediéndoles unos valor histórico, mientras que otros los relegaban a la categoría de los libros de pasatiempo y de los ejercicios retóricos, considerando el libro de las *Imágenes* como una novela artística y la *Vida de Apolonio de Tiana* como una novela filosófica. No hemos de disimular, sin embargo, que críticos de altísimo sentido estético y arqueológico han admitido como legítimos los *Cuadros* de Filostrato. No dudó de su veracidad Winckelmann, ni el mismo Lessing, ni Ennio Quirino Visconti, y para defenderla escribieron de propósito Torkil Baden (De *arte ac judicio Flavii Philostrati in describendis imaginibus Commentatio,* 1792), el gran Goethe (*Philostrat´s Gemäelde,* 1818), Jacobs y Welker (*Philostratorum Imagines,* 1825), y más recientemente Enrique Brünn *(Die Philostratischen Gemäelde,* 1861). Por la autenticidad está también, aunque no sin vacilaciones y de un modo poco resuelto, el muy ingenioso y ameno crítico Eduardo Bertrand, en su libro *Un Critique d'art dans 1'antiquité: Philostrate et son école:*

París, Thorin, 1882) a) [a) Puede consultarse también el libro de A. Bougot, *Philostrate l'Ancien, une galerie antique de soixante quatre tableaux:* París, 1881]. Pero no dejan de hacer fuerza por la parte contraria los graves argumentos de Heyne *(Philostrati Imaginum Illustrationes,* 1796), Friedrichs (*Die Philostratischen Bilder,* 1860) y aun los de Matz (*De Philostratorum in describendis imaginibus fide,* 1867), y Nemitz *(De Philostratorum imaginibus,* 1875), si bien estos dos últimos escritores adoptan conclusiones menos radicales y quizá más próximas a la verdad que la absoluta negación de Friedrichs, inclinándose a suponer que en el libro de Filostrato hay una pequeña parte de verdad y de observación directa y otra parte mucho mayor de ficción retórica, por la cual, en la imposibilidad en que estamos de deslindar con precisión ambos elementos, el testimonio de Filostrato no alcanza más que un valor histórico muy relativo, y sólo puede ser alegado en último lugar y con todo género de precauciones. Friedrichs le acusa de confundir a cada paso las condiciones de la pintura con las de la poesía, imaginando asuntos que gráficamente son imposibles, y reuniendo en un mismo cuadro momentos diversos de una misma acción. Lo que no se le puede negar, aunque Friedrichs se lo niega todo, es lo que Brünn llama «la profundidad de la inteligencia poética y el brillo de la representación artística en la descripción».

Tampoco carece Filostrato de doctrina estética: Bertrand la ha deducido muy ingeniosamente de sus obras. Se encuentra esparcida en el prefacio de los *Icones,* en el diálogo de Apolonio y Damis sobre la pintura (Vit. Ap. II, 22), en el diálogo de Apolonio con los Gimnosofistas (Vit. Ap VI, 19). «El que desprecia la pintura (dice Filostrato), ofende a la verdad y a la sabiduría, porque la pintura, lo mismo que la poesía, es un esfuerzo para representar las formas y las hazañas de los héroes; y ofende además a la ley de proporción y simetría que rige todas las artes. Si miramos a su origen, es invención de los dioses que tan variamente pinta-

ron y hermosearon la tierra y los cielos» b). [b) Recuérdese la invocación de nuestro Céspedes al *gran Pintor del mundo*] Para Filostrato, Dios es el *gran pintor del mundo,* así como para otro retórico, llamado Himerio Dios era el *gran sofista de los cielos*. Con estas ideas platónicas se mezclan en el biógrafo de Apolonio otras de sabor aristotélico: la imitación es el fundamento de todas las artes gráficas y plásticas. El principio de la invención artística le describe y analiza Filostrato con más detención que ningún otro de los antiguos, distinguiendo en ella dos grados, uno del cual todos los hombres participan, y es la creación de imágenes que no salen fuera del espíritu, y otro peculiar de los artistas que no imitan sólo con el ingenio sino también con la mano: διττή ἄρ᾽ ἡ μιμητική, ὦ Δάμι, κα&λσαθυο; τὴν μὲν ἡγωμεθα ο&ΟΕλιγ;αν τῇ Χειρ&λσαθυο; ἀπομιμε&1;σθαι κα&Δαγγερ; τῶ νῷ γραφικὴν δ᾽ε&1;ναι ταύτην τὴν δ᾽αὖ μόνῳ τῷ νῷ ε&ΧιρΧ;καζειν, pero el principio de imitación no explica todo el arte. Filostrato admite una facultad superior y más *sabia,* que llama *el demiurgo de la imitación*. Esta facultad es la *fantasía* artística. La imitación reproduce lo que vio, formándolo según el modelo de lo que realmente existe: (μ&ΧιρΧ;μησις μ&2;ν γὰρ δημιουργήσει, ὅ ε&1;δεν, φαντασ&Δαγγερ;α δ&2; κα&Δαγγερ; ὅ μὴ ε&ΣΧαρον;δεν ὑποθήσεται γαρ αὐτὸ πρὸς τὴν ἀναφορὰν τοῦ ὄντος). El artífice que, como Fidias, quiere presentarnos la imagen de Zeus, es preciso que antes en su fantasía le haya visto, con el cielo, las horas y los astros, y el que pretenda hacer el simulacro de Palas Atenea, debe haber abarcado antes en su pensamiento la prudencia, la sabiduría y el ademán gallardo con que la Diosa misma se lanzó del cerebro de Zeus. No hay efigie ni simulacro que pueda igualar las representaciones de la mente humana. En una palabra: para Filostrato, el ideal es inagotable. Sus observaciones técnicas

son también muy dignas de aprecio. Aun concediendo (acorde con el general sentir de la estética antigua) notable superioridad y ventaja al dibujo sobre el color, no desdeña los atractivos de éste, ni es insensible al efecto de sus contrastes y armonías. Comprende, o más bien adivina la magia con que puede representarse el aire interpuesto (και τόν α&λσαθυο;θὲρα ἐν ᾧ ταὗτα). La teoría de Lessing sobre el desnudo estatuario parece arrancada de este bello pasaje de los *Icones* (I, 29): «Los Lidios y los demás bárbaros, encerrando la hermosura del cuerpo entre vestiduras, piden a los tejidos un adorno que debían pedir a la naturaleza».

Conforme a estas nociones estéticas ha procedido Filostrato en la descripción o invención de sus *cuadros*, que para ser en todo sospechosos, no llevan nunca nombre de autor ni indicación de tiempo. Parece que el cuadro, caso de haber existido, no sirve más que de pretexto a aquella especie de desarrollo oratorio o mas bien poético, a aquel ejercicio de clase que en los antiguos manuales retóricos, en Hermógenes, en Teon o en Aftonio, se designa con el nombre de *ecphrasis*, sección muy principal de los *progymnasmata*. Con menos ingenio, habilidad y gracia que Filostrato le cultivaron otros retóricos, v. gr.: Libanio y Nicolás, de quienes quedan muchas descripciones de estatuas. Catorce describió Calistrato, cuyas *Ecphrases* suelen imprimirse con los *Icones* de Filostrato. Pero el más celebrado de los imitadores de este fué su propio nieto Filostrato el joven, que añadió diez y ocho cuadros a la galería de su tío, con un proemio que encierra consideraciones estéticas no vulgares, e insiste sobre todo en la expresión moral y en la ley de dependencia armónica entre las proporciones del cuerpo y las del espíritu. «Un cuerpo monstruoso (dice) y falto de congruencia y simetría no es apto para expresar los movimientos de un alma templada y bien regida». Las descripciones de este segundo Filostrato son por todo extremo vulgares, e inferiores a su propia teoría y a los ejemplos de su abuelo.

A la misma escuela pertenece el sofista Himerio (contemporáneo de Juliano el Apóstata) por algunos rasgos de sus declamaciones, especialmente aquella en que invita a unos forasteros Jonios a recorrer los monumentos de Atenas. La descripción de estatuas y cuadros llegó a ser una verdadera plaga en la literatura bizantina, especialmente en las novelas, desde Aquiles Tacio en adelante, llegando a la última ridiculez en Eumatho, autor de las *Aventuras de Ismene* e *Ismenias*. La *Antología,* aún en sus partes más modernas, está atestada de composiciones laudatorias de objetos artísticos, en las cuales todavía mostraron cierto ingenio Juliano Egipcio, Pablo el Silenciario y Cristodoro. Muchos de ellos celebran por igual monumentos paganos y cristianos, mostrando al tratar de los primeros un cierto buen gusto tradicional, que suele faltarles al hablar de los segundos. Una de las más antiguas muestras críticas de arte cristiano es la descripción del cuadro del martirio de Santa Eufemia, hecha en una homilía por Asterio, obispo de Amasia. Pero el representante más notable de este género de crítica en la época bizantina es el sofista Coricio de Gaza, que vivía en tiempo de Justiniano. Sus obras han sido publicadas por Boissonade 1 [1. *Choricii Gazaei Orationes, fragmenta*, etc.: París, 1846, 8.°], y no carecen de interés para la historia del arte, tanto por las consideraciones generales que el autor expone sobre las semejanzas y diferencias entre la pintura y la poesía, cuanto por sus minuciosas descripciones de algunos edificios cristianos y de las pinturas murales que los adornaban. Este género de literatura descriptiva, cada vez más decadente, logra portentosa longevidad en Bizancio. Todavía en el siglo XIV le vemos en Jorge Paquimeres y en Manuel File, y todavía a mediados del XV el arte de Filostrato encuentra un imitador cristiano no despreciable en el obispo de Éfeso, Marco Eugénico, de quien conservamos seis *Icones*. Quien desee más pormenores sobre estos últimos chispazos de la crítica griega, los encontrará sin fatiga en el libro de Bertrand, que por la erudición y el buen gusto es digno de toda

alabanza. Sólo añadiremos, porque en una obra de erudición española fuera omisión intolerable, que un códice griego de nuestra Biblioteca Nacional descrito por Iriarte con el número 101 de su catálogo, encierra muchos trozos inéditos de Coricio, que faltan en la edición de Boissonade.

No se ha conservado ningún manual griego de arquitectura perteneciente a la época clásica. Vitruvio, en el proemio de su libro VII, enumera muchos, de los cuales más o menos dice haberse aprovechado para su obra. Entre ellos figuran un tratado de perspectiva escenográfica de Agatarco, un volumen de Silanión sobre las proporciones dóricas, las descripciones del templo de Juno en Samos por Teodoro, del templo de Diana en Éfeso por Chersifron y Metágenes, del Partenón por Ictino y Carpión, del templo de Palas en Priene por Pitio, de la cúpula de Delfos por Teodoro Foceo (distinto del de Samos), un libro de Filón sobre las proporciones de los templos, y muchos manuales de simetría, entre cuyos autores figuran los nombres de Eufranor, Teocides, Demófilo, Melampo, etc. Sería cosa inútil y pedantesca proseguir este catálogo de libros perdidos. Sólo mencionamos algunos de ellos, para que se forme idea de la riqueza de esta literatura técnica entre los antiguos. Parece que hubo además verdaderos historiadores del arte, como Pasiteles, citado por Plinio. De la época bizantina (siglo XIII), se conserva un libro curiosísimo de Nicetas Coniates, que diserta larga y retóricamente sobre las obras de arte destruídas en Constantinopla por los Cruzados en 1204. Véanse las ingeniosas consideraciones que hace Ste.-Beuve sobre esta crónica, en el tomo IX de sus *Causeries de Lundi,* págs. 403 y siguientes.

No hemos logrado ver el libro de Overbeck (*Fuentes relativas al arte,* 1868), donde, según parece, ha reunido el autor todos los fragmentos de los clásicos que tienen interés para la arqueología artística.

Aun las artes secundarias, la cerámica, la glyptica y la toréutica, tuvieron preceptistas como Antígono, Menandro, Xenócrates, Duris y otros muchos que pueden verse mencionados en el catálogo bibliográfico de Plinio (*Hist. Nat.*, I).

[p. 90]. [1]. *Plotini Enneades, cum Marsilii Ficini interpretatione castigata: iterum ediderunt Frid. Creuzer et Georgius Moser .Primum accedunt Porphyrii et Procli Institutiones et Prisciani Philosophi Solutiones, ex codice Sangermanensi edidit et annotatione critica instruxit Fr. Dübner: Parisiis, editore Ambrosio Firmin Didot, 1855, 4.º*

[p. 98]. [1]. A Plotino, más bien que a Platón, debe referirse la manoseada sentencia: «Lo bello es el esplendor de lo verdadero».

[p. 98]. [2]. Vacherot, en su *Histoire Critique de l'Ecole d'Alexandrie* (tomo III: París, Ladgrange, 1851, pág. 364), hace resaltar los méritos de la teoría de la imaginación en la psicología de Plotino: «Hasta entonces (dice), los filósofos griegos no habían considerado la imaginación o fantasía más que como una memoria imaginativa, esto es, como la facultad de conservar las imágenes de los objetos percibidos. Así la definen Platón, Aristóteles, los Estóicos. Pero además de esta imaginación puramente sensible (α&Δαγγερ;σθητη), Plotino reconoce y describe una fantasía superior (νοητη), verdadero espejo de la inteligencia, la cual tiene por objeto representar en imágenes los seres inteligibles, y es la verdadera imaginación, facultad propia de la poesía y de todas las artes, que, lejos de limitarse a la pura reproducción del mundo real, sólo aprovechan sus formas y colores para expresar más vivamente el mundo invisible de las ideas. Esta teoría de la imaginación, tan nueva como profunda, no es accidental en la filosofía de Plotino, sino que está en perfecta armonía con su doctrina general sobre la relación de los elementos y la correspondencia de los dos mundos. La realidad sensible, percibida por la sensación, no es para Plotino más que la forma exterior de la

Esencia, o del sér inteligible; y la Naturaleza no tiene valor más que como símbolo del pensamiento, como un lenguaje figurado, del cual son caracteres más o menos brillantes, las formas visibles, los seres vivos de nuestro mundo. La fantasía *inteligible* es precisamente la facultad que percibe y comprende esta relación entre los dos mundos, y enseña al poeta a expresarla».

Hemos visto (aunque Vacherot lo calla), que esta misma doctrina de la imaginación artística se encuentra con desarrollos muy originales en Filostrato, que escribió mucho antes de Plotino, y que no pertenece a la escuela de Alejandría, con la cual de grado o por fuerza, quiere emparentar aquel historiador, tan docto como apasionado y sectario, ideas harto más transcendentales que esta cuestión de psicología estética.

Por lo demás, Vacherot distingue con precisión los cuatro temas capitales de la estética plotiniana: 1.°, distinción de la belleza real y de la belleza ideal; 2.°, relación íntima entre estas dos especies de belleza; 3.°, relación de lo bello y lo verdadero; 4.°, explicación psicológica de la intuición de lo bello. Pero la exposición que presenta es muy somera, y la parte crítica tampoco está exenta de todo reparo, puesto que atribuye a Platón la sinonimia de verdad y belleza, y la confusión de la lógica y de la estética, en la cual, a mi entender, ni los mismos alejandrinos cayeron nunca, a lo menos con el rigor dialéctico que se supone. Una cosa es admitir la idea abstracta y esencial de belleza, y otra reducir a esta idea todo el mundo inteligible. Las mismas metáforas de *imagen, destello, reflejo, esplendor,* que con tanta frecuencia usa Plotino, muestran que la consideración de la esencia *una* no le hacía olvidar totalmente la consideración de la forma, por más que su sistema propenda a quitarla todo valor. El amor, cuyo término es la *belleza*, es para Plotino uno de los tres modos de ascender al mundo inteligible; los otros dos son: la música, cuyo término es la *armonía*, y la filosofía, cuyo término es la *verdad* (*Enead*. III, I, II, III). ¿Cómo admitir que Plotino identifique la belleza con la

verdad, cuando tan expresamente las distingue, y señala diverso método para lograrlas? Lo que hace es reducir una y otra a la Esencia o al Bien, pero esto en sentido transcendental y en síntesis suprema. Lógicamente las distingue siempre, y no concede a la contemplación estética el mismo valor que a la intuición dialéctica. El filósofo, el músico y el amador o varón *erótico* (esta triple distinción estaba ya en el *Fedro*), aspiran a la posesión del Sumo Bien, pero por caminos muy diversos: el músico levantándose de los sonidos armónicos a la armonía inteligible, a la idea general del número y de la armonía; el *erótico*, de la hermosura corpórea a la incorpórea, a la hermosura de las ciencias, artes y virtudes, y de ésta a la idea esencial de la hermosura. ¿Pero termina aquí el ascenso del entendimiento? De ningún modo: la belleza y la armonía no son más que símbolos de lo puro inteligible, cuya intuición directa está reservada al filósofo, único que puede abstraerse de las cosas sensibles y contemplar la verdad pura y sin velo.

Fuera de esto, tiene razón Vacherot en afirmar que lo más original (lo único original en el sistema de Plotino), es su explicación psicológica de la intuición de lo bello, fundada en la belleza del sujeto contemplador. Esta proposición es en Plotino consecuencia forzosa de la identidad que los neoplatónicos establecen entre la inteligencia y lo inteligible; pero tiene razonable y profundo sentido en cualquier sistema dualista que, rechazando dicha identidad, reconozca, no obstante, en el acto del conocimiento, alguna cosa superior a la mera distinción y contraposición de sujeto y objeto. Y este algo está en el sujeto porque él lo entiende; pero ha de estar también en el objeto, que no sería inteligible sin esta luz.

La *Histoire de l'Ecole d'Alexandrie* de Julio Simón (París, Joubert, 1845), obra muy inferior bajo el aspecto filosófico a la de Vacherot, aunque mejor intencionada y quizá mejor escrita, apenas dedica dos páginas (tomo I, 580 a 583) a la estética de Plo-

tino, incurriendo en los dos graves errores de suponer que para el filósofo de Alejandría la belleza y el bien no se distinguenen cosa alguna, y que la filosofía de lo bello es en su sistema exactamente análoga a la filosofía de lo verdadero, y una y otra a la doctrina moral.

Véase, además de las obras citadas, el *Rapport* de Barthelémy Saint-Hilaire sobre el concurso de 1844, en que el libro de Vacherot fué premiado por la Academia de Ciencias Morales y Políticas (*De l'Ecole d'Alexandrie* : París, Ladgrange, 1845).

Fuera de Plotino, nada interesante para la Estéticá nos ofrece la escuela de Alejandría. Puede consultarse, sin embargo (aunque es mera repeticiónde las ideas del maestro), el comentario de Proclo al *Alcibiades primero*. «Lo bueno (dice Proclo) infunde en nosotros mayor amor que las cosas bellas sensibles (τῶν ἓν α&ΧιρΧ;σθήσει καλῶν), porque no hay cosa más bella en nosotros que la virtud (άρετῆς), ni más feo (ἃισΧρον) que su contrario».

En algunas de las disertaciones de Máximo de Tiro se repiten los sabidos conceptos alejandrinos acerca de la Belleza, marcándose cada vez más la confusión de lo bello con lo amable. El amor no puede ser amor de otra cosa que de belleza, y el que ama algo que no sea la belleza amará el deleite. Cambiémosle el nombre, si queréis, y llamémosle, no amor, sino apetito (ἐπιθυμε&1;ν….. άλλ᾽ οὐκ ἐρν). El amor será de belleza, el apetito de placer (ἠδονῆς).» (Disert. 27, números 3 y 4). Pero es tan vago el tecnicismo neo-platónico, lo mismo en los gentiles que en los cristianos, que el mismo Máximo de Tiro en otra disertación (la 3.ª) confunde el placer, no ya con el amor, sino con la belleza misma. «Cuando dices hermosura, dices placer, porque lo hermoso no podría ser hermoso si no fuese placentero». Este sofista de tan inconstantes opiniones (si es que merecen llamarse

opiniones tales rasgos retóricos), es una de las autoridades que con mayor gravedad y frecuencia suele invocar el P. Jungmann.

[p. 101]. [1]. La mayor parte de las obras auténticas de Longino, citadas por los antiguos, se han perdido. Entre ellas había dos libros de problemas y soluciones homéricas, cuatro libros de las palabras que en Homero tienen diversas significaciones, escolios sobre el *Enchiridion métrico* de Hefestion, una Retórica, observaciones sobre la de Hermógenes, un comentario al discurso de Demóstenes contra Midias, y una disertación sobre este tema: «¿Homero puede ser considerado como filósofo?» Pero lo más importante de todo debieron de ser sus *Conversaciones filológicas* (α&Δαγγερ; φιλολὸγου ὸμιλ&ΧιρΧ;α&λσαθυο;), vasto conjunto de observaciones críticas. De todo esto sólo nos quedan algunos fragmentos de los Escolios sobre Hefestion, y otros de la Retórica; todo ello árido y poco interesante. La notoria inferioridad de estos fragmentos respecto del tratado *De lo Sublime,* no ha sido la menor razón para sospechar de la autenticidad de este precioso libro. Sería exceso de injusticia formar por tan miserables reliquias un juicio totalmente desfavorable a la reputación de aquel famoso maestro de Retórica, a quien llamó Eunapio «biblioteca viva y museo ambulante». Pero aún haciendo esta salvedad, es imposible creer que el crítico que ponía en parangón al sofista Arístides con Demóstenes y regateaba el nombre de clásicos a Platón y a Tucídides, haya sido capaz de escribir las admirables cosas que en el tratado *De lo Sublime* se contienen. Por otra parte, los manuscritos que nos han conservado este tratado, no se le atribuyen resueltamente a Longino, sino que nos dejan la elección entre éste y Dionisio (probablemente Dionisio de Halicarnaso): Διονυσ&ΧιρΧ;ου ἤ Λονγ&ΧιρΧ;νου πὲρ&ΧιρΧ; ὕΨους. Esta observación, que por primera vez hizo Amati en un manuscrito del Vaticano, y confirmó Egger en otros códices de París, debilita mucho la

fuerza de la atribución de los antiguos copistas, puesto que ellos mismos ignoraban a punto fijo el autor. Las hipótesis que desde la fecha de la edición crítica de Weiske (1808) se han sostenido, pueden reducirse a las siguientes: 1.ª, la de Amati, que resueltamente atribuye el libro a Dionisio de Halicarnaso: opinión hoy abandonada, puesto que tenemos hartas obras de Dionisio para conocer que ni su estilo ni su crítica pueden confundirse con las del autor *De lo Sublime* ; 2.ª, la del mismo Weiske, que recurre a un sofista llamado Dionisio Atico, contemporáneo de Augusto; 3.ª, la opinión de Egger en la primera edición de su *Historia de la crítica entre los griegos* (1849), donde todavía se sostienen los derechos de Longino, con apoyo de una cita del retórico bizantino Juan Siciliota, comentador de Hermógenes; 4.ª, la de Vaucher, que en unos *Etudes critiques sur le Traité du sublime et sur les écrits de Longin*, publicados en Ginebra en 1854, quiere encontrar grandes analogías entre el pseudo-Longino y Plutarco; 5.ª, la opinión definitiva de Egger (1866), que es también la de Naudet (*Journal des Savants*, 1838), la de Buchanan (*De scriptore libri*, πὲρ&Δαγγερ; ὕΨοῦς) y la de otros muchos críticos que, sin precisar nombre de autor atribuyen esta obra a un contemporáneo de Plutarco, muy anterior, como se ve, al consejero de la reina Zenobia. Esta opinión, fundada especialmente en las marcadas alusiones que el tratado encierra al estado moral de Roma en tiempo de los primeros Césares, es la más racional y la que hoy reúne más partidarios.

Advertidos ya nuestros lectores del estado de la cuestión, nos ha parecido cosa fastidiosa y superflua emplear en el texto las pesadas fórmulas «del *pseudo-Longino* o el autor del *tratado De lo Sublime* », y hemos conservado el nombre con que tradicionalmente se le conoce en las escuelas, y que quizá sea su nombre verdadero, pues así como hubo muchos Dionisios, ¿quién ha probado ni puede probar la no existencia de un Longino retórico distinto del consejero de la reina de Palmira?

De las traducciones españolas de Longino se hablará en su lugar propio.

[p. 104]. [1]. Retórico contemporáneo de Dionisio de Halicarnaso. La imperfección de su teoría de lo sublime movió a Longino a escribir la suya, dedicada a Postumio Terenciano.

[p. 105]. [1]. El autor del tratado *De lo Sublime* ofrece al fin de él un tratado *De las Pasiones*, que debía servirle de complemento, y que hubiera sido la primera obra *especial* de psicología estética, dado que ya en la *Retórica* de Aristóteles se trata profundamente este punto. Tiene además el libro del pseudo-Longino la novedad de incluir algunas apreciaciones críticas sobre autores no griegos, ensanchando de este modo el campo de la historia literaria más que ningún otro retórico antiguo. No sólo ensaya el paralelo entre Demóstenes y Cicerón, sino que por caso único entre los maestros gentiles, cita unas palabras *del Legislador de los judíos* (*Gen.,* I), calificándolas de rasgo sublime.

La singular elocuencia y el calor comunicativo que Longino pone en sus juicios de gusto, explican, aunque no justifiquen totalmente, el entusiasmo de Fenelon, que en su primer *Diálogo sobre la Elocuencia* manifestó que le prefería a la misma *Retórica* de Aristóteles.

[p. 106]. [1]. A Longino se debe la conservación del texto griego de este fragmento, que había traducido al latín Catulo.

[p. 107]. [1]. Los capítulos XIX a XXXII del tratado de Longino son retórica pura, y comprenden un estudio de las llamadas *figuras* de dicción y pensamiento.

[p. 110]. [1]. En esta rápida enumeración de los retóricos griegos prescindimos de otros de menor cuantía, v. gr.: el famoso Hermógenes, en quien se inicia la confusión de lo placentero y lo bello, puesto que, según él, todo lo que agrada a los sentidos produce el efecto de lo bello cuando se describe. Y confirmando esto, dice el falso Demetrio Falereo, en su tratado del estilo, que

por eso nada hay más agradable que la poesía de Safo, «donde todo es descripción de jardines y banquetes, flores y frutos, fuentes y praderas, ruiseñores y tórtolas, amores y gracias».

Pueden mencionarse también algunas disertaciones del neoplatónico Máximo de Tiro, especialmente la que versa sobre esta cuestión: «¿Hizo bien Platón en desterrar a Homero de su república?»

Otro sofista, llamado Elío Arístides, defendió (en dos de sus oraciones), la Retórica contra los ataques de Platón en el *Gorgias* .

En la voluminosa colección de Libanio, maestro de Juliano el Apóstata, son útiles para la historia del arte el discurso en defensa de la Pantomima, y algunos pasajes de la oración *Pro Templis* .

Parece inútil hablar de las invectivas, más sofísticas que escépticas, de Sexto Empírico contra los gramáticos, los retóricos, los poetas y los músicos.

Por la singularidad del asunto debe citarse el *Enchiridion* del retórico Menandro (¿siglo III?) sobre el género *epidíctico*, *demostrativo* o académico (elogios, vituperios, oraciones fúnebres, discursos de aparato, etc.).

Para quien no tenga mucho tiempo que perder en el árido estudio de los formularios retóricos, es auxiliar indispensable el *Lexicon technologiae rhetorum graecorum*, de Ernesti (1795).

Todavía están más apartadas de nuestro asunto las compilaciones de los gramáticos, como el *Onomasticon* de Julio Pólux, y el inestimable *Banquete de los sofistas* de Ateneo, que tan preciosas reliquias nos ha conservado de la literatura griega. También los escoliastas son mina inagotable, especialmente el de Aristófanes, como lo ha probado Meineke en su *Historia Critica comicorum graecorum*, y más de propósito lo mostraron C. D. Beck en su opúsculo *De ratione qua scholiastae poetarum graecorum veteres, imprimisque Homeri, ad sensum elegantiae et venustatis acuendum adhiberi*

recte possint (Leipzig, 1785), y Ad. Trendelemburg en el suyo, titulado *Grammaticorum Graecorum… de arte tragica judiciorum reliquiae* (Bonn, 1867).

Las últimas compilaciones griegas que tienen especial interés para la historia literaria, son las *Eclogae* de Stobeo (siglo VI) y la *Biblioteca* de Phocio (siglo IX).

Es crestomatía utilísima para el estudio de la preceptiva antigua la de José Hillebrand, *Aesthetica Litteraria Antiqua Classica, sive Antiquorum Scriptorum cum Graecorum tum Latinorum de Arte Litteraria precepta et placita, collecta, ordine systematico disposita, adnotationibusque passim instructa…* Maguncia, 1828.

IV : DE LA TÉCNICA LITERARIA ENTRE LOS LATINOS.—CICERÓN.—HORACIO

Ningún adelanto positivo debe la ciencia de lo bello a los romanos, como tampoco se los debe ninguna otra parte de la filosofía. Ni la crean originalmente, ni reciben, sino muy tarde, la de los griegos, y ésta sólo en sus derivaciones y consecuencias éticas, prefiriendo siempre Zenón o Crisipo a Platón, y Epicuro a Aristóteles. Nunca hubo para los latinos de raza otro arte ni otra ciencia que el arte y la ciencia de la vida política, de la ley y del imperio. Tu *regere imperio populos, Romane, memento* .

Pueblo de soldados, de agricultores, de usureros y de legistas, todo lo demás en Roma es importación elegantísima, pero importación al cabo. Por eso dura tan poco; e influye más que en Roma misma, en los pueblos que nacieron de sus ruinas, romanizados por las artes de su política. La verdadera y legítima poesía de Roma está en la acción, en la vida, en la historia y en el simbolismo y en las fórmulas de su derecho. Roma no ha escrito más poema que el poema jurídico, ni ha inventado más filosofía que la *razón escrita* de sus Leyes.

Lo cual no fué obstáculo para que floreciera a orillas del Tíber una admirable cultura literaria, pero ya en tiempos en que la civilización romana iba alterando su carácter indígena, y a fuerza de hacerse universal e inmensa, y cobijar bajo sus alas a todos los pueblos, acababa por perder el áspero sabor del terruño latino.

Tuvo esta cultura sus legisladores y sus retóricos, elegantísimos **[p. 112]** expositores de cuantos preceptos de utilidad práctica para el arte de la palabra habían dictado los griegos, y aun, si se quiere, más sutiles y minuciosos que ellos: habilísimos medidores del ámbito de una cláusula o del circuito de un período, pero extraños casi del todo a los fundamentos de las mismas teorías oratorias que con verdadero calor y elocuencia exponían.

Ya antes de Marco Tulio habían escrito de arte retórica el orador Antonio (uno de los interlocutores de los diálogos ciceronianos) y algún otro [1]. Pero sus obras se perdieron, obscurecidas **[p. 113]** sin duda alguna por la fama y brillo mayor de los tratados del orador arpinate, a quien sólo nuestro español Quintiliano logró sustituir en las escuelas, por el mayor rigor didáctico y por haber compendiado en un solo libro lo que andaba esparcido en muchos y desemejantes.

Las obras retóricas de Cicerón se dividen generalmente en dos grupos. Al primero pertenecen los dos libros *De la Invención Retórica*, **[p. 114]** trabajo de su mocedad, verdaderos apuntes de clase, en estilo árido y escolástico, llenos de menudencias técnicas y de divisiones y subdivisiones de palabras y figuras. La mayor parte de los preceptos de estos libros están tomados del arsenal de la retórica vulgar, en su parte más empírica y rutinaria; de aquella retórica cuyos autores parecen haberse propuesto formar un orador por reglas mecánicas, como quien educa un carpintero. En estos tratados **[p. 115]** suyos que Cicerón olvidó, o reprobó indirectamente, en años maduros, no se acierta a vislumbrar más principio estético que el de la comparación y depuración de las formas naturales, a ejemplo de Zeuxis, que para hacer el simulacro de la diosa, eligió cinco de las más hermosas doncellas de Crotona, y de rasgos de la una y rasgos de la otra fué componiendo su tabla [1] .

[p. 116] Este procedimiento de selección materialista no podía satisfacer en el rigor de su entendimiento al acusador de las concusiones de Verres, al émulo de Hortensio, al defensor de Milon, al que marcó con el hierro candente de su palabra las espaldas de Catilina, de Marco Antonio y de otros malvados insignes. Ni podía contentarle la imitación de un solo modelo, aunque él trajese **[p. 117]** siempre delante de los ojos a Demóstenes, a quien tan poco se parecía en el fondo; ni habla de considerar como ideal la fría imitación del nervioso estilo de Tucídides o de

la templada elegancia de Lisias, que preconizaban muchos en Roma con el nombre de *estilo ático*, como si hubiesen tenido los atenienses una sola forma y modo de elocuencia.

Tenemos, pues, un nuevo Cicerón retórico, y éste ciertamentede la especie más alta y noble, grande orador él mismo, y poseedor de todos los secretos de su arte, del cual habla con una magnificencia no alcanzada nunca después de Platón por labios humanos [1]. Y nada se acerca tanto a un diálogo platónico como los tres **[p. 118]** *De Oratore*, aunque les falte la vivísima poesía dramática que alcanza efectos de tragedia en el *Fedon* y efectos de comedia en el *Gorgias*. Añádase a los libros Del Orador, como necesario complemento, la historia de la elocuencia romana trazada en el *diálogo Brutus, sive de claris oratoribus*, y el breve tratado dirigido también a Bruto, donde se trata de determinar en qué consiste la verdadera perfección del orador, y cuál es el óptimo género de oratoria [1] .

[p. 119] De la parte crítica e histórica, que es el mayor encanto de estos diálogos, no incumbe tratar aquí, fuera de que sería temerario hablar de Cicerón y exponer sus ideas con otras palabras que con las propias suyas, inspiradas por la misma Diosa de la persuasión. Lo único que aquí importa notar es que el fondo de las especulaciones artísticas de Cicerón, aunque vago y no bien definido, es académico o más bien platónico puro. Cicerón es, en filosofía, un aficionado o *dilettante* maravilloso, a quien no se han de pedir tanto ideas nuevas cuanto amplificaciones y vulgarizaciones elocuentes de los principios ajenos, cuando éstos se prestan al desarrollo oratorio. Cicerón ha influído poderosamente en la general cultura humana, por el talento, a tan pocos concedido, de hacer sensible y halagüeño lo abstracto, de sacar la filosofía de la escuela y traerla a la plaza pública y a las moradas de los ciudadanos. Sus ideas no son ni muchas, ni muy nuevas, ni muy profundas; pero las fórmulas en que las ha encerrado tienen perpetuidad marmórea. Mil escritores, antes y después que él,

han protestado contra la separación de la filosofía y la elocuencia; mil han impugnado la retórica, vulgar; pero no hay quien, al tratar este punto, no recuerde aquellas palabras ciceronianas: «No saqué mi elocuencia de las oficinas de los retóricos, sino de los jardines de la Academia». Nadie inculcó con tanta vehemencia como él que, sin la filosofía, nadie puede ser elocuente, porque nada podrá saber de la vida, de los deberes, de la virtud y de las costumbres, ni tratar con majestad, amplitud y riqueza lo que se refiere a las pasiones y afectos **[p. 120]** del alma. Ni la doctrina platónica del ideal, del tipo o ejemplar preexistente en el entendimiento del artista, ha encontrado nunca, fuera de los escritos del maestro, expresión más monumental y acabada que aquella *species eximiae pulchritudinis*, que imperaba en la mente del artífice de Atenas cuando labraba la estatua de Jove o de Minerva sin contemplar ningún modelo vivo, sino el dechado de eterna perfección que regía su arte y su mano. Por eso, el orador perfecto, con que Cicerón sueña, todavía no ha aparecido entre los mortales, ni él tiene por tal a Demóstenes ni se tiene a sí mismo [1] .

[p. 121] Lo que son para la oratoria los diálogos de Cicerón, es decir, un código admirable de preceptiva racional y sana, basado en la experiencia más que en la especulación, eso mismo son para la poesía, todavía con menos rigor científico, las ingeniosas y desenfadadas epístolas de Horacio, quizá la parte más genial de sus obras, y la que ostenta mayor variedad y riqueza de tonos, ora ensalce, considerándolas por el lado ético, las excelencias de Homero, «que nos enseña mejor que Crisipo y que Crántor lo que **[p. 122]** es útil y honesto»; ora condene con injusticia notoria la antigua poesía romana, y defienda la causa de la imitación griega, en su último y más refinado período, que no daba ya cuartel a Ennio, ni a Nevio, ni a Lucilo, ni siquiera a las sales de Plauto, cuanto menos al *oprobio rústico* de los versos fescenninos, y a los hórridos metros del *Carmen Saliare* .

Horacio es un tipo de intolerancia estética, un ingenio helenizado que procura arrojar de sí cuanto tiene de romano. ¡Y eso **[p. 123]** que a veces es tan romana la inspiración de sus *Sátiras*. ¡Sus preocupaciones literarias contra todos sus predecesores, sin exceptuar el mismo Catulo, tan idólatra de los griegos como él, no son efecto de **[p. 124]** un humorismo pasajero, sino de una tendencia literaria constante y marcadísima, que no puede llamarse teoría, porque no se presenta con aparato didáctico, sino envuelta en chanzas, pero que indudablemente **[p. 125]** quiere convencer, dogmatizar y hacer escuela, sobre todo en la *Epístola a los Pisones*. No anduvo tan ciega la tradición de los humanistas al llamarla *Arte Poética*, así como fué inocencia **[p. 126]** de algunos echar de menos en ella un orden doctrinal que no viene bien a ninguna composición poética, y que riñe con los giros caprichosos y errabundos del ingenio de Horacio. Pero la doctrina está allí clara y patente, inflexible y severa como en un Código, y reducida a versos de tono axiomático, con su sanción penal al canto, en forma de agudísimos dardos satíricos. Casi todos los preceptos de Horacio son aforismos que corresponden a leyes eternas del espíritu humano.

De la Poética de Horacio se pueden deducir, entre muchas otras, las siguientes verdades estéticas, que presentamos sin más orden que el que el poeta quiso darles.

1.ª *Unidad y simplicidad* de la obra artística:

Denique sit quodvis simplex dumtaxat et unum.

Horacio insiste mucho en este precepto capital, y se muestra implacable con las infracciones a la unidad de composición, que él castiga con los sabidos símiles del monstruo de cabeza humana y varias plumas, del retazo de púrpura, del escultor que mora cerca de la escuela de Emilio, hábil en reproducir las uñas y el cabello, pero infeliz en el conjunto de su obra, etc., etc.

[p. 127] 2.ª Libertad relativa de la ficción poética y de la pictórica, siempre que no aúnen elementos discordantes:

Pictoribus atque poetis
Quidlibet audendi semper fuit aequa potestas,
Scimus et hanc veniam petimusque damusque vicissim
Sed non ut placidis coeant immitia…

Es el mayor derecho que se concede al poeta en esta especie de carta constitucional, y a pesar de ser tan amplio en los términos, todavía ha servido a algunos para reprobar, con autoridad del Venusino, la mezcla de lo trágico y lo cómico.

3.ª Poca estimación merece, y aun puede llamarse vicio, la ausencia de defectos, si carece de arte:

In vitium ducit culpae fuga, si caret arte.

4.ª La facundia y el orden lúcido nacerán por sí mismos de la materia, cuando el poeta la escoja acomodada a sus fuerzas:

Sumite materiam vestris, qui scribitis, aequam
Viribus ……..
……. Cui lecta potenter erit res,
Nec facundia deseret hunc, nec lucidus ordo.

5.ª Renovación continua de las lenguas, imperio en ellas del uso, y autoridad del poeta para modificarle y estampar su cuño propio en el lenguaje:

Licuit, semperque licebit
Signatum praesente nota producere nomen.

¡Y se cita a Horacio como partidario de la inmovilidad académica, cuando precisamente lo que él hacía en el arte y en la lengua romana era una obra de docta revolución!

6.ª Armonía de las formas métricas con el asunto de la composición. No nacieron del acaso, sino de esa oculta correlación y analogía:

Versibus exponi tragicis res comica non vult…
Singula quaeque locum teneant sortita decenter.

[p. 128] 7.ª Invasión natural de unos géneros en otros. Horacio no es partidario de los géneros acotados y cerrados sobre sí:

Interdum tamen et vocem Comoedia tollit,
Et tragicus plerumque dolet sermone pedestri.

8.ª Importancia y necesidad de lo patético. No basta la fría elegancia sin la moción de afectos, ni puede lograrla el artificio sin una pasión real del poeta:

Non satis est pulchra esse poemata; dulcia sunto,
Et quocumque volent, animum auditoris agunto…
…. . Si vis me flere, etc., etc.

9.ª Importancia de la tradición poética, y respeto que se la debe en los personajes épicos o dramáticos que ella ha creado:

Aut famam sequere…

10. Si el poeta lanza a la escena personajes de su propia invención, *personam novam*, ha de infundirles una lógica interna que determine todas las manifestaciones de su carácter:

Servatur ad imum
Qualis ab incepto proecesserit, et sibi constet.

11. Ventaja (ya reconocida por Aristóteles) de los asuntos tradicionalmente consagrados por el arte homérico, sobre los de pura invención:

Rectius Iliacum carmen deducis in actus,
Quam si proferres ignota, indictaque primus.

12. Libertad en la imitación:

Nec circa vilem patulumque moraberis orbem
Nec verbum verbo curabis reddere fidus interpres.

13. Conveniencia entre las partes de la fábula:

Primo ne medium, medio ne discrepet imum.

[p. 129] 14. El estudio ético de las pasiones, afectos y condiciones humanas, necesario al poeta dramático:

Aetatis cujusque notandi sunt tibi mores,
Mobilibusque decor naturis dandus et annis.

15. Superioridad de la acción respecto del razonamiento en la obra dramática:

Aut agitur res in scenis aut acta refertur
Segnius irritant animos demissa per aurem,
Quam quae sunt oculis subjecta fidelibus et quae
Ipse sibi tradit spectator…

16. Significación moral del coro como persona trágica. Pasaje de los más bellos de la Poética y de los menos entendidos hasta nuestros días:

Actoris partes chorus officiumque virile
Defendat ……..
Ille bonis faveatque et consilietur amice,
Et regat iratos et amet peccare timentes;
Ille dapes laudet mensae brevis, ille salubrem
Iustitiam, legesque et apertis otia portis;
Ille tegat commisa, deosque precetur et oret
Ut redeat miseris, abeat fortuna superbis.

17. El arte griego, como dechado histórico de perfección, y materia de continuo estudio:

… … … … … *Vos cxemplaria Graeca*
Nocturna versate manu, versate diurna.

18. Ni el arte sin el ingenio, ni el ingenio sin el arte:

Natura fieret laudabile carmen, aut arte,
Quaesitum est: ego nec studium sine divite vena,
Nec rude quid prosit video ingenium…

19. Absurdo de la teoría que supone necesario cierto género de insania en el artista, confundiendo la locura o la enfermedad con el estro poético:

… … . Et excludi sanos Helicone poetas
Democritus ……..

[p. 130] 20. Doctrina del buen seso y de la moral filosófica, como verdadera fuente de la materia poética:

Scribendi recte sapere est et principium et fons.
Rem tibi socraticae poterunt ostendere chartae,
Verbaque provisam rem non invita sequentur…
… … … … … … … … … … … … … … … …

21. Imitación de la vida humana, como único fundamento de la verdad dramática:

Respicere exemplar vitae morumque jubebo
Doctum imitatorem et vivas hinc ducere voces.

22. Espíritu desinteresado, sereno y libre que el arte exige, y su apartamiento de toda utilidad y granjería prosáica:

Graiis ingenium, Graiis dedit ore rotundo
Musa loqui, praeter laudem, nullius avaris…

23. El arte, no obstante, puede tener un fin útil en el alto sentido de la palabra, o bien un fin simplemente estético, o ético y estético a la vez, y esto es preferible, en concepto de Horacio:

Aut prodesse volunt, aut delectare poetae,
Aut simul et jucunda et ideonea dicere vitae…
… … … … … … … … … … … … … … …
Omne tulit punctum, etc.

24. Verosimilitud en la ficción:

Ficta voluptatis causa sint proxima veris.

25. Comparación ligera de la poesía con la pintura (*Ut pictura poesis*) , interpretada en sentido demasiadamente lato hasta los tiempos de Lessing, que marcó el primero los límites de ambas artes, y destruyó este vicioso *tránsito*. En realidad, Horacio no compara las dos artes, sino bajo un aspecto muy parcial y secundario. Se limita a decir que así como hay pinturas que agradan

más de lejos y otras más de cerca, otro tanto acontece con la poesía. ¡A cuántos errores lleva el arrancar una frase de su lugar propio, y prescindir de lo que la antecede y lo que la sigue!

[p. 131] 26. Proscripción absoluta de los poetas medianos, derivada de la excelencia intrínseca del arte que cultivan, en comparación con las demás artes liberales:

Sic animis natum inventumque poema iuvandis,
Si paullum summo discessit, vergit ad imum.

27. Necesidad de severa y rigurosa lima, porque

Nescit vox missa reverti

y de duro y ririril aprendizaje:

Qui studet optatam cursu contingere metam,
Multa tulit, fecitque puer…

28. Importancia y valor de la crítica, y cualidades propias del crítico, personificado en Quintilio y en Aristarco:

Quintilio si quid recitares… [1].

Tal es esta admirable tabla de derechos y deberes literarios. Su inmortal juventud no la han marchitado diez y nueve siglos, y hoy está tan en vigor como el día en que fué promulgada. Sólo dos artículos de esta Poética han caducado y tienen ya un valor meramente histórico: la regla de los cinco actos y la proscripción del cuarto interlocutor en el teatro. Horacio, como todos los antiguos, propende al arte docente, y señala a la poesía un fin civilizador, recordando con cierta melancolía, él, poeta de épocas cultas, los triunfos que en las edades primitivas lograba el *vates*, deslindando lo sagrado y lo profano, lo público y lo privado, dictando la ley del matrimonio, levantando los muros de las ciudades, y escribiendo en tabla las primeras leyes. Pero este transcendentalismo social, esta *poesía civil* que le parece la corona más excelsa del arte, no le impide reconocer la legitimidad de aquellos géneros poéticos cuyo solo fin es lo deleitable, como él dice, lo bello como diríamos hoy. En realidad, lo único que imperio-

samente **[p. 132]** exige al poeta es el *ingenium*, la mens *divinior*, y el *os magna sonaturum*. Lo demás depende en gran parte del tiempo y de la civilización en que el poeta florece, y lo que fué posible en la remota edad del mítico Orfeo, no lo era ya en la de Horacio [1] .

[p. 133] No hay sistema literario en la *Epístola a los Pisones*, si por sistema se entiende una serie de proposiciones encadenadas por método científico; pero puede decirse que hay un sistema latente más espontáneo que reflexivo, en el cual se combinan algunas tesis a **[p. 134]** *priori*, como el principio de unidad de composición, con muchos datos experimentales depurados por el gusto más exquisito de que hay ejemplo en la historia literaria. Por eso, hasta los lugares comunes han encontrado en Horacio su forma definitiva e imperecedera, propia para vivir como viven en la memoria de todos y **[p. 135]** en todas las escuelas del mundo, gloria no alcanzada por ningún otro legislador literario, ni siquiera por *Boileau* .

Las obras de los hispano-romanos del imperio (que serán materia del primer capítulo de esta historia) y el voluminoso libro **[p. 136]** en que Vitruvio consiguió de una manera exclusivamente histórico-práctica los procedimientos de la arquitectura romana [1], **[p. 137]** completan el desarrollo brevísimo de la técnica artística entre los **[p. 138]** latinos. En cuanto a la metafísica de lo bello, puede decirse, sin mentir, que de todo punto la ignoraron [1]. **[p. 139] [p. 140] [p. 141] [p. 142] [p. 143]**

[p. 112]. [1]. Casi todo lo poco que sabemos de los orígenes de la Retórica entre los romanos se encuentra en los tratados de Suetonio *De Claris Grammaticis* y *De Claris Rhetoricis*. En uno y otro da testimonio del olvido y menosprecio en que tales artes habían estado durante largos siglos y de la condición extranjera y servil de sus primeros maestros: *«Grammatica Romae ne in usu quidem olim, necdum in honore ullo erat, rudi scilicet ac bellicosa etiam tum*

civitate necdum magnopere liberalibus disciplinis vacante: initium quoque ejus mediocre extitit, si quidem antiquissimi doctorum qui iidem et poetae et semi graeci erant… nihil amplius quam Graecos intrepretabantur… » El introductor de la Gramática en Roma fué Crates Mallotes (contemporáneo de Aristarco), que vino de embajador del rey Atalo de Pérgamo al Senado Romano, entre la segunda y tercera guerra púnica: *«Primus… studium Grammaticae in urbem intulit Crates Mallotes, Aristarchi aequalis, qui missus ad senatum ab Attalo rege inter secundum ac tertium bellum punicum… sub ipsam Ennii mortem… nostris exemplo fuit ad imitandum.»* La Retórica pasó por vicisitudes análogas, y por algún tiempo hasta se prohibió su enseñanza: *«Rhetorica quoque apud nos perinde atque grammatica sero recepta est, paulo etiam difficilius, quippe quam constet nonnumquam etiam prohibitam exerceri paulatim et ipsa utilis honestaque apparuit.»* El primero que la enseñó públicamente en lengua latina, parece haber sido L. Plotio Galo (según testimonio de San Jerónimo sobre el *Chronicon* de Eusebio, año 666 de Roma, 88 antes de Cristo): *«Plotius Gallus primus Romae latinam Rhetoricam docuit»*. No sabemos, ni parece verosímil, que este Plotio Galo fuese la misma persona que Vultacilio Ploto, liberto de Pompeyo y profesor también de Retórica que el mismo San Jerónimo cita en distinto año (673 de Roma): *«Vultacilius Plotus, latinus rhetor, Cn. Pompeii libertus et doctor, scholam Romae aperuit.»* Decretos de proscripción, hubo por lo menos dos: uno en el consulado de C. Fannio Strabón y M. Valerio Messala y otro en el año 92 antes de Cristo, por edicto de los Censores Cn. Domicio Aenobarbo y L. Licinio Craso. Los primeros profesores de Retórica eran libertos. Blando, caballero romano fué el primer maestro de condición ingenua, según afirma Séneca el Retórico (*Controv* ., II, 8, 5, *Praef*). *«Blandus Rhetor qui eques Romanus Romae docuit. Ante illum intra libertinos, praeceptores pulcherrimae disciplinae continebantur.»* Más adelante hombres de Estado tales como Catón el Censor y el orador Marco Antonio no se desdeñaron de cultivarla. A Catón cita

Quintiliano (lib. III, cap. I) como el más antiguo tratadista latino de esta materia: *«Romanorum primus, quamtum ego quidem sciam, condidit aliquid in hac materia.»* De M. Antonio dice: *«Inchoavit, nam hoc solum opus ejus atque id ipsum imperfectum manet.»* Todavía en tiempo de Cicerón eran preferidos como maestros los retóricos griegos, v. gr., Hermágoras, Molon, Apolodoro de Pérgamo.

El tratado más antiguo de Retórica en la literatura latina son los cuatro libros *Ad* M. *Herennium*, que se imprimen entre las obras de Cicerón, pero que la opinión general de los críticos coloca en la época del dictador Sila (siglo VII de Roma), y atribuye, con autoridad de Quintiliano, a un cierto Cornificio. Cicerón copió largos pasajes de este tratado en sus libros *De inventione*, y a esta circunstancia se debe el que por mucho tiempo se le haya atribuído. Este manual, claro y completo, ha sido en nuestro tiempo objeto de extremados elogios. Chaignet (*La Rhétorique et son Histoire*, pág. 63) le declara superior a las mismas *Instituciones* de Quintiliano, lo cual nos parece en extremo hiperbólico, puesto que Cornificio, según confesión propia, no hizo más que extractar a los retóricos griegos, dejando las cuestiones que la severidad romana tenía por inútiles y añadiendo ejemplos originales, con lo cual pretendió dar cierto carácter nacional a la obra, *«Quas ob* res (por los peligros de la Retórica mal aplicada y dirigida), *illa quae* Graeci *scriptores inanis arrogantiae causa sibi assumpserunt reliquimus. Nam illi ne parum multa scisse viderentur, ea conquisierunt, quae nihil attinebant, ut ars difficilior cognitu putaretur: nos autem ea quae videbantur ad rationem dicendi pertinere sumpsimus».* El autor declara con arrogancia romana que no escribe por afán de lucro como los retóricos de profesión, sino por complacer a su amigo Herennio (*non enim spe quaestus aut gloria commoti venimus ad scribendum, sed ut industria nostra tuae morem geramus voluntati*), e indica en otra parte que de mejor grado hubiese dedicado sus ocios a la Filosofía. Así define el oficio del orador: *«De iis rebus posse dicere, quae res ad usum civilem moribus ac legibus constitutae sunt.»* Entre

los ejemplos los hay muy curiosos de Ennio, Accio, Pacuvio y otros antiguos poetas. Es también interesante el tratado de Mnemotécnica que se halla al fin del libro III. El estilo de esta Retórica, en medio de los esfuerzos que el autor hace para acomodar al latín el tecnicismo de los retóricos griegos, es claro y enérgico. Algunas ideas generales están muy felizmente expresadas: *«Docet, ergo, se natura vulgari et usitata re non exuscitari, novitate et insigni quodam negotio commoveri. Imitetur ars igitur naturam, et, quod ea desiderat, inveniat: quod, ostendit, sequatur. Nihil est enim, quod aut natura extremum invenerit aut doctrina primum, sed rerum principia ab ingenio profecta sunt et doctrina comparantur»*.

En cuanto al plan, esta Retórica no ofrece novedad alguna. El libro I trata de los géneros de causas, de las partes del discurso, de las maneras del exordio y de los estados de la causa. Es asunto principal del libro II el estado *conjetural*, y la *invención* de los argumentos en toda especie de causas *judiciales*, sin olvidar la controversia de leyes escritas. El libro III trata de los géneros deliberativo y demostrativo, de la *disposición*, de la *pronunciación* y de la *memoria*. El libro IV, que es el más agradable de todos, está dedicado a las formas o *figuras* de *elocución*, y todavía interesaría más si el autor, en vez de presentar ejemplos propios y casi siempre de causas fingidas, hubiese formado un ramillete de los mejores trozos de los oradores latinos. Es de ver con cuán enrevesadas y sofísticas razones quiere justificar su método. Las *figuras* que explica son innumerables, y algunas están evidentemente repetidas, aunque con nombres diversos. Otras son adornos pueriles, como todas las que se fundan en aliteraciones o en juegos y sonsonetes de palabras. Entre los ejemplos hay algunos de verdadera elocuencia, como la descripción de la muerte de Tiberio Graco, y otros muy amenos, v. gr., el de la figura llamada *notación*, que es legítima escena de comedia urbana o menandrina, y que tampoco parecería mal entre los *Caracteres* de Teofrasto o cualquier otro ingenioso moralista de la antigüedad.

Es muy apreciable la edición crítica que de esta *Retórica* ha publicado Kayser: *Cornificii Rhetoricorum ad C. Herennium, libri quatuor; recensuit et interpretatus est C. L. Kayser:* Leipzig, 1854. T. Mommsen, en el tomo II de su *Römische Geschichte*, ha expuesto, sobre el libro de Cornificio, consideraciones originales y dignas de su penetrante espíritu. Hace resaltar, sobre todo, la independencia relativa del preceptista latino frente a frente de los modelos griegos; su menosprecio de las sutilezas dialécticas, su afán por huir de la terminología de escuela, y la preferencia que da a la vida política y de acción sobre la especulación ociosa. En los ejemplos fingidos cree percibir un eco de los discursos que durante las décadas anteriores habían resonado con más aplauso en el foro romano.

Van Heusde, crítico holandés, ha querido atribuir esta obra a L. Elio Stilon (Vid. *Disquisitio de L. Aelio Stilone, Ciceronis in Rhetoricis magistro* Utrecht, 1834).

Se han perdido los escritos del gran polígrafo Varron concernientes a la Retórica y a la historia literaria. Entre ellos había tres libros De *Proprietate scriptorum;* una obra extensa *De Poetis;* tres libros *De Lectionibus,* que algunos creen concernientes a la declamación; uno *De Compositione Saturarum,* tres *De Originibus Scenicis;* tres *De Scenicis Actionibus* (si es que no se trata de la obra anterior); tres *De Personis,* esto es, de las máscaras teatrales; cinco de *Cuestiones* sobre Plauto, y quince de *Imagines* o *Hebdomades,* colección de biografías de personajes célebres griegos y romanos, acompañadas de sus retratos. Compuso además una enciclopedia *De Disciplinis,* en nueve libros, cuyo plan parece haber sido análogo al que hoy vemos en las *Etimologías* de San Isidoro. El libro III de esta compilación versaba sobre la Retórica, de la cual parece que Varron compuso además un tratado aparte, que cita Prisciano. Es de presumir que en todos estos libros dominase el carácter arqueológico y bibliográfico, conforme a las aficiones de su autor, y que en ellos se manifestase cierto movimiento de

reacción contra el helenismo. (Véase la tesis de Gaston Boissier, *Etude sur la vie et les ouvrages de Varron* : París, 1861).

Es libro útil y bien hecho la *Histoire de l'eloquence latine depuis l ´origine de Rome jusqu'à Ciceron,* de Adolfo Berger (París, 1872, dos volúmenes).

[p. 115]. [1]. El pasaje es muy conocido; pero tiene tanta importancia en la historia de la Estética, que sería imperdonable su omisión en una obra del carácter de la presente. *«Crotoniatae quondam, cum florerent omnibus copiis et in Italia cum primis beati numerarentur, templum Iunonis, quod religiosissime colebant, egregiis picturis locupletare voluerunt. Itaque Heracleotem Zeuxim, qui tum longe ceteris excellere pictoribus existimabatur, magno pretio conductum adhibuerunt. Is et ceteras complures tabulas pinxit, quarum nonnulla pars usque ad nostram memoriam propter fani religionem remansit; et ut excellentem muliebris formae pulchritudinem muta in sese imago contineret, Helenae pingere se simulacrum velle dixit; quod Crotoniatae, qui eum muliebri in corpore pingendo plurimum aliis praestare saepe accepissent, libenter audierunt. Putaverunt, enim, si, quo in genere plurimum posset, in eo magno opere elaborasset, egregium sibi opus illo in fano relicturum. Neque tum eos illa opinio fefellit. Nam Zeuxis illico quaesivit ab eis quasnam virgines formosas haberent. Illi autem statim hominem deduxerunt in palaestram atque si pueros ostenderunt multos, magna praeditos dignitate. Et enim quodam tempore Crotoniatae multum omnibus corporum viribus et dignitatibus antesterunt atque honestissimas ex gymnico certamine victorias domum cum laude maxima retulerunt. Cum puerorum igitur formas et corpora magno hic opere miraretur: horum, inquiunt illi, sorores sunt apud nos virgines. Quare, qua sint illae dignitate, potes ex his suspicari. Praebete igitur mihi, quaeso, inquit, ex istis virginibus formosissimas, dum pingo id quod pollicitus sum vobis, ut mutum in simulacrum ex animali exemplo veritas transferatur. Tum Crotoniatae publico de consilio virgines unum in locum conduxerunt et pictori, quam vellet, eligendi potestatem dederunt. Ille autem quinque delegit; quarum*

nomina multi poetae memoriae prodiderunt, quod eius essent judicio probatae, qui pulchritudinis habere verissimum iudicium debuisset. Neque enim putavit omnia, quae quaererent ad venustatem, in corpore uno se reperire posse, ideo quod nihil simplici in genere omnibus ex partibus perfectum natura expolivit…» (Ed. Orelli y Baiter: Zurich, 1845, pág. 128).

Fuera de esta leyenda artística que no está alegada por Marco Tulio (como pudiera creerse) para fundar en ella doctrina literaria alguna, sino para explicar el método seguido por él en la compilación de esta Retórica tomada de diversos autores (*«omnibus unum in locum coactis scriptoribus, quod quisque commodissime praecipere videbatur, excerpsimus et ex variis ingeniis excellentissima quaeque libavimus»*) el tratado *De Inventione* no es más que un extracto de la *Retórica a Herennio,* copiada a voces literalmente de las obras de Hermágoras, si hemos de creer a Quintiliano *(In Rhetoricis Hermagoram est secutus)*. Hay una disertación de A. Knackstedt, útil para el estudio de estas fuentes: *De Ciceronis Rhetoricis libris ex rhetoribus latinis emendandis* (Gottinga, 1873).

Por lo demás, nadie ha sido más severo con estos primeros ensayos de Cicerón que Cicerón mismo (*«quoniam quae pueris aut adolescentulis nobis ex commentariolis nostris inchoata et rudia exciderunt vix hac aetate digna et hoc usu quem ex causis quas diximus tot tantisque consecuti sumus»,* dice en el *De Oratore, 1*). Quintiliano (lib. III) confirma este durísimo juicio: *«Sunt velut regestae in hos commentarios quos adolescens deduxerat scholae, et si qua est in his culpa, tradentis est»*.

Algo hay, sin embargo, en estos borrones infantiles que anuncia al futuro Marco Tulio. ¿Quién puede dejar de adivinarle en el proemio, tan lleno de majestad y elevación? Aquella duda prudentísima de «si trae mayores males que bienes a los hombres la facultad de hablar y el estudio desmedido de la elocuencia», confesión preciosa en boca de un hambre que iba a consagrar a ella lo más granado de su vida; la descripción del nacimiento de

las sociedades, cuando, rendidos los hombres, antes duros y selváticos, a la elocuente palabra de un varón *grande sin duda y sabio*, *se* congregaron, saliendo de las selvas, y levantaron las primeras ciudades; la pintura del estado de la elocuencia cuando sólo se empleaba para el bien y la justicia (fabulosa edad de oro del arte de la palabra), y su degeneración súbita así que la oratoria se divorció de la sabiduría y de la virtud, comenzando a preferir el pueblo a los más osados y locuaces, al mismo tiempo que los sabios, *como refugiándose de la tempestad al puerto,* se daban a estudios más tranquilos; la exhortación que el retórico les hace para que no dejen abandonada la República en poder de necios y malvados, recordándoles los nobles ejemplos de Catón, de Lelio y de los Gracos… todo esto es Cicerón puro, y nada debe a Hermágoras ni a Cornificio. Basta un trozo de este valor para hacer olvidar la sequedad de estilo, la abundancia de divisiones y subdivisionea, las cuestiones escolásticas y formalistas, y el empeño de reducirlo todo a reglas menudas que cansan y hastían. Baste decir, por ejemplo, que Cicerón emprende reducir a catálogo todos los recursos que pueden mover a indignación o lástima al oyente, y saca nada menos que *diez y seis*, clasificados y distinguidos.

[p. 117]. [1]. Jungmann (y baste este ejemplo para calificar el valor de sus citas) pone en boca de Cicerón las siguientes palabras: «La belleza espiritual es una misma cosa con la virtud, y entre ambas sólo existe una diferencia de mero concepto… Es hermoso lo que se conforma con la natural excelencia del hombre, en lo que éste según su naturaleza se diferencia de los otros animales». Acude uno al libro I, capítulo XXVII *De Officiis,* citado por Jungmann, y no encuentra una sola palabra que se refiera a la belleza. Cicerón habla en todo el capítulo de la virtud o conveniencia moral llamada *decoro* : *«Sequitur ut de una reliqua «parte honestatis» dicendum sit, in qua verecundia et quasi quidam ornatus vitae temperantia et modestia, omnisque sedatio perturbationum animi et re-*

rum modus cernitur. Hoc loco continetur id quod dici Latine «decorum» potest, graece enim πρ&2;πον *dicitur.»* Este decoro, templanza, sosiego y modestia es del que dice Cicerón que no puede separarse de la honestidad moral: *Huius vis ea est ut ab honesto non queat separari*. El *venustas* y el *pulchritudo* aparecen sólo en una comparación: *«Ut venustas et pulchritudo corporis secerni non potest a valetudine, sic hoc de quo loquimur decorum, totum illud quidem est cum virtute confusum, sed mente et cogitatione distinguitur»* .

Entre los pasajes aislados de Cicerón sobre materias estéticas, es muy notable el siguiente acerca de la universalidad del juicio-sentimiento de lo bello: *«Illud autem ne quis admiretur, quonam modo haec vulgus imperitorum in audiendo notet, cum in omni genere, tum in hoc ipso magna quaedam est vis incredibilisque naturae. Omnes enim tacito quodam sensu sine ulla arte aut ratione quae sint in artibus ac rationibus recta ac prava dijudicant; idque qum faciunt in picturis et in signis et in aliis operibus, ad quorum intelligentiam a natura minus habent instrumenti tum multo ostendunt magis in verborum, numerorum vocumque iudicio; quod ea sunt in communibus infixa sensibus nec earum rerum quemquam funditus natura esse voluit expertem. Itaque non solum verbis arte positis moventur omnes, verum etiam numeris ac vocibus. Quotus enim quisque est, qui teneat artem numerorum ac modorum? At in his si paullum modo offensum est, ut aut contractione brevius fieret, aut productione longius, theatra tota reclamant… Mirabile est cum plurimum in faciendo intersit inter doctum et rudem, quam non multum differat in iudicando. Ars enim cum a natura profecta sit, nisi naturam moveat ac delectet, nihil sane egisse videatur. Nihil est autem tam cognatum mentibus nostris quam numeri atque voces…»* (*De Oratore*, lib. III, cap. 50).

[p. 118]. [1]. Mucho sentimos diferir de la opinión de Mommsen, historiador tan grande como apasionado y en quien no es acaso el sentido de lo bello la cualidad dominante. Sea por exaltado cesarismo, que llega a considerar a los enemigos del Dictador como enemigos personales suyos, sea por amor a la paradoja,

o por mera antipatía de gusto individual, o por afán de buscar en la historia armas para la polémica contemporánea, Mommsen se ha ensangrentado con la memoria de Cicerón, negándole, no sólo toda fortaleza moral y política, sino hasta el talento literario, del cual la humanidad entera le ha considerado siempre como uno de los tipos más perfectos. A los ojos de Mommsen, Cicerón no es más que un abogado y «un periodista, en el peor sentido de la palabra». Clasifica sus diálogos literarios entre las obras de entretenimiento, y los declara inferiores en precisión de estilo y de pensamiento a la *Retórica a Herennio*. La injusticia no puede ser más palpable: lea cualquier hombre de gusto, por prevenido que esté contra los actos políticos de Cicerón y contra el lujo exuberante de sus discursos, los tres diálogos *De Oratore* o el *Bruto*, y lea después el árido manual técnico que Mommsen se atreve a preferirlos, y se asombrará de las ceguedades y extravíos a que puede llevar a los hombres de más entendimiento eso de *tomar partido* en historia y en crítica, como si se tratase de tomarlo en alguna asamblea deliberante. Si hay algún periodista en este negocio, el periodista no es ciertamente Marco Tulio, sino Teodoro Mommsen, que con toda su enorme ciencia y su peregrino talento de adivinación y de reconstrucción, no se ha librado muchas veces de la común calamidad moderna de escribir la historia en estilo de periódico y de mirar lo pasado con los ojos de lo presente.

[p. 120]. [1]. Son interlocutores en el primer diálogo *De Oratore* el Pontífice Scévola, su yerno Craso, el orador Antonio, y los dos jóvenes de grandes esperanzas Publio Sulpicio Rufo y C. Aurelio Cotta, reunidos a la sombra de un plátano, en la granja de Craso. En el segundo diálogo falta Scévola; pero aparecen dos nuevos interlocutores, P. Lutacio Cátulo y C. Julio César Estrabón, tío del Dictador. La acción de este diálogo ficticio puede colocarse, a juzgar por sus alusiones históricas, hacia el año 663 de Roma. El libro primero trata de los estudios necesarios al ora-

dor; el segundo versa sobre la *invención y disposición* ; el tercero sobre la *elocución*. El principio del diálogo tiene alguna semejanza con el del *Fedro* platónico.

En el primer libro se señala un pomposo encarecimiento del poder de la elocuencia, puesto en boca de Craso: *«Neque vero mihi quidquam… praestabilius videtur quam posse dicendo tenere hominum coetus, mentes allicere, voluntates impellere quo velit; unde autem velit, deducere. Haec una res in omni libero populo, maximeque in pacatis tranquillisque civitatibus, praecipue semper floruit, semperque dominata est… Quae vis alia potuit aut dispersos homines unum in locum congregare, aut a fera agrestique vita ad hunc humanum cultum civilemque deducere, aut jam constitutis civitatibus leges, judicia, jura describere?»*

Cicerón, por boca de Craso, exige del orador conocimientos casi enciclopédicos, y propende a ensanchar los límites de la elocuencia hasta tocar con los de la filosofía ética y política, como lo había hecho Aristóteles. Por otra parte, se manifiesta muy escéptico en cuanto a la existencia separada de un arte de hablar que tenga verdadero carácter científico, y basa la mayor parte de sus preceptos en la observación empírica: *«Nam si ars ita definitur… ex rebus penitus perspectis, planeque cognitis, atque ab opinionis arbitrio sejunctis, scientiaque comprehensis; non mihi videtur ars oratoris esse ulla. Sunt enim varia et ad usum vulgarem popularemque sensum accommodata omnia genera hujus forensis nostrae dictionis. Sin autem ea quae observata sunt in usu ac ratione dicendi, haec ab hominibus callidis ac peritis animadversa ac notata, verbis designata generibus illustrata, partibus distributa sunt (id quod fieri potuisse video) non intelligo quamobrem non, si minus illa subtili definitione, at hac vulgari opinione, ars esse videatur. Sed sive est ars, sive artis quaedam similitudo, non est quidem ea negligenda, verum intelligendum est alia quaedam ad consequendam eloquentiam esse majora… Ego hanc viam intelligo esse in praeceptis omnibus, non ut ea secuti oratores, eloquentiae laudem sint adepti, sed, quae sua sponte homines eloquentes facerent, ea quosdam observasse atque id egisse: sic esse non eloquentiam ex artificio, sed artificium ex eloquentia*

natum: quod tamen ut ante dixi, non ejicio: est enim, atiamsi minus necessarium ad bene dicendum, tamen ad cognoscendum non illiberale.»

El orador Antonio, respondiendo a Craso, concede mucho más al arte de la retórica, y en cambio desconfía de la instrucción enciclopédica que Craso impone al orador: *«Oratorem autem quoniam de eo quaerimus, equidem* non *facio eumdem quem Crassus, qui mihi visus est omnem omnium rerum atque artium scientiam comprehendere uno oratoris officio ac nomine; atque eum puto esse, qui et verbis ad audiendum jucundis et sententiis ad probandum accommodatis uti posset in causis forensibus atque communibus. Hunc ego appello oratorem, eumque esse praeterea instructum voce, et actione et lepore quodam volo. Crassus vero mihi noster visus est et oratoris facultatem non illius artis terminis, sed ingenii* sui *finibus inmensis pene, describere… Neque vero istis tragoediis tuis quibus uti philosophi maxime solent, Crasse, perturbor… quorum ego copiam, magnitudinemque cognitionis atque artis non modo non contemno, sed etiam vehementer admiror: nobis tamen qui in hoc populo foroque versamur, satis est ea de moribus hominum et scire, et dicere, quae non abhorrent ab hominum moribus… Neque vult* (orator) *ita sapiens inter stultos videri, uti qui audiant… illum ineptum et Graeculum putent… Sed ita peragrat per animos hominum, ita sensus, mentesque pertractat ut non desideret philosophorum descriptiones… Sed aliud quiddam longe aliud, Crasse, quaerimus: acuto homine nobis opus est, et natura usuque callido, qui sagaciter pervestiget, quid sui cives, iique homines, quibus aliquid dicendo persuadere velit, cogitent sentiant, opinentur, expectent… Is* (orator) *autem concludatur in ea, quae sunt* in usu *civitatis vulgari ac forensi, remotisque ceteris studiis, quamvis ea sint ac praeclara, in hoc uno opere, ut ita dicam, noctes et dies urgeatur.»*

La forma del diálogo, que en manos de Platón fué poderoso instrumento de indagación filosófica poniendo de manifiesto los diversos lados de cada problema metafísico, sirve al espíritu retórico de Cicerón para encubrir muchas timideces y vacilaciones. No sin razón se le ha acusado (vide Teuffel, Histoire de la littérature romaine, trad. Bonnard y Pierson, tomo I, pág. 305) de ha-

ber caído por odio al doctrinarismo abstracto y a las fórmulas vacías de la retórica de escuela, en el extremo contrario, es a saber: en un puro eclecticismo, falto de precisión y fijeza. Pero tal defecto está compensado por las singulares magnificencias de su estilo, por la nobleza de afectos que todo el tratado rebosa (recuérdese especialmente el prefacio del libro tercero, en que conmemora el sangriento fin de casi todos los interlocutores del diálogo), y por el cúmulo de anécdotas históricas, de rasgos ingeniosos y de lecciones prácticas de buen gusto que amenizan estas incomparables conversaciones reflejo de la urbanidad patricia. Muchos pasajes han quedado proverbiales y vienen esmaltando todas las Retóricas. La definición de la historia, *«testis temporum, lux veritatis, vita memoriae, magistra vitae, nuntia vetustatis…»* ; el saludable consejo de penetrarse (con calor verdadero o ficticio) de los mismos afectos que se quiere trasladar al alma del oyente (*«Neque fieri potest ut doleat is qui audit ut oderit, ut invideat, ut pertimescat aliquid, ut ad fletum misericordiamque deducatur, nisi omnes ii motus, quos orator adhibere volet judici, in ipso oratore impressi esse atque inusti videbuntur. Quod si fictus aliquis dolor suscipiendus esset, et in ejusmodi genere orationis nihil esset nisi falsum atque imitatione simulatum, major ars aliqua forsitan esset requirenda»*)…; ciertas consideraciones sobre el chiste y lo ridículo, materia tratada extensamente y con mucha copia de ejemplos (algunos bien insulsos) en el diálogo segundo; y sobre todo, la viril y enérgica protesta contra la separación y divorcio entre el arte de bien pensar y el de bien decir (*«Nam vetus quidem illa doctrina eadem videtur et recte faciendi et bene dicendi magistra, neque disjuncti doctores, sed idem erant vivendi praeceptores atque dicendi, ut ille apud Homerum Phoenix, qui se a Peleo patre Achilli juveni comitem esse datum dicit ad bellum, ut illum efficeret «oratorem verborum actoremque rerum»… Haec autem, ut ex Apennino fluminum, sic ex communi sapientium jugo sunt doctrinarum facta divortia, ut philosophi, tanquam in superum mare Jonium defluerint, Graecum quoddam et portuosum: oratores autem in inferum hoc Tusculum et*

barbarum, scopulosum atque infestum laberentur; in quo etiam ipse Ulixes errasset»); alguna delicada observación sobre la importancia de la *novedad* como elemento estético (lib. III); la teoría del ritmo y del número oratorio (*haec igitur duo, vocis dico moderationem, et verborum conclusionem, quoad orationis severitas pati possi, a poetica ad eloquentiam traducenda)…* : todos estos y otros rasgos, si no por la novedad, a lo menos por la felicidad incomparable y eterna de la expresión, añaden el precio de la materia al precio del estilo, tan grande en estos diálogos, que algunos no dudan en considerarlos como la obra maestra de la prosa latina.

Entre las innumerables disertaciones de que han sido objeto, tienen interés para nuestro propósito la de G. E. Gierig, *Von ästhetichen Werthe der Bücher de Oratore* (Fulda, 1807), y la de Bruckner, Quid *Cícero in libris de Oratore ex Isocrate et Aristotele mutuatus sit* (1849). Análoga materia tratan, pero con relación al conjunto de las obras retóricas de Cicerón, y aún algunas de las filosóficas, Bontoux (*Aristotelis et Ciceronis praecepta rhetorica inter se invicem comparata:* París, 1840), y Baumhauer (*De Aristotelis vi in Ciceronis scriptis:* Utrecht, 1841).

El *Brutus sive de claris Oratoribus,* compuesto en 707 o en 708, después de la batalla de Farsalia, es un diálogo tenido en Túsculo, del cual son interlocutores el mismo Cicerón, Bruto y T. Pomponio Attico. Es una galería o museo de admirables retratos históricos, acercándose mucho a doscientos los oradores griegos y romanos de quienes se hace juicio o mención en éste libro, cuya importancia como documento iguala a su encanto literario.

El libro titulado *Orator ad M. Brutum* y también *De optimo genere dicendi,* no está en forma de diálogo, y puede considerarse como el testamento oratorio de Cicerón. En él se admiran algunas consideraciones de estética platónica e idealista. *«Atque ego in summo oratore fingendo talem informabo, qualis fortasse nemo fuit. Non enim quaero quis fuerit, sed quid sit illud quo nihil possit esse praestantius: quod in perpetuitate dicendi non saepe, atque haud scio an nun-*

quam, in aliqua autem parte eluceat aliquando, idem apud alios densius, apud alios fortasse rarius. Sed ego sic statuo, nihil esse in ullo genere tam pulchrum, quo non pulchrius id sit unde illud, ut ex ore aliquo, quasi imago exprimatur, quod neque oculis, neque auribus neque ullo sensu percipi potest: cogitatione tantum et mente complectimur. Itaque et Phidiae simulacris, quibus nihil in illo genere perfectius videmus… cogitare tamen possumus pulchriora. Nec vero ille artifex quum faceret Jovis formam aut Minervae, contemplabatur aliquem e *quo similitudinem duceret: sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximia quaedam, quam intuens in eaque defixus, ad illius similitudinem artem et manum dirigebat. Ut igitur in formis et figuris est aliquid perfectum et excellens, cujus ad cogitatam speciem imitando referuntur ea quae sub oculos ipsa non cadunt; sic perfectae eloquentiae speciem animo videmus, effigiem auribus quaerimus. Has rerum formas appellat «ideas» ille non intelligendi solum, sec etiam dicendi gravissimus auctor et magister Plato, easque gigni, negat, et ait semper esse, ac ratione et intelligentia contineri: caetera nasci, occidere, fluere, labi, nec diutius esse uno et eodem statu Quidquid est igitur de quo ratione et via disputetur, id est ad ultimam sui generis formam speciemque redigendum. Ac video hanc primam ingressionem meam non ex oratoriis disputationibus ductam, sed* e *media philosophia repetitam, et eam quidem cum antiquam, tum subobscuram… Ego autem et me saepe nova videri dicere intelligo, cum pervetera dicam, sed inaudita plerisque, et fateor me oratorem, si modo sim, aut etiam quicumque sim, non ex Rhetorum officinis sed ex Academiae spatiis extitisse. Illa enim sunt curricula multiplicium variorumque sermonum in quibus Platonis primum sunt impressa vestigia, sed et hujus et aliorum philosophorum disputationibus et exagitatus maxime orator est et adjutus… Positum sit igitur in primis… sine philosophia non posse effici, quem quaerimus, eloquentem… nam nec latius nec copiosius, de magnis variisque rebus sine philosophia potest quisquam dicere… Nec vero, sine philosophorum disciplina, genus et speciem cujusque rei cernere, neque eam definiendo explicare, nec tribuere in partes possumus, nec judicare quae vera, quae falsa sint, neque cernere consequentia, repugnantia videre, ambigua distingue-*

re. Quid dicam de natura rerum, cujus cognitio magnam orationis suppeditat copiam de vita, de officiis, de virtute, de moribus, sine multa earum ipsarum rerum disciplina, aut dici aut intelligi posse? Ad has tot tantasque res adhibenda sunt ornamenta innumerabilia, quae sola tum quidem tradebantur ab iis qui dicendi numerabantur magistri, quo fit ut veram illam et absolutam eloquentiam nemo consequatur, quod alia intelligendi, alia dicendi disciplina est, et ab aliis rerum, ab aliis verborum doctrina quaeritur.»

El resto del libro no corresponde plenamente a este magnífico preámbulo, y así como Longino, en vez de escudriñar la razón filosófica de lo *sublime*, se contentó con darnos un tratado retórico sobre el estilo *elevado*, así Cicerón en vez de aplicar al sistema general de la Retórica su concepción elevadísima del orador y del artífice perfecto, la deja en las nubes de la abstracción, y se limita a discurrir como uno de tantos preceptistas técnicos (aunque con una pompa y magnificencia de estilo negada a todos ellos) sobre el grado de perfección de que es susceptible cada uno de los tres estilos admitidos por los retóricos antiguos, *sublime*, *medio* y *tenue*. Cicerón deja, pues, sin cumplir verdaderamente su generoso programa, que anunciaba una verdadera filosofía de la elocuencia; *nulla praecepta ponemus… sed excellentis eloquentiae speciem et forman adumbrabimus* 1 [1. El mismo juicio formó Quintiliano (lib. VII, *Proem* .) de este tratado de Cicerón: Unum *modo in illa inmensa vastitate cernere videmus M. Tullium, qui tamen ipse, quamuis tanta atque instructa navi hoc mare ingressus, contrahit vela, inhibetque remos, et de ipso demum genere dicendi quo sit usurus perfectus orator, satis habet dicere* .]

En el capítulo relativo a la pronunciación notaremos un pasaje que ha sido alegado siempre como de capital importancia en todas las cuestiones relativas a la prosodia y al ritmo de las lenguas antiguas: *«Est autem in dicendo etiam cantus obscurior, non hic e Phrygia et Caria rhetorum epilogus, paene canticum, sed ille quem significat Demostenes et Æschines, quum alter alteri objicit vocis flexiones… In*

quo illud etiam notandum mihi videtur ad studium persequendae suavitatis in vocibus. Ipsa enim natura, quasi modularetur hominum orationem, in omni verbo posuit acutam vocem, nec una plus nec a postrema syllaba citra tertiam.» (Cf. Dionisio de Halicarnaso, *Tratado de la composición de las palabras,* cuando afirma que los sonidos de la lengua griega recorrían el intervalo de una quinta).

La desproporción entre los grandes propósitos de Marco Tulio y el modo humilde e incompleto con que los realiza, se ve claramente cuando resume su doctrina al fin de este tratado y quiere dar la definición del perfecto orador: *«Non enim eloquentem quaero, neque quidquam mortale et caducum sed illud ipsum cujus qui sit compos, sit eloquens; quod nihil est aliud nisi eloquentia ipsa, quam nullis nisi mentis oculis videre possumus. Is erit igitur eloquens… qui poterit parva submisse, modica temperate, magna graviter dicere… Nec enim nunc de nobis sed de re dicimus: in quo tantum abest ut nostra miremur, ut usque eo difficiles ac morosissimos, ut non satisfaciat ipse Demosthenes, qui quanquam unus eminet inter omnes in omni genere dicendi, tamen non semper implet aures meas: ita sunt avidae et capaces, et semper aliquid immensum infinitumque desiderant.*

Los demás escritos de Cicerón sobre la Retórica son muy breves y carecen de importancia. Baste mencionarlos: *a) Topica ad C. Trebatium*. Es un extracto muy superficial, hecho de memoria (durante un viaje), de los *Tópicos* de Aristóteles, cuyo valor es imposible comprender aislándolos de las demás partes del *Organon*. Además, la memoria hubo de ser bastante infiel a Cicerón, puesto que no se ajusta al libro original, ni en el orden de materias, ni en las divisiones, ni en la nomenclatura. Boecio comentó en seis libros este extracto ciceroniano, y su comentario alcanzó mucho crédito durante la Edad Media: puede verse en el tomo V de la magnífica edición ciceroniana de Orelli, Baiter y Halm, consagrado todo él a los Scoliastas. *b) De Partitione Oratoria, dialogus*. Es un catecismo bastante árido, en forma de preguntas y respuestas, para instrucción del hijo de Marco Tulio, que salió tan dese-

mejante de su padre. No hay gran método en este opúsculo, que acaba con una exhortación al estudio de la Filosofía académica, por lo muy útil que su parte moral y política puede ser al orador. *c) De Optimo genere oratorum* (no ha de confundirse con el *Orator)*. Es meramente un prefacio que Cicerón puso a su traducción hoy perdida de las dos contrapuestas oraciones de Demóstenes y Esquines sobre la *Corona*. En este prefacio trata principalmente del estilo *ático,* y de la vanidad y error de algunos que aspiraban a la gloria del aticismo sólo con mostrarse fríos y correctos, sin vigor ni sangre, y acaba con algunas observaciones sobre los deberes del traductor, encargándole que no cuente las palabras sino que las pese.

Entre las restantes obras de Cicerón ofrecen interés para la teoría e historia del arte la oración *Pro Q. Roscio Comoedo*, que nos suministra curiosas noticias sobre la condición social de los histriones en la antigua Roma; la oración 4.ª de la segunda acción contra Verres, *De Signis*, llena de preciosos datos sobre las obras artísticas (estatuas y pinturas) robadas por Verres durante su pretura en Sicilia; y la oración *Pro Archia poeta*, que contiene un espléndido elogio de la poesía y de las artes liberales, elogio que saben de memoria todos los que han recibido educación clásica.

Las únicas ediciones del texto de Cicerón que hoy tienen verdadero valor crítico, son la ya citada de Orelli, Baiter y Halm (1845-1862), superior a todas por la riqueza de sus ilustraciones, variantes y material filológico; la de R. Klotz, que forma parte de la *Bibliotheca Teubneriana* (2.ª ed. 1863-1871), y consta de cinco partes, en once volúmenes, y la muy manual y cómoda de Baiter y Kayser (1861-1869), editada por Tauchnitz.

[p. 131]. [1]. Entre las innumerables ediciones de Horacio, he escogido para fijar el texto de mis citas la de Stallbaum (Leipzig, 1854), que tengo por de las mas correctas y recomendables.

[p. 132]. [1]. No acertamos a ver en la *Poética* de Horacio nada que arguya conocimiento especial de la de Aristóteles; pero hay un largo pasaje (la descripción de las edades humanas) evidentemente tomado de la *Retórica*. Por lo demás, si hemos de creer al antiguo escoliasta Porfirion, Horacio aprovechó muchas ideas de un libro de Neoptolemo de Parium. (*«Hunc librum qui inscribitur* de *arte poetica, ad L. Pisonem… in quem librum congessit praecepta Neoptolemi* (τοῦ Παριανοῦ) *de Arte Poetica, non quidem omnia, sed eminentissima.»*)

El título de *Arte Poética* aplicado a esta epístola, es, aunque impropio, muy antiguo. Ya le encontramos en Quintiliano.

Son innumerables los comentarios que de estos 476 versos se han hecho en todas las literaturas del mundo. Ya tendremos ocasión de mencionar muchos de ellos en el curso de nuestra obra. Ahora baste recordar las notables páginas que a Horacio dedica Ed. Müller en su *Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten*, tomo II, obra de capital importancia, en la cual se trata muy profundamente todo lo relativo a la técnica literaria entre los antiguos. Véase también la disertación de A. Michaelis, *De Auctoribus quos Horatius in libro de Arte Poetica sequutus esse videtur:* Kiel, 1857.

La *Epístola a los Pisones* es, si no la última en fecha, una de las últimas producciones de Horacio, y pertenece, como todas sus epístolas, a la fase más madura, reflexiva, serena y quizá más simpática de su talento. La celebridad universal de esta Poética y el uso continuo que de ella se ha hecho en las escuelas, ha perjudicado sin razón a otras epístolas de Horacio, tanto o más bellas, y no menos ricas en conceptos literarios y en lecciones prácticas de buen gusto y sana filosofía.

Por su relación con nuestro asunto, es imposible omitir la segunda del libro primero que expone la moral de los poemas homéricos:

«Troiani belli scriptorem, máxime Lolli,
Dum tu declamas Romae, Praeneste relegi,
Qui, quid sit pulchrum, quid turpe, quid utile, quid non,
Plenius ac melius Chrysippo et Crantore dicit.
… … … … … … … … … … … … … … . .
Fabula, quâ Paridis propter narratur amorem
Graecia Barbariae lento collisa duello,
Stultorum regum et populorum continet aestus.»

Esta epístola, mal interpretada, pudo dar ocasión a las extrañas teorías del P. Le Bossu y de Mad. Dacier sobre la moralidad de la epopeya y el sentido político de la *Iliada* y la *Odisea* .

El *o imitatores, servum pecus* pertenece a la epístola XIX, en que Horacio se defiende simultáneamente de sus necios admiradores y de sus enemigos literarios; alega con noble confianza sus títulos a la inmortalidad y a la gloria, y define su poesía lírica como una síntesis armónica de la poesía griega:

«Libera per vacuum posui vestigia princeps,
Non aliena meo pressi pede…
… . . parios ego primus iambos
Ostendi Latio, numeros animosque sequutus
Archilochi, non res, et agentia verba Lycamben.
Ac ne me foliis ideo brevioribus ornes,
Quod timui mutare modos et carminis artem.
Temperat Archilochi Musam pede mascula Sappho.
Temperat Alcaeus, sed rebus et ordine dispar
… … … … … … … … … … … … … … …
Hunc ego, non alio dictum prius ore, Latinus
Vulgavi fidicem…»

Pero las que pertenecen totalmente a la literatura son las dos epístolas del libro II (puede contarse por tercera el *Arte Poética*, y así está en muchas ediciones). La primera, dedicada con toda solemnidad a Augusto:

«Cum tot sustineas et tanta negotia solus…»

plantea la gran cuestión de los *antiguos y los modernos*, que luego veremos reaparecer en el *Diálogo de los Oradores*. La soberbia composición de Horacio puede considerarse como el manifiesto más elocuente de los que en su tiempo eran *modernos*, es decir, de los partidarios de la influencia griega, contra los eruditos de la escuela de Varron, defensores del arcaísmo depositado en las primitivas leyes, en los Anales de los Pontífices y en los fragmentos de antiguos cantos, ya entonces casi ininteligibles:

«… et, nisi quae terris semota, suisque
Temporibus defuncta videt, fastidit et odit:
Sic fautor veterum, ut tabulas peccare vetantes,
Quas bis quinque viri sanxerunt, foedera regum,
Vel Gabiis vel cum rigidis aequata Sabinis,
Pontificum libros, annosa volumina vatum,
Dictitet Albano Musas in monte loquutas.»

Horacio pregunta con sorna que, si es verdad que el tiempo mejora los poemas, como los vinos, cuántos años habrá menester un escritor para ser contado entre los antiguos y buenos:

«Si meliora dies, ut vina poemata reddit,
Scire velim chartis pretium quotus adroget annus.
Scriptor abhinc annos centum qui decidit, inter
Perfectos veteresque referri debet an inter
Viles atque novos? excludat jurgia finis.
«Est vetus atque probus centum qui perficit annos.»
Quid? qui deperiit minor uno mense vel anno,
Inter quos referendus erit? veteresne poetas,
An quos et praesens et postera respuat aetas?
«Iste quidem veteres inter ponetur honeste
Qui vel mense brevi vel toto est iunior anno.»
Utor permisso, caudaeque pilos ut equinae
Paullatim vello et demo unum, demo etiam unum,

Dum cadat elusus ratione ruentis acervi,
Qui redit ad fastos et virtutem aestimat annis,
Miraturque nihil nisi quod Libitina sacravit».

Guardémonos mucho, sin embargo, de tomar al pie de la letra las palabras de Horacio, ni darle absolutamente la razón en su polémica sólo por el ingenio que en ella derrocha. Horacio tiene una estética de artista y cede sin resistencia a las naturales propensiones y antipatías de su gusto. Mira con ceño toda la literatura romana, y sólo en los griegos ve ejemplos y dechados de perfección. Hasta la poesía latina más helenizada le parece ruda y por todo extremo inferior a sus modelos. Podemos ser jueces todavía del intolerante desdén con que trató a Plauto y a Terencio; y aún de Ennio y de Lucilio nos quedan bastantes fragmentos para que con ayuda de ellos podamos protestar del rigor de la sentencia. Ni eran sólo gramáticos y arqueólogos los que en tiempo de Horacio admiraban a estos autores, el pueblo los comprendía aún y se iba tras ellos, según el mismo Horacio confiesa:

Hos ediscit, et hos arto stipata theatro
Spectat Roma potens: habet hos numeratque poetas
Ad nostrum tempus, Livi scriptoris ab aevo».

Parece, no obstante, que esta idolatría por los clásicos muertos se traducía más de una vez, de parte de los críticos, en odio y detracción a los autores vivos, y en ciego empeño de pretender coartar los fueros del ingenio y estrechar los límites del arte, negándole capacidad para mayores empresas.

«Iam Saliare Numae carmen qui laudat, et illud
Quod mecum ignorat, solus vult scire videri;
Ingeniis non ille favet plauditque sepultis,
Nostra sed impugnat, nos nostraque lividus odit.
Quodsi tam Graiis novitas invisa fuisset
Quam nobis, quid nunc esset vetus? aut quid haberet,
Quod legeret tereretque viritim publicus usus?»

El sentido general de esta epístola muestra al poeta venusino como un verdadero revolucionario del arte, como un *romántico* de la antigua Roma. Andando el tiempo, su nombre ha venido a servir de bandera a todas las reacciones literarias, y al preceptismo más exangüe y descolorido. ¡Vicisitudes de las ideas y de las cosas humanas, de que no se reiría poco Horacio con su benévola risa si volviese a la vida! No abandonaremos esta epístola, que es toda ella oro purísimo, sin llamar la atención sobre los divinos versos que describen los beneficios sociales de la poesía como medio de educación y de civilización, materia tratada también, pero quizá no con tanta esplendidez, en la carta a los Pisones:

«Os tenerum pueri balbumque poeta figurat;
Torquet ab obscoenis iam nunc sermonibus aurem
… … … … … … … … … … … … … …
… . . orientia tempora notis
Instruit exemplis; inopem solatur et aegrum.
Castis cum pueris ignara puella mariti
Disceret unde preces, vatem ni Musa dedisset?
Poscit opem chorus et praesentia numina sentit;
Coelestes implorat aquas; docta prece blandus
Avertit morbos, metuenda pericula pellit;
Impetrat et pacem et locupletem frugibus annum,
Carmine Di Superi placantur, carmine Manes.
… … … … … … … … … … … … … …»

¿Y cómo olvidar tampoco aquel valiente rasgo sobre la conversión del teatro en pantomima y en espectáculo para los ojos:

«… migravit ab aure vuluptas
Omnis ad incertos oculos et gaudia vana.

En la epístola segunda a Julio Floro aparecen esbozados algunos pensamientos acerca de las innovaciones en el lenguaje, que luego obtienen cumplido desarrollo en el Arte *Poética* :

«Proferet in lucem speciosa vocabula rerum,
Quae priscis memorata Catonibus atque Cethegis,
Nunc situs informis premit et deserta vetustas:
Adsciscet nova quae genitor produxerit usus:
Vehemens, et liquidus, puroque simillimus amni,
Fundet opes, Latiumque beabit divite lingua,
. . . . . .
Ludentis speciem dabit et torquebitur, ut qui
Nunc Satyrum, nunc agrestem Cyclopa movetur.»

La inspiración crítica se insinúa de mil modos en las poesías de Horacio, ya en forma de censura, como la que ejerce sobre los ensayos de su predecesor Lucilio en las sátiras 4.ª y 10.ª del libro I, ya en forma de entusiasta ditirambo, como en el *Pindarum quisquis studet aemulari* (oda 2.ª del libro IV).

[p. 136]. [1]. La obra de Vitruvio Polion está dividida en diez libros: los siete primeros tratan de la arquitectura de los templos y construcciones civiles, el octavo de los acueductos, el noveno de la gnomónica, y el décimo de las máquinas. En todo procede extractando libros griegos, que enumera en el proemio del libro VII (*quorum ex commentariis quae utilia esse animadverti… collecta in unum coegi corpus*). Por una parte la obscuridad de su estilo, que es sumamente áspero y desaliñado aunque pertenezca a la era de Augusto, y por otra el no existir en ninguno de los dos códices que nos han conservado esta obra las figuras que debían ilustrar el texto, le hacen de más difícil interpretación que ningún otro libro latino. Mucho ha adelantado, sin embargo, la crítica moderna y pueden consultarse con utilidad la edición de Marini (Roma, 1836); la de C. Lorentzen (Gotha, 1856), acompañada de traducción alemana, y mejor que ninguna la de Rose y Müller-Strubing, que forma parte de la *Biblioteca Teubneriana* (Leipzig, 1867), a la cual acompaña un *Index Vitruvianus*, formado por H. Noil.

Rara y muy varia ha sido la fortuna del libro de Vitruvio. En otros tiempos se le tuvo por un código artístico, se le plagió y comentó de mil modos, y de él pretendía descender la llamada arquitectura greco-romana del Renacimiento. En tal sentido, Vitruvio, a pesar de ser (como todos los latinos que escribieron de materias técnicas) un puro compilador, que a veces comete groseros yerros en lo mismo que traduce, tiene una influencia histórica innegable, aunque esta influencia más bien se ejerce sobre el mundo moderno que sobre el antiguo: es el patriarca del pseudo-clasicismo, y su libro contribuyó más que ninguna otra causa a obscurecer las ideas de los arqueólogos sobre las fábricas antiguas, hasta que se ha podido estudiar directamente el arte griego que él tan inexacta y confusamente describe y explica. La confrontación con los antiguos monumentos ha hecho perder la mayor parte de su crédito a los arbitrarios cánones de Vitruvio, que, desacreditados primero por los artistas, han venido a serlo luego definitivamente por los arqueólogos. El libro, sin embargo, conserva gran valor como fuente histórica, por ser el único de su especie que nos resta de la antiguedad, y porque nos comunica, aunque de una manera imperfectísima, la tradición de los procedimientos técnicos de los arquitectos antiguos, consignados en una numerosa literatura que totalmente ha perecido.

Vitruvio se disculpa con su profesión de la negligencia de su estilo (libro I): *«Peto, Caesar, et a te et ab iis qui ea volumina sunt lecturi ut si quid parum ad regulam artis gramaticae fuerit explicatum, ignoscatur. Namque non uti sumus phisophus nec rhetor disertus, nec grammaticus, sed ut architectus his litteris imbutus haec nisus sum scribere»*. Su estilo es una mezcla de grecismos y de formas populares, inapreciables para el filólogo. Carece de toda razonable defensa la paradoja de Schultz (*Untersuchung über das Zeitalter des Vitruvius* : Leipzig, 1856), que quiere negar la autenticidad de este libro y la existencia de semejante Vitruvio, trayendo su obra al siglo X, y acaso al XIII.

Es muy amplio el concepto que forma Vitruvio de la arquitectura, y grande la variedad de estudios, a la vez prácticos y teóricos, que exige del arquitecto: no sólo instrucción en las Buenas Letras, destreza en el dibujo, inteligencia en la Geometría, en la Aritmética y en la Óptica, sino también singulares conocimientos en Historia, Filosofía natural y moral, Medicina, Jurisprudencia, Astrología y Música: la Historia, para dar razón del sentido de los ornatos; la Filosofía, para regir su ánimo con prudencia y moderación y mantenerse ajeno de soberbia y de codicia, y al mismo tiempo para conocer las leyes de la Física; la Música, para entender *la razón canónica y matemática* y las leyes de la Acústica, que tienen tan forzosa aplicación en las obras de los teatros y otras semejantes; la Medicina, para acomodar los edificios a las condiciones del clima; el Derecho, para ajustarlos a las condiciones de la ley, especialmente en lo que toca a *stilicidios,* medianerías y servidumbres. No pretende, sin embargo, que el arquitecto sea tan gramático como Aristarco, ni tan músico como Aristoxeno, ni tan pintor como Apeles, ni tan estatuario como Miron o Policleto, ni menos tan médico como Hipócrates; pero sí que tenga una tintura de todas estas artes y ciencias. Vitruvio no deja de ostentar oportuna o inoportunamente lo que sabía o alcanzaba de cada una de ellas, especialmente en sus proemios. El libro V es importante para la historia del teatro (capítulos III a IX). Los capítulos del libro VII, referentes a la pintura, a la vez que dan testimonio de la decadencia del gusto y de la invasión del lujo decorativo, prueban lo apocado, vulgar y frío del espíritu de Vitruvio, que en nombre de cierta regularidad seca y prosáica condena lo único original y gracioso que producía el arte de su tiempo, es decir, los brillantes caprichos vulgarmente conocidos con el nombre impropio de grutescos.

Existe un compendio antiguo de Vitruvio, titulado *De diversis fabricis architectonicis* .

[p. 138]. [1]. Para completar, aunque sea brevemente, la indicación de las obras de la latinidad clásica que tienen interés para la crítica literaria o artística, creemos necesario indicar los nombres de los autores siguientes:

a) Q. Asconio Pediano, gramático del primer siglo de nuestra era, de quien tenemos importantes comentarios a varias oraciones de Cicerón reunidos en el tomo V, parte 2.ª, de la edición de Orelli y Baiter. Sobre el valor crítico e histórico de estos comentarios, véase la disertación de Madvig (*Disputatio Critica de Q. Asconii Pediani et aliorum veterum interpretum in Cireronis orationes comentariis, Hafniae* (Copenhague, 1828, con una *Appendix Critica* del mismo año). Así estos comentarios de Asconio, como los llamados *Scholia Bobiensia,* descubiertos por Angelo Mal en un palimpsexto del siglo IV de la Biblioteca Ambrosiana, son para nosotros inapreciables, porque conservan muchos fragmentos de discursos de Cicerón que se han perdido, y además nos dan mucha luz sobre las circunstancias políticas en que se pronunciaron. Consta además que Asconio Pediano había compuesto un tratado *Contra obtrectatores Virgilii* .

b) M. Valerio Probo, célebre gramático de Berito, con el nombre del cual poseemos un comentario a las *Eglogas y Geórgicas* de Virgilio, comentario que muchos creen apócrifo o a lo menos interpolado. (La mejor edición es la de Kell, M. *Valerii Probi in Virgilii Bucolica et Georgica commentarius:* Halle, 1848.) Virgilio tuvo una infinidad de escoliastas, por el grande uso que de sus obras comenzó a hacerse en las escuelas casi inmediatamente después de la muerte del poeta. D. Comparetti, en su admirable libro *Virgilio nel medio evo* (Livorno, 1872, págs. 73 y sigs.), ha tratado mejor que nadie de estas compilaciones informes, de las cuales dice con mucha razón:

«La masa de comentos de Virgilio que hoy poseemos, ha llegado a nosotros como un torrente enturbiado y engruesado por confluentes de diversa naturaleza y origen. Todos son compendios o refundiciones o compilaciones; ninguno poseemos en su forma original. Los que nos quedan con los nombres de Probo y de Asper pueden mostrar hasta qué punto el continuo uso escolástico llegó a empequeñecer y corromper las obras de los mejores gramáticos». Elio Donato, maestro de San Jerónimo, parece haber sido el primero que aplicó a los versos de Virgilio el sentido alegórico, y buscó en ellos profundísimas filosofías, como otros las habían buscado antes en Homero. El único de los comentadores antiguos de Virgilio que nos queda completo es Servio, gramático del siglo IV, muy digno de aprecio por el gran caudal de noticias que nos ha transmitido. Algunas veces acepta las alegorías, otras las rechaza. Vid. Emilio Thomas, *Essai sur Servius et son commentaire sur Virgile* : París, Thorin, 1880. En esta tesis, muy erudita y concienzuda, el autor se esfuerza en desenterrar el verdadero texto de Servio, ahogado bajo la balumba de los escoliastas posteriores, que va examinando uno por uno con diligencia y curiosidad dignas de asunto menos árido. Sus conclusiones son favorables al comentario de Servio, que fué por mucho tiempo una especie de enciclopedia para los gramáticos. «Abraza todo género de asuntos, observaciones literarias, comparación con los griegos y con los latinos antiguos, discusión del texto, métrica, sintaxis, derecho, religión, antigüedades… Aun en las partes más defectuosas de este comentario, encontramos observaciones sensatas y a veces ingeniosas: así sucede con las que conciernen a la edad de algunas palabras, a la forma arcáica o nueva de ciertas expresiones. También ofrece mucho interés la enumeración de las principales críticas dirigidas en la antigüedad contra varios pasajes de Virgilio. Las notas de antigüedades tienen grandísimo valor, y sobre el derecho pontificio, sobre las reglas y tradiciones de los augures, Servio alcanza verdadera auto-

ridad. Es cierto que no puede reemplazar a los comentarios modernos; pero tiene la ventaja de ser la fuente común, y en muchos casos la fuente única de todos ellos». Desgraciadamente, son pocas las ediciones de Virgilio en que figura: está en la de Burmann (Amsterdam, 1746); la novísima edición crítica de Thilo y Hagen no se ha terminado aún.

Mucha menos utilidad tiene el comentario de Tiberio Claudio Donato, a quien no ha de confundirse con el otro Donato, maestro de San Jerónimo. Este comentario es completamente retórico, y tan inútil, que no ha sido reimpreso desde el siglo XVII. La vida de Virgilio, atribuída al mismo Donato, es un fárrago de anécdotas, frecuentemente absurdas o pueriles, y debió de ser aumentada y retocada muchas veces.

El utilísimo comentario sobre Terencio que lleva el nombre de Donato, pertenece al más antiguo de los dos gramáticos que tuvieron este nombre; pero está interpolado y añadido. Hay en él ciertas consideraciones generales sobre la tragedia y la comedia. Omitimos otros muchos escoliastas de menos cuenta, remitiendo al lector a la obra de Suringar, *Historia Critica Scholiastarum latinorum* (Leyden, 1834), donde podrá satisfacer su curiosidad ampliamente, si le interesa tan enfadoso aunque no despreciable género de literatura.

c) La sátira primera de Persio, poeta estoico, duro y tenebroso, pero de grande audacia y energía de dicción, es toda contra los escritores ineptos y especialmente contra las lecturas y recitaciones públicas. Hay una colección de escolios antiguos a ésta y a las demás sátiras de Persio (que bien los necesitan). Pueden verse en la edición de O. Jahn: Leipzig, 1843.

d) La ingeniosa aunque ferozmente obscena novela atribuída a Petronio y conocida con el nombre de *Satyricon* (obra de autor y de tiempo incierto, pero seguramente anterior al siglo III de nuestra era), está llena de digresiones literarias, en que el autor

muestra un gusto muy severo y clásico (que no carece de relaciones con el de Quintiliano), y parece atacar de soslayo la reputación de Séneca y de Lucano. Entre estas digresiones, merecen particularmente señalarse la invectiva contra los declamadores, con que el libro principia. (*«Haec ipsa tolerabilia essent, si ad eloquentiam ituris viam facerent: nunc et rerum tumore et sententiarum vanissimo strepitu hoc tantum proficiunt, ut cum in forum venerint putent se in alium terrarum orbem delatos. Et ideo ego adolescentulos existimo in scholis stultissimos fieri, quia nihil ex iis, quae in usu habemus, aut audiunt, aut vident; sed piratas cum catenis in littoribus stantes, sed tyrannos edicta scribentes, quibus imperent filliis ut patrum suorum capita praecidant, sed responsa in pestilentiam data, ut virgines tres aut plures immolentur: sed mellitos verborum globulos, et omnia dicta factaque quasi papavere et sesamo sparsa… Pace vestra liceat dixisse (declamatores), primi omnium eloquentiam perdidistis. Levibus enim atque inanibus sonis ludibria quaedam excitando effecistis ut corpus orationis enervaretur et caderent. Nondum juvenes declamationibus continebantur, cum Sophocles atque Euripides invenerunt verba quibus deberent loqui. Nondum umbraticus doctor ingenia deleverat, cum Pindarus novemque Lyrici Homericis versibus canere timuerunt. Et ne poetas quidem ad testimonium citem, certe neque Platona neque Demosthenem ad hoc genus exercitationis accessisse video. Grandis est et ut ita dicam pudica oratio, non est maculosa, nec turgida, sed naturali pulchritudine exurgit. Nuper ventosa isthaec et enormis loquacitas Athenas ex Asia commigravit, animosque juvenum ad magna surgentes, veluti pestilenti quodam sidere afflavit, simulque corrupta eloquentiae regula stetit et obmutuit. Quis postea ad summam Tucydidis, quis Hyperidis ad famam processit? Ac ne carmen quidem sani coloris enituit: sed omnia, quasi eodem cibo pasta, non potuerunt usque ad senectutem canescere. Pictura quoque non alium exitum fecit, postquam Aegyptiorum audacia tan magnae artis compendiariam invenit.»*) A este razonamiento puesto en boca de Encolpio, héroe principal de la fábula, contesta otro de los personajes, llamado Agamenón, observando que los retóricos no hacen más que seguir el gusto

dominante, pues en otro caso quedarían desiertas sus escuelas: atribuye la culpa de todo a los padres que se empeñan en ver sabios y oradores a sus hijos apenas salidos de la infancia: (*«Cruda adhuc studia in forum impellunt, et eloquentiam, qua nihil esse maius confitentur, pueris induunt adhuc nascentibus»*), y termina refiriendo en verso las cualidades que ha de tener y los estudios en que debe ejercitarse el joven que se dedica a la elocuencia:

«Det primus versibus annos,
Maeoniumque bibat felici pectore fontem;
Mox, et Socratico plenus inmittat habenas
Liber, et ingentis quatiat Demosthenis arma
. . . . . .
Grandiaque indomiti Ciceronis verba minentur».

El otro pasaje importante del *Satyricon*, bajo el aspecto de crítica literaria, son las enfáticas y solemnes palabras con que el poetastro Eumolpo anuncia su fragmento de la guerra civil, que Petronio escribió con la declarada intención de emular la *Farsalia*. (*«Multos… o juvenes, carmen decepit; nam ut quisque versum pedibus instruxit, sensumque teneriorem verborum ambitu intexuit, putavit se continuo in Heliconem venisse… Ceterum neque generosior spiritus vanitatem amat, neque concipere aut edere partum mens potest, nisi ingenti flumine litterarum innundata. Effugiendum est ab omni verborum, ut ita dicam, vilitate, et sumendae voces a plebe submotae, ut fiat: Odi prophanum vulgus et arceo. Praeterea curandum est ne setentiae emineant extra corpus orationis expresae sed intexto versibus colore niteant. Homerus testis, et Lyrici, Romanusque Virgilius, et Horatii curiosa felicitas. Ceteri enim aut non viderunt viam qua iretur ad carmen, aut visa timuerunt calcare. Ecce belli civillis ingens opus quisquis attigerit, nisi plenus litteris, sub onere labetur. Non enim res gestae versibus comprehendendae sunt, quod longe melius Historici faciunt, sed per ambages, Deorumque ministeria, et fabulosum sententiarum tormentum praecipitandus est liber spiritus ut potius furentis animi vaticinatio appareat, quam religiosae orationis sub testibus fides.»*)

No deja de parecer notable inconsecuencia y falta de arte en Petronio poner tan sabios preceptos y luego tan nobles y robustos versos en boca de un personaje a quien en todo lo restante de la novela se asigna el papel ridículo de coplero silbado y apedreado por los muchachos. Algunos han considerado el fragmento de la Guerra civil como una parodia de la manera de Lucano; opinión análoga a la de don Blas Nasarre, que vela en las comedias de Cervantes parodias de las de Lope de Vega. Con no menor extravagancia suponen otros que todo el *Satiricon* está lleno de parodias de Séneca. Yo creo que el autor, dejándose llevar de la libertad y variedad propia de la *Sátira Menipea* y no de la verosimilitud y lógica que exigimos hoy en la novela, dejó vagar su pluma, entremezclando lo serio con lo jocoso, y aprovechó la ocasión para intercalar, de grado o por fuerza, todos los versos buenos y malos que tenía compuestos.

e) Los libros XXXIV, XXXV, XXXVI y XXXVII de la *Historia Natural* de Plinio el Mayor, comprenden un tratado de historia de las artes plásticas y gráficas con ocasión o pretexto de los metales, mármoles, colores y demás elementos que emplean. En el preámbulo general de su obra, Plinio indica las fuentes de que se ha valido, y perdidas todas ellas, su trabajo de compilación, por superficial e inexacto que le juzguemos, adquiere para nosotros desusado valor, por ser la única colección de noticias que nos resta sobre los pintores y escultores de la antigua Grecia. Plinio parece haber extractado de los libros griegos que tenía a la vista, no solamente los datos, sino los juicios. Sólo así se explica la extraña mezcla de anécdotas pueriles y de rasgos de alta crítica que en sus catálogos y enumeraciones, por lo general bastante secas, va mezclando. La literatura concerniente a estos libros es innumerable. Véase, entre otras, la monografía de A. Brieger, *De fontibus librorum Plinii XXXIII-XXXVI quatenus ad rem plasticam pertinent* (Greifwald, 1857).

f) La sátira 7.ª de Juvenal:

«Et spes et ratio studiorum in Caesare tantum».

puede considerarse como un cuadro de las costumbres literarias de Roma en tiempo de Domiciano.

g) Algunas cartas de Plinio el Joven (v. gr., aquella en que describe las estudiosas ocupaciones de su tío el Naturalista) son tan interesantes para la historia literaria, como amenas y deleitosas. Su gusto y sus ideas críticas no difieren de las de Quintiliano, y como él admira apasionadamente a Cicerón y procura remedarle en todo, si bien su índole literaria es muy diversa, y en algunas cosas singularmente moderna, v. gr., en el amor a la naturaleza y en ciertos rasgos de sentimentalismo.

h) Suetonio (que viene a ser un Terencio Varrón de la decadencia), recogió curiosas noticias literarias en su obra de *De Viris Illustribus,* de la cual nos restan, algo mutilados, los capítulos *De Claris Grammaticis* y *De Claris Rhetoribus*, y algunas biografías de poetas (Terencio, Horacio, Lucano…), más o menos abreviadas o alteradas.

i) Las cartas que M. Cornelio Fronton escribía a su discípulo el emperador M. Aurelio; sus tratados *De Eloquentia* y *De Orationibus*, y otros escritos suyos, representan el punto culminante de la reacción arcáica y del anti-senequismo. Fronton, hombre honradísimo, pero soflista de muy mal gusto, no acierta a mantenerse en el justo medio de Quintiliano, y cae en la pedantería gramatical a cada paso. (Vid. el estudio de Gaston Boissier, *La jeunesse de Marc-Aurèle et les lettres de Fronton,* en la *Revue des Deux Mondes:* 1.° de abril de 1868). *Gran padre d'ogni pedantería,* llama a Fronton el sabio Comparetti.

j) Aulo Gelio pertenece a la misma escuela arcáica que Fronton, si bien es más arqueólogo que gramático. Los veinte libros de sus *Noches Aticas* son fuente inagotable de rarísimas curiosidades y anécdotas, no solamente gramaticales, sino literarias, aunque su crítica sea pobre y estrecha, y sus noticias carezcan de to-

do método, como generalmente acontece en estos libros de misceláneas, que tanto abundan en la decadencia de las dos literaturas clásicas: Usi *autem sumus ordine rerum fortuito quem antea in excerpendo feceramus*.

l) Los dos escoliastas de Horacio, Acron y Pomponio Porfirión, parecen pertenecer a fines del siglo II.

ll) Un fragmento de autor y tiempo desconocidos, que generalmente va al fin del libro de Censorino *De die natali,* contiene algunas ideas teóricas de música y de métrica.

m) El mejor tratado de esta materia que existe en lengua latina es el poemita didáctico (*Carmen de litteris, syllabis et figuris*) de Terenciano Mauro (siglo III), que da a la vez el precepto y el ejemplo de los diversos metros. Conviene compararle con los tratadistas griegos.

n) Mario Victorino, gramático africano del siglo IV, convertido al cristianismo en su vejez, y del cual tenemos una *Ars Grammatica,* que más bien debiera llamarse *arte métrica,* parece persona distinta del Victorino autor de un *Comentario a la Retórica de Cicerón* (es decir, a los dos libros *De Inventione*), que puede verse en la ed. de Orelli, vol. V, parte 1.ª

o) Las compilaciones gramaticales de Charisio y de Diomedes (siglo IV) contienen bastante materia que hoy, más bien que gramatical, llamaríamos retórica (vid., por ejemplo, el libro IV de Charisio, que es un tratado de tropos y figuras). La mejor colección de éstos y de los demás gramáticos es la de T. Keil (Leipzig, 1857).

p) Muchos epigramas de Ausonio sobre objetos de arte son traducciones de los de la Antología griega; otros, imitaciones (v. gr.: LVII, *De Imagine Veneris sculpta a Praxitele;* LVIII, LIX, LX, LXI, LXII, LXIII, LXIV, LXV, LXVI, LXVII, LXVIII, todos *In buculam aeream Myronis* CVI, *In Venerem Anadyomenem* ; CXXIX y CXXX, *In Medeae Timomachi imaginem*). Para la historia

de la Retórica es curiosa la serie de elogios que tituló *Commemoratio professorum Burdigalensium*, en variedad de metros.

q) De Cayo Chirio Fortunatiano, de Sulpicio Victorio, de C. Julio Víctor y de Julio Rufiniano, todos de fines del siglo IV, hay tratados de Retórica nada originales, que pueden verse en la colección de Halm.

r) El libro *De metris*, de Flavio Mallio Teodoro (principios de siglo V), puede leerse con utilidad aún después del de Terenciano Mauro. Hay otro tratado análogo de un Julio Severo (*De pedibus expositio*). Vid Gaisford, *Scriptores latini rei metricae* (1837).

s) Los siete libros de las *Saturnales* o cuestiones *convivales* de Macrobio pertenecen, en su parte más esencial, a la crítica de las obras de Virgilio *«nullius disciplinae expers»*.

t) Es de edad incierta, pero no tan antiguo como se ha supuesto, un poemita de Retórica (*Carmen de figuris*) descubierto en nuestros días por Quicherat, y reimpreso con más corrección por Halm en los *Rhetores Latini Minores* .

u) La extraña novela de Marciano Capela, *De Nuptiis Mercurii et Philologiae*, imitada (según parece) de Varrón, es, bajo el velo de la alegoría una especie de enciclopedia literaria, que fué muy leída en la Edad Media, y que en el siglo XV inspiró a nuestro Bachiller Alfonso de la Torre su *Visión. Delectable* ; en el XVI, al protonotario Mexía su *Apólogo de la Ociosidad y el Trabajo*, y quizá en el XVII a Saavedra Fajardo su *República Literaria*, y en el XVIII a Forner sus *Exequias de la lengua castellana*. Parece imposible que tan excelentes copias hayan salido de tan perverso modelo. Y aun no para aquí la influencia de Marciano Capella, puesto que la clasificación hecha por él de las artes liberales, pasó a San Isidoro y por San Isidoro a toda la Edad Media. La obra está parte en verso y parte en prosa, todavía peor que los versos. El estilo arcáico y afectado recuerda la manera de Apuleyo. El libro V de

esta compilación se refiere a la Retórica, y el IX a la Música: en esta parte copia mucho del tratado de Arístides Quintiliano.

v) De Boecio, el *último de los romanos*, tenemos un comentario a los *Tópicos* de Cicerón y cinco libros *De Institutione Musica*, que han sido por muchos siglos el manual clásico en esta materia.

x) El libro de Fulgencio Planciades (autor del siglo VI, según la opinión más probable), intitulado *De Continentia Virgiliana* (esto es, del sentido que contienen u ocultan los poemas de Virgilio), es una curiosa muestra de los extremos de insensatez a que en los tiempos de la baja latinidad llegó la superstición alegórica.

y) Las *Institutiones divinarum et saecularium litterarum*, de Casiodoro, pequeña enciclopedia que parece haber dado a San Isidoro el primer modelo de sus *Etimologías*, cierra la época romana. Proseguir más adelante sería penetrar ya en la literatura de la Edad Media.

V : DE LA ESTÉTICA EN LOS FILÓSOFOS CRISTIANOS.—SAN AGUSTÍN.—EL PSEUDO-AREOPAGITA.—SANTO TOMÁS.

No vino a enseñar estética ni otra ninguna ciencia humana el Verbo Encarnado; pero presentó en su persona y en la unión de sus dos naturalezas el prototipo más alto de la hermosura, y el objeto más adecuado del amor, lazo entre los cielos y la tierra. Por él se vió magnificada con singular excelencia la naturaleza humana, y habitó entre los hombres todo bien y toda belleza. Ya le había llamado proféticamente el Salmista: «Resplandeciente en hermosura sobre los hijos de los hombres». La revelación por Cristo instauró todas las disciplinas, y también la disciplina de lo bello, aclarando, rectificando y completando lo que entre sombras habían alcanzado por el esfuerzo de su razón los filósofos antiguos; pero esta influencia del Cristianismo en la filosofía del arte se ejerció lenta y calladamente, de tal modo, que por muchos siglos los apologistas, los doctores y los teólogos cristianos apenas fijaron su atención en la categoría de la belleza [1], y hoy mismo la estética cristiana está latente más bien que escrita, y se saca de los **[p. 145]** Padres de la Iglesia antes por derivación y consecuencia lógica que como sistema ni organismo científico. Los mismos escolásticos no la metodizaron, y todas sus luces estéticas brillan ocasionalmente, en tratados de muy diversa índole.

En los primeros siglos cristianos, aquella misma durísima reacción contra el mundo antiguo y contra la ciencia carnal que hincha y no edifica; aquel mismo exaltado *tradicionalismo,* que hizo prorrumpir a los apologistas de la escuela africana, especialmente a Tertuliano, y aun a Arnobio y Lactancio, y antes de ellos al asirio Taciano, en tan recias invectivas contra la filosofía humana, hasta declararla *falsa y vana, y necias* todas sus especulaciones (*co-*

gitationes omnium philosophorum stultas esse.—Falsam et inanem esse philosophiam.—Philosophis patriarchis haereticorum.—Nobis curiositate opus non est post Christum, nec inquisitione post Evangelium) [1], puso en boca del mismo Tertuliano acerbas condenaciones de los espectáculos, las cuales venían a caer de rechazo **[p. 146]** sobre ciertas formas artísticas [1]. Y así como el arte pagano había exaltado y adorado idolátricamente la forma humana, fué empeño de los primeros escritores cristianos el abatirla y vilipendiarla, juntando a veces en una misma absoluta reprobación la carne y las obras carnales. «El Rey a quien veneramos (dice San Justino), **[p. 147]** no tuvo la belleza de la forma (τῦπου εῦμορφ&1;αν). La belleza propiamente dicha (escribe Orígenes), no pertenece a la carne, que no es sino fealdad… Toda carne es como heno.» [1] De aquí la opinión, muy extendida en los primeros siglos (sobre todo en la Iglesia griega), conforme a la cual Nuestro Señor no era hermoso corporalmente. Así lo enseña en términos expresos Clemente Alejandrino, en el *Pedagogo* [2] .

[p. 148] Pero estos extremos, nacidos de una aprehensión vehementísima del valor de la belleza suprasensible, en cotejo con la cual parecen sombras y vanidades las bellezas que con los ojos corporales vemos, habían necesariamente de templarse, andando el tiempo, por una estimación recta y adecuada del valor de todas las criaturas; y así como la escuela catequética de Alejandría (siguiendo las huellas de antiguos apologistas, tales como San Justino) volvió por los fueros de la razón, y la puso tan alta como cualquier filósofo gentil, afirmando, por boca de Clemente Alejandrino **[p. 149]** y Orígenes, que la filosofía preparaba y purificaba el alma para recibir la fe, y que la ciencia había sido dada a los griegos como una especie de *Testamento* o ley propia, que les preparaba a recibir el Cristianismo, después del cual tampoco había de tenerse la filosofía por inútil, puesto que, si antes era necesaria para la justicia, luego era muy provechosa para la

piedad; de la misma suerte comenzó a entenderse que el resplandor de la belleza en las criaturas, y la interpretación artística que el hombre hace de esta belleza, aunque fuesen no más que vestigios y sombras de otra increada hermosura, no eran dignos de anatema, sino antes bien de purificación y cultivo [1]. Así aparecieron bautizados, casi a un mismo tiempo, el arte y la ciencia cristianos.

[p. 150] Leyendo con atención las obras de los doctores eclesiásticos, saltan a cada paso ideas y nociones de materia estética, ya sobre la belleza misma, ya sobre el arte. Con ellas no puede formarse un conjunto razonado; pero son piedras, algunas de ellas magníficamente labradas, para el futuro edificio de la ciencia cristiana. La influencia platónica, que algunos sin fundamento y por vano escrúpulo niegan, penetra donde quiera en las obras de Clemente Alejandrino, y es el alma de las pocas páginas que consagra a lo bello el falso Areopagita. No rechaza el autor de los *Stromata* la enseñanza socrática; al contrario, la invoca, para ponderar y realzar lo que vale la belleza moral [1]; y aun usando de cierto medio apologético, muy común entonces, y peligroso ahora, quiere persuadirnos que Platón tomó estas ideas de los libros santos o de la primitiva revelación. En el *Pedagogo* inculca la necesidad de purificar el espíritu, el hombre interior, lo más bello que el hombre tiene [2]. Y esta es la idea en que continuamente insisten los Padres **[p. 151]** con un fin más bien ético que estético. La estética resulta indirectamente, y sin que ellos la busquen, de la continua exhortación **[p. 152]** a procurar aquella hermosura que resplandece allí donde habita Dios, aquella hermosura de quien «el *Rey se enamora*» [1] .

Exposición de conceptos estéticos propiamente dichos, sólo se encuentra en San Agustín y en los libros atribuídos al Areopagita. Uno y otro continúan la tradición platónica. San Agustín había compuesto un libro especial *sobre lo bello* ; pero él mismo no **[p. 153]** le conservaba [1], y sólo podemos conjeturar lo que fué

por varios pasajes esparcidos en otras obras suyas, v. gr., las *Confesiones,* el tratado *De vera religione,* el *De música,* la *Ciudad de Dios,* la *Doctrina cristiana,* etc. Son ideas y fórmulas sueltas, a las cuales es difícil dar enlace. Enseña, v. gr., que la hermosura del cuerpo consiste en la congruencia de las partes, acompañada de cierta suavidad de color [2]. Otras veces da por forma de la belleza la unidad y la integridad *(omnis porro pulchritudinis forma unitas est)* [3]. **[p. 154]** San Agustín distinguió con claridad varios caracteres de la belleza, incluso el de la armonía *(convenientia, aptum)*, y afirmó que lo bello tenía por sí propio (per *se ipsum*) un valor intrínseco y no dependiente de una relación externa, como lo útil [1]. Las criaturas le sirvieron de escala, como al discípulo de Diótima, para levantarse desde la contemplación de la belleza sensible a la belleza inteligible, rastreando en los cuerpos, en las ideas, en los números el reflejo de la belleza primera [2]. En algunas de sus teorías musicales, reviven las concepciones armónicas de los pitagóricos [3]. Y **[p. 155]** sobre todos estos restos de la sabiduría antigua, trabándolos, enlazándolos y vivificándolos, se levanta la idea cristiana, expresada en este apóstrofe de las *Confesiones* : «Ninguna cosa habría bella, si no hubiese recibido de tí la hermosura» *(Nulla essent pulchra, nisi essent abs te);* lo cual más dogmáticamente repite en otro pasaje: «Toda belleza procede de la belleza suma, que es Dios… Sé muy bien (añade) que todas las hermosas ideas que desde la mente y alma de los artífices han pasado a comunicarse a las obras exteriores que crean y fabrican las manos artificiosas, dimanan **[p. 156]** y provienen de aquella soberana hermosura, que es superior a todas las almas, y por la cual mi alma suspira continuamente día y noche. Los mismos artífices que fabrican y aman estas obras tan delicadas y hermosas, toman y reciben de aquella hermosura suprema el buen gusto, idea y traza de formarlas… .» [1]

Quoniam pulchra trajecta per animas in manus artificiosas, ab illa pulchritudine veniunt quae super animas est. Así venía a decir la esté-

tica cristiana su primera y última palabra, de la cual sólo un confuso rumor había llegado a los platónicos, entre las nieblas de la gentilidad [2]. Para San Agustín, como para ellos, aunque **[p. 157]** muchas cosas hermosas sean visibles, no lo es por ningún modo la misma hermosura, propiedad transcendental del ente realísimo [1]. Pero este continuo anhelo a la fuente de eterna vida no arrastra a San Agustín a reprobar como vanidad la hermosura corpórea, antes la reconoce su propia belleza, aunque sea la última: *In suo genere, quamvis extremam,* por más que en otros lugares, usando de la vehemencia del tono oratorio, y atento sobre todo a su fin de moralista cristiano, la llame «belleza mínima, temporal y carnal, que Dios otorga a los malos para que no parezca gran bien a los buenos [2]. Sobre ella pone San Agustín la belleza interior, que **[p. 158]** unas veces define por la justicia, y otras por la virtud inteligible [1]. La mayor parte de los textos suyos que se alegan parecen referirse a esta belleza moral, y sólo tienen sentido dentro de esta idea [2]. Hermoso es para San Agustín «el que es justo, el que no codicia lo ajeno, el que reparte su haber con los pobres, el que es de bueno y recto consejo, el que está dispuesto a entregar por la confesión de la verdad sus miembros al tormento.» Hay, pues, cierta hermosura en la justicia *(quaedam, ergo, est pulchritudo* **[p. 159]** *justitiae)*, y ésta es la que amaban los hombres en los mártires, cuando las bestias destrozaban sus miembros [1] .

Como el lenguaje filosófico de San Agustín está todavía muy distante de la precisión y del rigor de la Escolástica, y además en ninguna parte ha dado una teoría completa de la belleza, no es fácil deducir de sus palabras si consideraba la hermosura como objeto del amor propiamente dicho, o de la inteligencia. Sin embargo, el verbo *amar* vuelve con notable insistencia bajo su pluma. *Amabam pulchra inferiora et ibam in profundum et dicebam amicis meis: num amamus aliquid nisi pulchrum?... Dic, oro te, num possumus amare nisi pulchra?... Sero te amavi, pulchritudo tam antiqua et tam*

nova, sero te amavi; de todo lo cual parece inferirse que San Agustín no distinguía lógicamente el concepto de bien del de belleza, y que consideraba esta última como término de aquella aspiración de la voluntad, que él ha expresado con tan ardorosas y valientes exclamaciones: «Dentro estabas y yo fuera, y allí te buscaba… Conmigo estabas, y yo no estaba contigo, porque me apartaban de tí aquellas cosas que si no existieran en tí, no tendrían existencia». [2]

[p. 160] Sobre toda belleza humana, aun sobre la misma belleza interior, cuya raíz es la justicia, se levanta, en el sistema de San Agustín, la belleza del Dios humanado: «Hermoso como Verbo de Dios, hermoso en el vientre de la Virgen, hermoso en el cielo, hermoso en la tierra, hermoso en los milagros, hermoso en los azotes, hermoso invitando a la vida, hermoso no cuidando de la muerte, hermoso al rendir el alma, hermoso al recobrarla, hermoso en el madero de la cruz, hermoso en el sepulcro, hermoso en el cielo». [1]

Fuera de esta inefable concepción, todo el sistema estético de San Agustín se cifra en esta palabra: *armonía* ; armonía en el reposo, armonía en el movimiento. El ha cristianizado la concordia de los números pitagóricos. ¿Qué es para él el universo sino un *inmenso y perfectísimo canto de inefable modulador?* [2] .

Esta nota de armonía supone la de *totalidad sobre el compuesto,* y por eso nos enseña San Agustín que de partes imperfectas puede resultar cierta perfección estética en el conjunto, donde agradan algunos detalles que, mirados aisladamente, nos parecerían defectuosos y hasta feos. Por eso no hemos de considerar en un edificio solamente un ángulo, ni hemos de apreciar sólo por la lindeza de los cabellos la hermosura humana [3] .

[p. 161] Y tan allá lleva San Agustín esta doctrina suya de la armonía y conveniencia, que no duda en afirmar que hasta en nuestros mismos ocios no hay cebo mayor ni más poderoso estí-

mulo que nos encadene al deleite sensual *(Nulla foeditate universa creatura maculari permittitur)* que la congruencia y armonía aparentes [1] ; ni puede hallarse hombre tan pecador y caído que no guarde en el fondo de su miseria algún rastro y efigie de la belleza y la verdad. Para el doctor hiponense, donde quiera que hay orden, hay belleza, hasta en los infiernos, porque todo orden procede de Dios, y toda naturaleza, por extrema, por ínfima que sea, puede llamarse hermosa en comparación con la nada [2] .

[p. 162] Nadie cree hoy en la autenticidad de las obras atribuídas en otras edades a San Dionisio Areopagita; pero el valor propio y la importancia histórica que estas obras tienen en los anales de la teología y de la filosofía, han ido creciendo, lejos de menguar, con el transcurso de los siglos. Nadie, a no ser algún eclesiástico francés, empeñado en sostener la autoridad y el crédito de las *Areopagíticas* y las tradiciones dionisianas de su Iglesia, puede tomar por cosa seria la atribución de tales obras al juez ateniense, contemporáneo de los Apóstoles, que oyó a San Pablo anunciar la resurrección y el beneficio de Cristo. Pero no habrá quien con atención recorra estos libros, ya tan poco leídos, sin admirar con su traductor, el mártir arzobispo de París D'Arboy, la sublimidad de la enseñanza que contienen y lo que valen como cuerpo de doctrina, lo elevado, fervoroso y puro de su teología, la profundidad y audacia de su filosofía, y aun el andar majestuoso y solemne de su dicción y el resplandor platónico de su estilo. *Ave del cielo* le llamó San Juan Crisóstomo, asombrado de lo muy hondamente que desentrañaba el sentido de las Sagradas Escrituras y de la alteza y exactitud con que discurría sobre Dios y su naturaleza y sobre los atributos divinos. Apócrifos y todo, estos libros se remontan a no menor antigüedad que el siglo quinto [1], y por el método y por las divisiones y por la cantera de ideas que contienen, fueron una de las principales bases de la escolástica. A ellos casi exclusivamente se debe el elemento platónico, que es tan fácil discernir en la filosofía de la Edad Media;

a ellos la conservación de las antiguas doctrinas del amor y de la hermosura contenidas en el *Fedro*, y en el *Simposio*, y en las *Enéadas*. Nunca son más platónicos y más alejandrinos los doctores de la Edad Media, que cuando comentan al falso Dionisio. Allí bebieron su inspiración, torciéndola unas veces y acrecentándola otras con los raudales de la ciencia cristiana, **[p. 163]** Escoto Erígena, Gilberto de la Porrée, Juan de Salisbury, Alberto Magno, Santo Tomás y Dionisio Cartujano, de todos los cuales hay o explanaciones o glosas a los escritos de este anónimo griego, llamado recientemente por el Abate Uccelli, *el más sublime y el más metafísico de los Padres*. Estos libros son el *De Coelesti Hierarchia*, el *De Ecclesiastica Hierarchia*, el *De divinis nominibus*, el *De Mystica Theologia*, y algunas *Epístolas* [1] .

En el *De divinis nominibus* está contenida la teoría estética, que el Areopagita considera, no como ciencia aparte, sino como una derivación de la teoría del bien.

«Los teólogos (dice el pseudo-Areopagita) consideran el bien como cosa hermosa y como hermosura, y como amor y como cosa digna de ser amada, y le dan otros nombres divinos, dignos de aquella suprema hermosura, que es la fuente de todas. En su primera causa, que comprende la universal hermosura, no se dividen ni se distinguen lo bello y la belleza. Pero en las cosas existentes, decimos que es hermoso lo que participa de la hermosura, y llamamos hermosura la que es causa de todo ser hermoso y de todo esplendor y armonía, a la manera de una luz que reparte por todas las criaturas sus rayos, o de una fuente irrestañable que comunica a donde quiera sus aguas. Esta hermosura se llama Κάλλος, porque llama hacia sí todas las cosas, congregándolas todas en sí. Y esta belleza es hermosa en todas sus partes; y es más que hermosa, y es hermosa porque es siempre de la misma manera, y ni nace ni muere, ni se aumenta ni se disminuye, ni es en unas partes hermosa y en otras fea, ni hermosa en un tiempo y fea en otro, ni hermosa con relación a unas cosas y fea con re-

lación a otras, ni parece a unos hermosa y a otros fea, sino que ella misma, por sí, y de un modo uniforme, existe siempre hermosa, y contiene en sí de un modo eminente la hermosura de todas la cosas que llamamos hermosas. **[p. 164]** En esa naturaleza simple y excelente preexistió de un modo causal toda belleza, y de ella han recibido cada cual, según su género, todas las cosas el ser bellas, armónicas y ordenadas, porque dependen del principio transcendental de la belleza, que es causa eficiente y movedora de todas las cosas, a quienes contiene y rige por el vínculo del amor de su hermosura, y es a la vez causa igual de todas ellas, puesto que todo se hace por razón y amor de lo bello. Y es causa ejemplar, porque todo se determina conforme a ella».

Enseña terminantemente el Areopagita que lo hermoso es la misma cosa que lo bueno, y que no hay criatura que no tenga parte de lo bueno y de lo hermoso, y no aspire a la bondad y a la belleza, de la cual participan hasta las cosas no existentes y sólo posibles. Esta belleza y este bien, cuya realidad objetiva afirmaron por primera vez los platónicos, residen de un modo sobresubstancial en Dios, y se afirman de él, aunque hagamos abstracción de todas las cosas creadas.

Tal es, en los escritos del Areopagita, la primera constitución algo metódica de la estética cristiana, con formas y tecnicismo platónico. Afirmación de la belleza sobresubstancial como idéntica al bien, y como dechado, prototipo y ejemplar de las cosas creadas; y este arquetipo no en la nebulosa región de las *ideas* académicas, sino predicándose de Dios, como se predican la verdad y el bien [1] .

[p. 165] La confusión, visible en el Areopagita, entre los conceptos de hermosura y de bien, ya identificados o no bien discernidos muchas veces por los platónicos, desaparece o se va aclarando en la escolástica de la Edad Media, principalmente en Santo Tomás. Con declarar que el bien y la belleza aunque sean una misma cosa en el sujeto, se distinguen *racionalmente,* quedaba de

hecho consolidada la independencia de la estética como ciencia distinta de la ética. Increíble parece que algunos modernos, que se dicen tomistas, y especialmente un jesuíta alemán, cuyo libro corre con injusto aplauso en nuestras escuelas, hayan mostrado tanto empeño en volver a embrollar lo que Santo Tomás tan admirablemente distinguió, y hayan pretendido escudar con el nombre del Santo ciertas especulaciones sentimentales, reducidas, en último término, a confundir lo bello con lo amable, y a atribuir a la voluntad lo que **[p. 166]** el gran maestro dominico atribuye tan duramente a la potencia cognoscitiva.

Santo Tomás no es autor de estética, en el riguroso sentido de la palabra, y tiene mucho de aventurado y temerario el fervor de sus discípulos por convertirle en maestro de filosofía del arte, cuando casi ninguna de las cuestiones que hoy plantea esta ciencia, y que tanto influyen en la técnica, están resueltas, ni indicadas siquiera, en sus libros. Hay más: si se exceptúa el comentario sobre el Areopagita, Santo Tomás no ha tratado nunca *directamente* ninguna cuestión de metafísica de lo bello, aunque por incidencia, y al hablar de lo *honesto* y procurar discernirlo de otras nociones afines, derrame luz esplendorosísima sobre el primero y capital de sus problemas.

Para llegar a entender algo del pensamiento del egregio Doctor, es muy buen camino dejar aparte las extrañas derivaciones y consecuencias que sacan de él los escolásticos modernos, teólogos peritísimos sin duda, pero ajenos los más de ellos al arte. Formaría muy errada idea de las ideas de Santo Tomás sobre la belleza, quien las conociese sólo por la interpretación de Jungmann, verbigracia. No me lisonjeo yo de acertar a exponerlas, porque el tecnicismo escolástico presenta enormes dificultades para los que nos hemos educado en otro estilo filosófico; pero tengo la esperanza de no torcerle ni alterarle, en apoyo de ningún sistema. Por ahora seré mero expositor [1] .

Pregunta Santo Tomás en la 2.ª 2.ae cuestión 145, *De honestate,* art. 2.°, si lo *honesto* es lo mismo que lo *hermoso*. Parece que no, porque la razón de lo honesto se toma del apetito, y lo hermoso es lo que se apetece por sí. Al contrario, lo bello mira más bien a la potencia cognoscitiva. Además, la hermosura requiere cierta claridad, la cual pertenece a la razón de gloria, al paso que lo honesto **[p. 167]** dice relación de honor. Siendo, pues, cosas diferentes entre sí el honor y la gloria, parece que también lo son lo honesto y lo hermoso. Además, lo honesto es conforme a la virtud, y, por el contrario, hay cierto género de hermosura que se opone a ella; y así dice el Profeta Ezequiel: *Habens fiduciam in pulchritudine tua, fornicata es in nomine tuo*. Contra esto pueden alegarse aquellas palabras del Apóstol (I Cor. XII, 23): *Quae inhonesta sunt nostra, abundantiorem honestatem habent: honesta autem nostra nullius egent*. Parece, pues, que lo honesto y lo hermoso no son la misa cosa; pero a esto se responde, conforme a la autoridad del Areopagita (en el libro *De divinis nominibus),* que para la razón de lo hermoso han de concurrir la claridad y la debida proporción. Por ejemplo, la hermosura corporal estriba en tener el hombre los miembros bien proporcionados, añadiéndose a esto la conveniente claridad de color. Y del mismo modo, la belleza espiritual se funda en que la conversación del hombre, o su acción, sea bien proporcionada, conforme a la espiritual claridad de la razón. Todo esto pertenece a la razón de lo honesto, que, como en otra parte explica Santo Tomás, es la misma que la virtud, la cual, conforme a la razón, rige y modera las cosas humanas. De donde se infiere que lo honesto no es cosa distinta de la hermosura espiritual. Así San Agustín (lib. LXXXIII, quaest. 30) entiende por honesta la hermosura inteligible, que más propiamente se llama espiritual; y luego añade que hay muchas hermosuras visibles que con menos propiedad se llaman honestas [1] .

[p. 168] A lo primero se ha de responder que el objeto que mueve el apetito es el bien aprehendido; pero también la hermo-

sura que aparece en el mismo acto de la aprehensión, se toma en concepto de bien y de cosa conveniente, y por eso enseña San Dionisio que para nosotros es tan amable lo hermoso como lo bueno. De aquí resulta que la misma honestidad, en cuanto tiene espiritual hermosura, se hace apetecible. Por eso dicen Tulio y Platón que si pudiéramos contemplar con los ojos corporales la forma, y, por decirlo así, el semblante de lo honesto, encendería en nosotros ardentísimos amores, que nos excitasen a la sabiduría [1] .

A lo segundo se ha de responder que la gloria es un efecto del honor, por cuanto todo lo que es honrado o alabado, resulta esclarecido a los ojos de los demás hombres. Así como lo honorífico y lo glorioso son una misma cosa, así también lo son lo honesto y lo hermoso.

A lo tercero se ha de responder que esta objeción se toma de la hermosura corporal, y sólo es aplicable a ella, aunque pueda decirse que también por amor a la belleza espiritual peca alguno, especialmente en cuanto se ensoberbece de la misma honestidad, conforme a lo que dice Ezequiel (XXVIII, 17): *Elevatum est cor tuum in decore tuo perdidisti sapientiam tuam in decore tuo*.

En la cuestión 18, *de vita contemplativa,* vuelve a afirmar el **[p. 169]** Santo que la belleza consiste en cierta claridad y debida proporción, y que una y otra tienen su raíz en la razón, a la cual pertenece la luz manifestante y el ordenar en las otras cosas la proporción debida. Por eso en la vida contemplativa, que consiste en un acto de razón, se encuentra por sí y esencialmente la hermosura; y en las virtudes morales se encuentra la hermosura por participación, es a saber, en cuanto participan del orden de la razón, y principalmente en la templanza, que reprime la concupiscencia, obscurecedora de la lumbre de la razón [1]. La vida contemplativa es, pues, *especiosa* en el ánimo. Y esto se significa en las Sagradas Escrituras por Raquel, de la cual dice el *Génesis* (29), que era *pulchra facie* .

En la primera parte, cuestión 5.ª, art. 4.º, con ocasión de investigar si *el fin tiene razón de causa final*, discute el Santo aquel texto, ya alegado, del falso Areopagita, conforme al cual lo bueno es alabado como hermoso. Pero es así que lo honesto importa razón de causa final; luego lo bello parece que ha de tener también razón de causa final, y no formal.

A esto responde Santo Tomás que *lo hermoso y lo bueno son una misma cosa en el sujeto,* porque se fundan sobre la misma base, es decir, sobre la forma, y por eso lo bueno es alabado como hermoso; *pero que racionalmente difieren. El bien, propiamente hablando, dice relación al apetito,* siendo el bien lo que todas las cosas apetecen, y por *eso tiene razón de fin,* porque el apetito es el movimiento hacia la cosa. Al *contrario: lo hermoso se refiere a la facultad cognoscitiva, y así llamamos cosas hermosas las que vistas agradan*, y lo bello consiste en la debida proporción, deleitándose el sentido en las cosas debidamente proporcionadas, como semejantes a él mismo, por ser también el sentido cierta manera de razón en donde brilla la virtud cognoscitiva. Y como el conocimiento **[p. 170]** se hace por asimilación, y la asimilación se refiere principalmente a la forma, resulta de aquí que *lo hermoso pertenece a la razón de causa formal* [1] .

En la cuestión 27, art., 1.º de la Prim. *Sec.,* se pregunta si el bien es la única causa del amor. Santo Tomás responde que sí, a pesar de la opinión del Areopagita, según el cual, no sólo lo bueno sino también lo hermoso es amable. A esto responde el Santo, lo mismo que en la cuestión anterior, que lo hermoso se diferencia racionalmente de lo bueno, por ser propio de la naturaleza del bien el que sólo en su *posesión* se aquiete el apetito. Por el contrario: a la razón de lo hermoso pertenece el que baste su *aspecto* o conocimiento para aquietar el apetito. Los sentidos que de un modo más principal dicen relación a la hermosura, son los que propiamente se llaman cognoscitivos, es decir, la vista y el oído, los cuales más inmediatamente dependen de la razón. Así

llamamos hermosas las cosas visibles, y hermosos también los sonidos. Pero en las sensaciones de los otros sentidos no usamos del nombre de hermosura, y no llamamos bellos ni los sabores ni los olores. De aquí resulta claro que *la belleza añade a la bondad algún carácter perteneciente a la facultad cognoscitiva,* debiendo llamarse *bien* lo que simplemente agrada al apetito, y *hermoso* aquello cuya simple aprehensión o percepción agrada [2] .

[p. 171] La doctrina de Santo Tomás acerca de la belleza se resume, pues, en tres conclusiones fundamentales. Primera, diferencia racional entre el bien y la hermosura, en cuanto el uno se refiere principalmente a la facultad apetitiva, y la otra a la potencia cognoscitiva: el primero a la voluntad, la segunda al entendimiento. Segunda, el bien es causa final; lo hermoso causa formal. Tercera, la belleza consiste en cierta claridad y debida proporción.

Veamos ahora la teoría acerca del arte.

En la *Prima Sec.,* quaest. 57, art. 3.°, pregunta el Angélico Doctor si el hábito intelectual que es arte puede llamarse también virtud, y se propone él mismo la siguiente objeción: «Parece que el arte no es virtud intelectual, porque de la virtud no usa mal ninguno, y, al contrario, algunos artífices pueden obrar mal, sin contradecir a la disciplina de su arte; luego el arte no es virtud. Además, las artes liberales son más excelentes que las artes mecánicas, porque las artes mecánicas son prácticas y las artes liberales son especulativas. Si el arte fuese una virtud intelectual, debería contarse entre las virtudes especulativas; pero vemos que el filósofo (es decir, Aristóteles) (*Etica,* lib. VI, capítulos III y IV), dice que el arte es virtud; aunque no le cuenta, sin embargo, entre las virtudes especulativas, de quienes es sujeto la parte científica del alma».

A lo primero se responde que el arte no es más que la *razón recta de alguna obra factible,* [1] y que *el bien de esta obra no consiste en*

que sea afectado de cierto modo el apetito humano, sino en que la obra hecha por arte sea en sí misma buena. No pertenece a los méritos del artífice, en cuanto artífice, la voluntad buena o mala con que hace la obra, sino cómo es la misma obra que hace. Así, pues, propiamente hablando, *el arte es un hábito operativo o práctico.* Y, sin embargo, *en algo conviene con los hábitos especulativos, porque también pertenece a los mismos hábitos especulativos lo que vale en sí misma la cosa que se considera, independientemente de la relación que tiene el apetito humano con ella. A la manera que cuando el geómetra investiga la verdad, poco importa cuál sea su* **[p. 172]** *disposición en la parte afectiva, sea ésta alegre o triste; tampoco importa mucho en el artífice.* Y de este modo, el arte tiene razón de virtud, lo mismo que el hábito especulativo.

Y ha de añadirse que, cuando alguno que posee un arte obra un artificio malo, esto no es resultado del arte, sino más bien contra el arte, así como cuando alguien, sabiendo la verdad, miente lo que dice no es según la ciencia, sino contra la ciencia. El arte lo mismo que la ciencia, se refiere siempre al bien, y por eso se le llama virtud. Pero en una cosa difiere de la perfecta razón de virtud, en cuanto el mismo arte no hace el buen uso, sino que para esto se requiere alguna otra condición más, aunque tampoco puede haber buen uso sin arte.

Ha de añadirse también que en las mismas ciencias especulativas hay algo a modo de arte, v. gr., la construcción del silogismo o de la oración congrua, o la obra de contar o de medir [1]. Por eso los hábitos especulativos que se ordenan a obras de esta especie, se llaman por alguna similitud artes, es a saber, artes liberales, a diferencia de aquellas otras que se ordenan para las obras del cuerpo, y que son en cierto modo serviles, en cuanto el cuerpo está servilmente sujeto al alma, y el hombre sólo por el alma es libre. Pero las ciencias que no se ordenan a ninguna obra de este género, se llaman simplemente ciencias y no artes. Y no porque las artes liberales sean más nobles, les conviene mejor la razón de arte.

En el art. 4.° pregunta el Santo si la prudencia es virtud distinta del arte, y procede de esta manera: «Parece que la prudencia no es virtud distinta del arte, porque el arte es la *razón recta de algunas obras*. Pero el diverso género de obras no hace que algunas cosas pierdan la razón de arte, puesto que hay artes diversas para diversas obras».

A esto se responde que donde se encuentra diversa razón de virtud, allí conviene distinguir las virtudes. Hemos dicho antes que algún hábito tiene razón de virtud, solamente porque tiene la potencia de ejecutar una obra buena; al paso que otros hábitos no sólo tienen la potencia, sino que también la usan. El arte, pues, tiene tan sólo la facultad de la obra buena, porque no mira al apetito; **[p. 173]** pero la prudencia, no sólo tiene la facultad de la obra buena sino también el uso, porque mira al apetito, como presuponiendo su rectitud. Y la razón de esta diferencia está en que el arte es la recta razón de las cosas factibles (*factibilium*), y la prudencia es la recta razón de las cosas ejecutables (*agibilium*). Difieren el *facere*, y el agere, en que, como dice Aristóteles (*Metaph* ., lib. IX), *facere* es un acto transitivo a la materia exterior, v. gr., el edificio y otras cosas semejantes; y *agere* es un acto que permanece y termina en el mismo agente, como el ver, el querer, etc. La prudencia tiene con los actos humanos que consisten en usar de las potencias y de los hábitos, la misma relación que tienen las artes con las operaciones exteriores, en cuanto una y otra son razón perfecta respecto de aquellas cosas a quienes se comparan.

Pero al fin la cosa artificiada no es el bien del apetito humano, sino el bien de la misma obra artificial, y por eso el arte no presupone el apetito recto. Y así es más alabado el artífice que voluntariamente yerra que el que yerra contra su voluntad y propósito; aunque es más contra la prudencia pecar queriendo que no queriendo. *Lo recto de la voluntad pertenece a la razón de prudencia, pero no a la razón de arte* .

En el art. 5.° enseña Santo Tomás que el *bien del arte se ha de considerar, no en el mismo artífice, sino más bien en lo artificiado; porque el acto que pasa a la materia exterior, no es la perfección del que lo hace, sino la perfección de la cosa hecha. Por eso no se requiere para el arte que el artífice obre bien, sino que haga una obra buena*. Pero se requiere que el mismo artificio obre bien, v. gr., que el cuchillo o la sierra corten bien. El arte no es necesario para que viva bien el mismo artífice, sino solamente para que haga bien la obra artificiada; al paso que la prudencia es necesaria a los hombres para vivir bien.

De todos éstos y otros razonamientos más, infiere Santo Tomás que la prudencia es virtud intelectual distinta del arte. Las virtudes intelectuales en su sistema parecen ser cinco: sabiduría, ciencia, entendimiento, arte y prudencia.

La concepción de la idea o ejemplar de la obra artística, viene a ser en el sistema tomista una especie de platonismo mitigado. En cualquier artífice preexiste la razón de las cosas que se constituyen por el arte; en todo gobernante ha de preexistir la razón del orden. Y así como la razón de las cosas que se han de hacer por el **[p. 174]** arte, se llama idea o ejemplar de la cosa artificiada, así también la razón del orden. Dios, por su sabiduría, es el creador de todas las cosas, con las cuales tiene la misma relación que el artífice con sus artefactos. Y como la divina sabiduría, en cuanto ha creado todas las cosas, tiene razón de arte, o de ejemplar, o de idea, así la razón de la divina sabiduría, que mueve todas las cosas a su debido fin debe considerarse como ley (Quaest. 93, art. 1.°, l.ª 2. e)

La forma artificial es la semejanza del último efecto al cual se dirige la intención del artífice, a la manera que la forma del arte en la mente del arquitecto es principalmente la forma de la casa edificada, y es, de un modo secundario, la forma de la edificación.

La sabiduría, la ciencia y el entendimiento son virtudes intelectuales que versan acerca de lo necesario; el arte y la prudencia convienen en referirse a lo contingente.

La idea fundamental del Santo, la que da más precio a lo que podemos llamar, no su sistema, sino sus ideas estéticas, es la separación profunda que donde quiera establece entre el arte y las demás virtudes intelectuales, mostrando que el arte no implica la rectitud del apetito, y que por eso, para usar rectamente de él, se requiere otra virtud distinta de la virtud moral. Ni indica jamás que el arte tenga otro fin inmediato que el arte mismo, ni otros medios que sus propios medios, de tal modo, que bien puede afirmarse que no le hubiera sonado tan mal como a sus discípulos el concepto de *forma sin uso*, que después de la crítica kantiana venimos aplicando a la forma artística. Dice (en la 2.ª Sec., quest. 47, art. 4.º) que toda aplicación de la razón recta a algo factible corresponde al arte; pero que a la prudencia sólo pertenece la aplicación de la razón recta a aquellas cosas en las cuales cabe deliberación, es decir, aquellas en que no hay camino determinado y seguro para llegar al fin. Y como la razón especulativa realiza alguna obra de arte, v. gr., el silogismo y las proposiciones, procediendo en ellas según cierto y determinado método, resulta de aquí que, respecto de estas cosas, puede alabarse la razón de arte, pero no la razón de prudencia, y que puede darse algún arte especulativo, pero no alguna prudencia especulativa.

Con ocasión de preguntar (1.ª Sec., quest. 58, art. 5.º) si la virtud intelectual puede existir sin la moral, enseña el Angel de las Escuelas que, para juzgar buenos o malos los principios artificiales, **[p. 175]** no atendemos a la disposición de nuestro apetito, ni los consideramos como fines, y por eso el arte no requiere la virtud de perfeccionar el apetito, del modo que la requiere la prudencia.

Santo Tomás no admite el término de *creación* aplicado a las obras de arte, porque la forma preexiste en la materia en poten-

cia (parte 1.ª, quest. 45, art. 8.º). La operación del arte se funda sobre la operación de la naturaleza, y ésta sobre la creación (1.ª, quest. 45). El arte no puede inducir una forma substancial, sino por virtud de la naturaleza (2.ª 2.ae, quest. 77, art. 2.º). Todas las formas artificiales son formas accidentales, y el arte no puede producir forma alguna verdaderamente substancial.

Las formas artificiales (según leemos en la 2.ª 2.ae, quest. 96, artículo 2.º) no son otras que la composición, el orden y la figura. Es doctrina de Aristóteles.

La razón procede de distinto modo en las obras artificiales y en las morales: en las artificiales, se ordena a un fin particular excogitado por ella misma; en las morales, se ordena al fin común de toda la vida. Pero todo fin particular se ordena siempre, y en último término, al fin común. En el arte se peca, pues, de dos modos: o por desviación del fin particular que se propone el artífice, y éste es pecado propio del arte, o por desviación del fin común, del fin humano, lo cual propiamente no es pecado del artífice en cuanto artífice, sino en cuanto hombre, al paso que en el primer ejemplo es culpable sólo en cuanto artífice.

Recientemente ha aparecido un opúsculo inédito de Santo Tomás, que arroja nueva luz sobre sus ideas estéticas. El Dr. Pedro Antonio Uccelli, infatigable rebuscador de autógrafos de aquel Santo, encontró el año 1869, en la Biblioteca Nacional de Nápoles, un comentario inédito de los libros *De divinis nominibus* del falso Areopagita, obra que fué interpretada a porfía por los más famosos doctores de la Edad Media, como Scoto Erígena, Alberto Magno y otros.

Por graves indicios, que sería largo exponer aquí, quiere probar Uccelli (y, a nuestro entender, lo prueba) que este comentario, distinto del que anda impreso en las obras del Santo, es trabajo suyo genuino, aunque pudiera inducir a sospechar lo contrario y a tenerle por obra del maestro de Santo Tomás, Alberto

Magno, el encontrarse ya impresos, entre las obras de éste (tomo III de la edición **[p. 176]** de Lyon), los comentarios a los otros tres libros de San Dionisio. El códice parece autógrafo de Santo Tomás, y las enmiendas e interlineas, y las adiciones del margen, excluyen la suposición de que sean apuntes de cátedra, tomados por el Santo Doctor de las explicaciones de su maestro. Otro códice del siglo XVI, copia elegante, pero incorrecta, de la Biblioteca Vaticana, presenta el comentario sobre el libro *De divinis nominibus* como anónimo, y los otros como obra de Santo Tomás.

Si la identidad de la doctrina es prueba bastante fuerte para resolver esta cuestión, nadie dudará que nos encontramos en presencia de un texto inédito de Santo Tomás. Así lo ha probado el profesor Signoriello, comparando las ideas de este comentario, del cual ha impreso Uccelli toda la parte relativa a la belleza, con las luces que sobre el mismo asunto esparció el Angélico Doctor en otras obras suyas, y principalmente en el gran monumento de la *Summa*. Mi lector conoce ya las doctrinas del falso Dionisio acerca de la hermosura; sobre ellas ha especulado Santo Tomás, separándose en cosas muy esenciales del texto que comenta. Indicaré sólo las principales ideas del comentador, que, según su costumbre en otras explanaciones y glosas suyas, empieza por dividir el texto, junta luego los miembros dispersos, hace la paráfrasis, y, finalmente, da la solución de las dudas y cuestiones particulares que pueden surgir del texto comentado [1] .

[p. 177] Empieza por preguntar cuál es la razón de haber el Areopagita tratado primero de lo hermoso que de lo amable o bueno, siendo así que lo hermoso añade alguna calidad sobre lo bueno. Y responde que, entre los bienes que proceden de Dios a las criaturas, hay cierto orden que debe observarse cuando de ellos se trata. La primera *procesión formal* que se verifica en el entendimiento es la aprehensión de la verdad; después, lo que se conoce como verdadero enciende la voluntad y se recibe como bueno y mueve al deseo a dirigirse hacia ello, porque necesaria-

mente el movimiento del deseo enciende una aprehensión doble, una en el entendimiento especulativo, **[p. 178]** otra en el entendimiento práctico. A la verdad absoluta responde la procesión de la luz (intelectual); a la aprehensión de lo verdadero, en cuanto tiene razón de bien, responde la procesión de lo hermoso; al movimiento del deseo responde la procesión de lo amable, y por eso se trata primero de la luz, en segundo lugar de lo hermoso, y en tercero de lo amable. Y aunque lo simple sea antes que lo compuesto en el orden real, nada impide que lo compuesto cuando se toma en razón de verdad, anteceda a lo simple que se toma en razón de bien, tan sólo en cuanto al movimiento del deseo, puesto que aquí se atiende sólo al orden de su procesión en el alma.

[p. 179] Y lo honesto, ¿es lo mismo que lo hermoso? El Areopagita parece confundir la belleza con el bien, aunque no con el bien útil, ni tampoco con el bien deleitable, sino con el honesto. Su comentador responde que lo hermoso, en razón de tal, comprende muchas cosas; es a saber: en primer término, el esplendor de la forma substancial o actual sobre las partes de la materia proporcionadas y determinadas; así el cuerpo se dice hermoso por el resplandor del color sobre los miembros proporcionados. Esta es la diferencia específica que abraza la razón de lo hermoso. La segunda cosa que se encierra en la noción de hermosura es la propiedad de arrastrar **[p. 180]** tras de sí el deseo, y esto en cuanto es bien y en cuanto es fin. La tercera excelencia que posee, es congregarlo todo y hacerlo hermoso mediante el resplandor de la forma. Por lo que hace a la primera propiedad, la razón de lo hermoso se distingue de la razón de lo honesto y bueno; en cuanto a la segunda y a la tercera, no se distinguen en cierto modo, porque ni una ni otra de estas dos propiedades constituyen la esencia de la belleza, sino que la una se refiere a ella, en cuanto forma, por ser propio de la forma congregar en una muchas *posiciones* de la materia y servir de lazo de unidad; y

la otra se refiere a la misma belleza, en cuanto es fin. **[p. 181]** Decimos, pues, que lo bello y lo honesto son una misma cosa en el sujeto; pero se diferencian en la razón, porque la razón de la belleza universal consiste en el esplendor de la forma sobre las partes de la materia proporcionadas, o sobre las diversas facultades y acciones, al paso que la razón de lo honesto consiste en atraer hacia sí el deseo. *Lo hermoso se dice según la proporción de la potencia al acto; de donde se sigue que lo bello añade a lo honesto cierta diferencia, y ésta no consiste en los elementos componentes, como sucede en las cosas materiales, sino en el resplandor de la forma*. Lo hermoso nunca se separa de lo bueno; v. gr., la hermosura del cuerpo considerada **[p. 182]** en el sujeto, no es cosa distinta del bien del cuerpo, y la hermosura del alma no es cosa distinta del bien del alma; pero con todo eso, la hermosura del cuerpo se dice alguna vez vana y falaz, no respecto del bien del cuerpo, sino respecto del bien del alma.

Enseña el Areopagita que la causa primera no se distingue de la hermosura y de lo hermoso: la primera causa lo comprende todo, por un acto simplicísimo. Pero en las cosas existentes, es decir, en las que han recibido el sér de otra cosa, la belleza es como una participación, o un don recibido de la causa primera. Puede objetarse que, consistiendo la razón de la hermosura en la proporción, **[p. 183]** y no teniendo lo simple proporción respecto de sí mismo, porque toda proporción requiere dos términos cuando menos, parece que en la causa primera y simplicísima no puede haber hermosura. Pero Santo Tomás responde que la belleza está en Dios, que es la belleza suma y la primera belleza, de la cual emana la participación de lo bello en todas las cosas que llamamos hermosas. Es condición del primer agente el obrar por su propia esencia, pero de un modo ejemplar, en todas las otras cosas; y aunque Dios sea simple en substancia, es también múltiple en los atributos, y por eso, de la proporción del movimiento al acto resulta la suprema hermosura.

[p. 184] De Dios se dice con verdad que es hermoso y que es la hermosura, aunque estas dos cosas no difieren realmente, sino sólo en cuanto a la manera de significar. Para significar la perfección de la causa primera, decimos que es hermosa; y para significar su simplicidad, decimos que es la misma hermosura, esto es, la forma de las cosas hermosas, de la cual participa el sér de todas las cosas bellas, como de la blancura participan todas las cosas blancas.

La naturaleza de la hermosura, que es una en sí, como fluyendo de un principio, se hace propia de cada uno de los seres, según su género. Y no se ha de entender que la hermosura se dice de Dios **[p. 185]** sólo en cuanto Él crea toda hermosura, sino en cuanto es autor de ella por su esencia, y como causa unívoca. De lo cual se infiere que su esencia, que es Él mismo, es la suma belleza, y la primera.

Pregúntase después si es condición de la hermosura producir hermosura, y responden algunos que no, porque ninguna cosa obra, si no es una cualidad activa; y así, v. gr., la blancura no hace la cosa blanca, sino que más bien la hace el color, disgregando las partes de la materia para la recepción de la luz. Pero la belleza, como hemos visto ya, no es una cualidad activa, ni tiene cualidades activas. A esto se responde que San Dionisio habla de la naturaleza **[p. 186]** de la hermosura universalmente considerada, como algo que es común a todas las cosas bellas, y como forma de estas cosas, aunque se distingue y es más o menos apetecida según la naturaleza de aquellas otras a las cuales se comunica. A la primera belleza corresponde el hacer bellas todas las cosas como causa efectiva formal, pero no a la belleza formal de las cosas bellas, cuando se consideran en sí, puesto que la primera causa es la que produce toda hermosura, haciendo que resida en uno u otro sujeto. Ha de decirse, pues, que aquella hermosura que es fauna de las cosas hermosas, produce la hermosura de un modo formal, aunque no efectivamente; **[p. 187]** pero que la hermo-

sura que es la forma del primer agente, produce la hermosura *efectivamente,* no por una acción física, sino obrando por su esencia.

Si la hermosura es una forma simple, ¿cómo concurren a ella la claridad y la consonancia? Así como para la hermosura del cuerpo se requiere que haya debida proporción en los miembros y que resplandezca en ellos el color, y si alguna de estas cosas faltase, no sería hermoso el cuerpo, así para la razón de universal hermosura se exige la proporción de algunas partes o principios, sobre los cuales resplandezca la claridad de la forma. Es cierto que lo simple no puede constar de cosas simples, como de partes materiales o esenciales; pero puede proceder *efectivamente* (esto es, como efecto) de cosas diversas, sin menoscabo de su simplicidad, no de otro modo que la forma de un cuerpo mixto es algo simple que emana de cosas diversas. Pueden, además, concurrir en el ser simple dos cosas, una de las cuales sea como el sujeto, y la otra como la esencia de la cosa. Así, a la razón de hermosura concurren la consonancia como sujeto y la claridad como su esencia.

[p. 188] Enseña Dionisio que la belleza se llama bien sobresubstancial, en cuanto atrae todas las cosas a sí. Pero alguien objetará que ésta no es condición de la hermosura, sino del bien, dado que lo que la voluntad desea es el bien y no es la hermosura. Y si esta propiedad conviene a lo hermoso y también a lo bueno y a lo honesto, parece que las tres cosas han de hacer substancialmente una misma, ya que convienen en su ser substancial. A esto se contesta que este carácter no conviene a lo hermoso, según su propia diferencia, sino en razón de sujeto, en cuanto comunica con el bien por naturaleza de género; a la manera que el hombre y el asno se apartan en la última diferencia, aunque convengan en el género. Lo honesto añade a lo bueno el llevar los deseos tras de sí por su propia fuerza de dignidad; y lo her-

moso añade a una y otra cosa cierto esplendor y claridad sobre lo proporcionado, es decir, sobre el orden.

Otro carácter de la belleza es el congregarlo todo. A primera vista parece que esto no debe de ser condición de la hermosura, porque de dos cosas diferentes no puede resultar un solo acto substancial. Es así que la luz (intelectual) y la hermosura son diferentes, porque si no, estarían sujetas a una misma y simultánea determinación; luego siendo el congregar acto esencial de la luz, no parece que es acto de la hermosura. Pero a la manera que el atraer hacia sí conviene a la hermosura en cuanto es fin y bien, así el congregar conviene a la hermosura en cuanto es forma, y, según esto, no conviene a la luz del bien, porque de nadie es propio congregar sino de la forma, que reduce a una sola muchas *posiciones* de la materia. Y aunque la luz sea de la esencia de lo bello, lo bello añade sobre la luz una diferencia específica, por la cual se distingue de ella. La luz indica sólo emisión del rayo de la fuente luminosa; lo hermoso añade el esplendor de la forma sobre las partes proporcionadas de la materia. La razón de la hermosura es proporción que requiere en sí alguna diversidad. A la hermosura le conviene algo según su esencia, y algo según su género, ya en cuanto es forma, ya en cuanto es fin. En cuanto es forma, le conviene el congregar; en cuanto es fin, le conviene el atraer hacia sí. También la esencia puede considerarse de dos modos: o absolutamente, y así le convienen la claridad y la consonancia; o en cuanto es condición suya hacer partícipes a otras cosas de su hermosura, y así conviene a la primera belleza el ser causa de toda belleza.

[p. 189] Ocho modos de hermosura señala Santo Tomás, siguiendo al Areopagita, y otros ocho defectos contrapuestos. Los modos se determinan así: la causa de la perfecta hermosura puede considerarse, o absolutamente en la cosa que la posee, o por comparación con otra. Si se considera en la misma cosa absolutamente, puede estimarse, o por parte de la misma forma que res-

plandece sobre las partes, hermoseándolas, o según la parte hermoseada. Según la forma, puede considerarse de dos modos: ora se atienda a la identidad de la misma forma, ora a su diversidad. Porque aquello cuya hermosura depende tan sólo de una forma, es de más perfecta hermosura que aquello cuya hermosura resulta de muchas formas. Y cuantas menos cosas le bastan para la perfección, tanto más noble es, y la que recibe siempre igual esplendor de la forma sobre sí, es de más perfecta hermosura. Si se la considera según las partes, puede atenderse a la colocación de las partes en el todo; y así, lo que es hermoso en el todo, es de más perfecta hermosura que lo que es hermoso en una parte solamente. O puede atenderse al tiempo; y así, lo que no siempre es hermoso, es de inferior hermosura a lo que es hermoso siempre. La comparación con otra cosa puede ser comparación respecto de la causa, o respecto del efecto. Conforme a la causa, lo que no procede de otra cosa que produzca su hermosura, es de hermosura perfecta y no deficiente, y lo que no sufre aumento ni disminución, es también de hermosura perfecta. Respecto de los efectos, es decir, según que su efecto sea hermoso para unos y no para otros. También puede hacerse la comparación de dos modos: o se comparan cosas diversas en especie, o cosas diversas en número, aunque sean de la misma especie. Parece a primera vista que lo hermoso no lo es respecto de todas las cosas. Entre las cosas hay algunas más cercanas al agente, y algunas más próximas a la materia; las que son más cercanas a la materia, están mezcladas de fealdad, porque nada es causa de torpeza sino la materia con privación; pero las más próximas al agente son más hermosas. Siendo la causa de las unas y de las otras la hermosura sobresubstancial, que es Dios, parece que si respecto de la una es hermoso, respecto de la otra debe de ser feo. O se reducen las dos causas a un sólo principio, que es Dios, o no. Si no se reducen, no tendrá Dios relación alguna con lo torpe como efecto suyo, y entonces no se podrá decir que lo hermoso sobresubstancial **[p. 190]** sea

hermoso respecto de lo hermoso y de lo feo; pero si se reducen a Dios como a su causa, no pudiendo ser Dios causa de nada cuyo ejemplar no esté en Él, es preciso que la idea ejemplar de lo feo esté en Él, y así debe llamarse feo, por la misma razón que siendo idea ejemplar de lo hermoso, puede llamarse hermoso.

A esto se responde que en Dios no puede caber ninguna fealdad, ni en sí mismo ni por comparación con algún efecto, porque, comparado con todas las cosas que proceden de Él, tiene hermosura, ya sean ellas hermosas, ya nos parezcan feas. Pues así como resplandece su gloria por comparación con la gloria de los Santos, así resplandece la hermosura de su justicia por comparación con la injusticia de los réprobos. Y aunque todas las formas procedan de la primera, cuando se juntan a la materia decaen y se obscurecen, al modo de la luz que resbala sobre lo negro y se confunde con las tinieblas, no por culpa de la luz del sol, sino por ser opacos los cuerpos que la reciben. Lo mismo acontece con las formas del arte, porque en la materia más vil se hacen menos claras, y en la más digna resplandecen más. Además, lo feo, en cuanto tiene apetito de lo hermoso, participa algo de la hermosura, y en lo que es apto para recibir una forma, ya hay principio de esta forma, según dice Avicena: pero lo feo, en cuanto es cosa torpe, no tiene idea ejemplar, porque la fealdad es un defecto del cual Dios no es causa, como tampoco lo es del mal en cuanto mal, aunque lo sea de la cosa que es torpe y mala. Y no decimos que toda luz y toda vida está en Dios porque todas las cosas procedan de Él, como vivas o lúcidas (aunque todas tengan luz, en cuanto participan de la forma, si bien no todas tengan vida), sino que lo decimos por el principio eficiente y cognoscitivo. Según la potencia eficiente, por virtud de la cual induce la materia en la forma, se dice que en él está la vida.

Defiende Santo Tomás, siguiendo al Areopagita, la uniformidad de la belleza en el entendimiento divino, y responde, entre otras, a la objeción de haber en el entendimiento divino muchas

ideas y muchas razones, y a la de que las criaturas no están en el Criador. A la primera contesta que las razones de las cosas que proceden de Dios comparadas con la causa eficiente son una sola, según su ser y según su esencia, porque la misma divina esencia es la razón y la idea de todas las cosas creadas; pero según su relación con las **[p. 191]** diversas cosas creadas, tienen alguna diferencia, así como el centro, uno en esencia, tiene relación con muchas líneas como principio de ellas. Si las ideas fuesen *simplemente* muchas, lo cual es falso, tampoco se seguiría que no fuese una sola la belleza, porque ésta implica el concepto de una sola forma como principio de todas, y por eso no es múltiple según sus diversas obras, ya que no dice especial relación a ésta o a aquella.

La razón y la idea, con relación a la diversidad de las cosas, pueden llamarse muchas, aunque no existe pluralidad alguna en la esencia que las contiene, y hasta podríamos decir que hay muchos principios, pero en la relación y no en el sujeto. Además, la hermosura dice participación, y lo hermoso dice participante. Y como la ejemplaridad de las cosas formadas es respecto de la forma tan solo, lo hermoso no tiene ejemplar en la causa primera sino según su hermosura, y por eso la belleza, trascendentalmente considerada, es uniforme, aunque en el sér de las cosas aparezca dividida.

La suprema hermosura es causa ejemplar, porque según ella se determinan todas las cosas bellas, y cuanto más tengan de hermosura tanto más tienen de ser.

Además, nadie desea alguna cosa por su operación, sino por la semejanza que tiene con la divina hermosura, y por eso, hasta el fornicario obra por el ansia del deleite, el cual, propia y verdaderamente, sólo reside en Dios.Y aunque no todas las cosas desean la divina hermosura según que está en el mismo Dios, la desean por semejanza y la buscan entre sombras, y así no llegan a ella.

Todo está en lo hermoso como en causa eficiente, final y ejemplar, y bajo este aspecto, lo hermoso es la misma cosa que lo bueno. Todas las cosas desean el bien y la hermosura según la causa universal. Y como nadie desea ninguna cosa sino por ser en cierto modo semejante a él, algo ha de haber en todas las criaturas semejante a lo bueno y a lo hermoso por participación de ellos, y de aquí se sigue que no hay ninguna cosa de las existentes en acto, es decir, que tenga el sér completo, que no participe de lo hermoso y de lo bueno.

Parece, no obstante, que esto es insuficiente para establecer la identidad de lo hermoso y de lo bueno. *Lo bueno tiene razón de causa final; lo hermoso tiene razón de causa formal, porque sólo indica* **[p. 192]** *esplendor de la hermosura sobre las partes*. Es así que el fin y la forma implican diversa intención; luego lo bueno y lo hermoso no son deseados por la misma razón. Además, el deseo es siempre de cosa perfecta, y sólo la causa eficiente es causa perfecta como forma y como fin, porque nadie da el sér a otra cosa si no es perfecto en sí mismo. Añádase a esto que nadie desea lo que tiene por participación substancial, porque el deseo es de cosas que no se tienen. Es así que todas las cosas tienen lo bueno y lo hermoso por participación substancial; luego no todas las cosas desean lo bueno y lo hermoso. A estas objeciones se responde que aunque la intención de las causas sea diversa, no es inconveniente que una causa según su intención se ordene a la intención de otra causa, aunque una causa no sea causa de otra según su sér. La materia no es causa de forma, ni la forma causa de materia; pero una y otra son causa del compuesto. Hemos de decir también que algunas cosas participan de lo hermoso y de lo bueno, perfecta y simplemente, y otras relativa e imperfectamente. Cuando participan imperfectamente, es claro que desean la perfección en lo hermoso y en lo bueno. Cuando participan sencilla y perfectamente, pueden considerarse de dos modos: o absolutamente en sí, o según su capacidad respecto de la idea ejemplar. Absoluta-

mente, no desean lo que ya tienen; pero según su capacidad, pueden adelantar en hermosura y en bondad, conforme se acerquen más al ejemplar, y por eso desean siempre lo perfecto en hermosura y en bondad [1] .

[p. 144]. [1]. Uno de los primeros pasajes (si no el primero) de la más antigua literatura cristiana, donde empieza a notarse la influencia del helenismo literario, a la vez que se desarrolla un concepto de índole estética (el de orden y armonía), es aquella hermosa digresión de la primera *Epístola* de San Clemente a *los Corintios* (XIX-XX) sobre los beneficios de la paz revelados por las armonías del mundo físico, pasaje que tan admirablemente imitó nuestro Fr. Luis de León en sus *Nombres de Cristo* .

La tendencia a revestir de formas literarias y amenas la enseñanza teológica se remonta a los primitivos tiempos de la Iglesia, y de ella son testimonio, además de la inmensa colección de Evangelios y Actas apócrifas, la novela de las *Recognitiones Clementinae* ; las visiones simbólicas del *Pastor* de Hermas, cuya relación con el arte incipiente de las Catacumbas es innegable, etc., etc.

El himno de Clemente Alejandrino nos puede dar una muestra de lo que fué la poesía lírica en las primeras escuelas cristianas.

[p. 145]. [1]. Muy diverso fué siempre el sentir de los Padres griegos, aun de los más antiguos. Recuérdese la hermosa doctrina de San Justino (Apol. II, cs. 8-10), sobre el λόγος σπ&2;ρματικος ο σπ&2;ρματοῦ λὸγου, derramado por la Sabiduría Absoluta en todos los espíritus para que puedan elevarse, aún por las solas fuerzas naturales, a un cierto conocimiento de lo divino. San Justino concede expresamente a los filósofos antiguos, sobre todo a los platónicos y a los estóicos, y

aún a los poetas, una intuición o conocimiento parcial del Verbo que lo penetra todo. Cada uno de los sabios gentiles dijo verdad en aquella medida en que participó del Verbo diseminado en el mundo. Y aún va más allá San Justino: «Todos los que han vivido según el Verbo pueden llamarse cristianos, aunque hayan sido tenidos por ateos, como lo fueron Sócrates y Heráclito entre los griegos. Pero ninguno de ellos conoció el Verbo sino en parte. La completa comunicación y manifestación del Verbo por obra de gracia sólo se cumple en el cristianismo.» Esta doctrina se encuentra expresada con la misma energía en otros Padres muy posteriores, aun en los de la Iglesia latina. «Nadie nace sin Cristo (dice San Jerónimo): *Ex quo perspicuum fit, natura omnibus Dei inesse notitiam, nec quemquam sine Cristo nasci et non habere semina in se sapientiae et justitiae reliquarumque virtutum unde multi absque fide et Evangelio Christi, vel sapienter faciunt aliqua vel sancte* .» (*Comm. in Epis. ad Galatas,* lib. I., cap. I, v. 15).

No hay nada más destituído de autoridad y de verdadera tradición en la filosofía cristiana que el *tradicionalismo*. Hasta el más ilustre, vehemente y extremoso de los apologistas africanos tuvo que invocar el *testimonium animae naturaliter christianae* .

[p. 146]. [1]. Véase especialmente, como manifestación crudísima de antagonismo contra la cultura estética de los antiguos, el tratado de Tertuliano *De Spectaculis: Hoc igitur modo etiam a theatro separamur, quod est privatum consistorium impudititiae ubi nihil probatur, quam quod alibi non probatur. Ita summa gratia ejus de spurcitia plurimum concinnata est, quam Atellanus gesticulator, quam mimus etiam per mulieres repraesentat, sexum pudoris exterminans ut facilius domi quam in scena erubescant… Ipsa enim prostibula publicae libidinis hostiae in scena proferuntur… Taceo de reliquis ea quae in tenebris et in speluncis suis delitescere decebat, ne diem contaminarent. Erubescat senatus, erubescant ordines omnes… (Cap. XVII.) Avertat Deus a suis tantam voluptatis exitiosae cupiditatem. Quale est, enim, de Ecclesia Dei in diaboli ecclesiam tendere, de coelo, quod aiunt, in coenum? Illas manus,*

quas ad Deum extuleris, postmodum laudando histrionem fatigare? (Cap. XXV.) An ille recogitabit eo tempore de Deo, positus illic ubi nihil est de Deo? Pudicitiam ediscet, attonitus in mimos? Imo in omni spectaculo nullum magis scandalum occurret quam ille ipse mulierum et virorum accuratior cultus; ipsa consensio, ipsa in favoribus aut conspiratio aut dissensio inter se de commercio scintillas libidinum conflabellant… Si scenicae doctrinae delectant, satis nobis litterarum est, satis versum, est satis sententiarum, satis etiam canticorum, satis vocum; nec fabulae, sed veritates, nec strophae, sed simplicitates. (Cap. XXIX)

El desprecio por todo género de literatura está acentuado de un modo todavía más enérgico, por no decir bárbaro, en otro pasaje: *Doctrinam saecularis litteraturae ut stultitiae apud Deum deputatam aspernamur. (Cap. XVIII)* Bien dice Ebert *(Historia de la literatura latina cristiana),* que esta sola frase compendia toda la tendencia literaria de Tertuliano, el cual, para apartar a los cartagineses de los espectáculos del teatro, les convida con otros más gloriosos y magníficos, v. gr., el del sol y la luna, y, por último, *el juicio final. «Quae tunc spectaculi latitudo! quid admirer! quid rideam! ubi gaudeam! ubi exultem, spectans tot ac tantos reges, qui in coelum recepti nunciabantur, cum ipso Jove et ipsis suis testibus in imis tenebris congemiscentes? Huc magis trageodi audiendi, magis scilicet vocales in sua propria catamitate: tunc histriones cognoscendi, solutiores multo per ignem: tunc spectandus auriga in flammea rota rubens…» (Cap. XXX)*

La extraña sustitución de los juegos escénicos por el terrible espectáculo del fin del mundo, se prestaba admirablemente a aquel juego de antítesis en que tanto se complacía el gusto retórico de Tertuliano, a quien muchos, en tono de admiración, llaman *sublime bárbaro*, confundiendo sin duda los procedimientos ingenuos de la barbarie con los procedimientos decrépitos del arte de las escuelas de declamación, realzados y transfigurados, eso sí, en este maravilloso escritor por la grandeza divina de los dogmas, de los cuales es vigorosísimo, aunque no siempre fiel, intérprete. En cuanto al arte su posición está fielmente determinada

por estas palabras suyas: *Tot sunt artium quot hominum concupiscentiae* .

Para ver hasta qué extremos arrastró a Tertuliano su intransigente y fogoso ascetismo (que le fué conduciendo por pasos rápidos a la herejía montanista), hay que cotejar la doctrina de este tratado con los *De Idolatria*, *De Virginibus velandis* y *De Habitu muliebri et de cultu feminarum*. No puede darse más amarga y pesimista concepción de la vida.

Mucho más dulce y humana es la de San Cipriano en el *De Habitu Virginum,* obra llena, como todas las de su autor, de suave y persuasiva elocuencia. No podemos decir otro tanto del tratado *De Spectaculis,* que los mejores críticos, y entre ellos Moehler, excluyen del número de las obras auténticas del grande Obispo de Cartago.

[p. 147]. [1]. *Qui autem mente conceperit quae sit illius sponsae pulchritudo quam sponsus, qui est Dei Verbum, amat, animae inquiam ex pulchritudine florentis, quae et coelum et mundum ipsum excedit, eum pudebit eodem pulchritudinis nomine corpoream ornare pulchritudinem sive mulieris, sive pueri seu viri, cum verae pulchritudinis caro non sit capax, sed tota sit turpitudo. Omnis enim caro foeni instar est, ejusque gloria, quam oculis exhibet illa quae mulierum aut puerorum dicitur pulchritudo, flori comparatur, juxta Prophetae sermonem dicentis: «Omnis caro foenum, et omnis gloria ejus quasi flos foeni. Aruit foenum et flos cecidit: verbum autem Domini manet in sempiternum.» (Origenis Opera Omnia quae Graece vel Latine tantum extant et ejus nomine circumferuntur… Opera et studio Domini Caroli de la Rue… Parisiis, typis Iacobi Vincent*, 1733, tomo I, pág. 229).

[p. 147]. [2]. ᾽Αλλ᾽οὐ τό κάλλος τῆς σαρκὸς το φαντασιαστικὸν, τὸ δὲ άληθινον κα&ΧιρΧ; τῆς ΨυΧης κα&Δαγγερ; τοῦ σὠματος ἐνεδε&Δαγγερ;ξατο κάλλος της μ&2;ν το

&2;υεργητικον, το δ&2; ἀθάνατον τῆς σαρκος. «No era hermoso con la fantástica hermosura de la carne, sino con la verdadera belleza del alma, que es la caridad, y con la verdadera belleza del cuerpo, que es la inmortalidad.» (*Paedag* ., I, 3, cap. I). En los *Stromata* (lib. VI, cap. XVII) repite la misma idea, dando por razón que el Señor no quiso que distraídos nosotros con la belleza de su aspecto exterior, dejásemos de dar oídos a sus palabras, y atentos a lo visible y fugitivo, olvidásemos lo absoluto y lo eterno.

Aún es más violenta la expresión del mismo concepto en Orígenes (*Contra Celsum*, lib. VI): *Constat quidem Scripturis Jesu corpus fuisse aspectu deforme* (Pág. 689 de la ed. de San Mauro, tomo I). El pasaje único de las Escrituras en que tal imaginación se fundaba, era un texto profético de Isaías (53, 2, 3). *«Non est species ei neque gloria, et vidimus eum, et non habebat decorem neque pulchritudinem: sed species ejus indecora et deficiens prae filiis hominum.»* Nuestra Vulgata actual lee: *«Vidimus eum, et non erat aspectus, et desideravimus eum, despectum et novissimum virorum, virum dolorum et scientem infirmitatum, et quasi absconditus vultus ejus et despectus, unde nec reputavimus eum»*, lo cual da un sentido muy diverso. San Jerónimo y la mayor parte de los intérpretes lo entienden de la Pasión: *«despectus erat et ignobilis, quando pendebat in cruce et factus pro nobis maledictus, peccata nostra portabat»*. El texto hebreo, literalmente traducido, dice: «No aspecto en él y no esplendor: lo vimos, y no vista para codiciarle: Menospreciado y desechado de varones, varón de dolores y usado a la aflicción: y como encubierta a nosotros la faz de él, despreciado por nosotros y no estimado».

En una nota de la magnífica ed. de Orígenes hecha por los Benedictinos de San Mauro (tomo I, pág. 689), pueden verse reunidos los pasajes de los antiguos Padres que más o menos favorecen la opinión, hoy abandonada, de Orígenes y de Clemente. No hay que decir que Tertuliano la llevó a los últimos extremos con toda la vehemencia de su temperamento africano: *«Adeo nec hu-*

manae honestatis corpus fuit, nedum coelestis claritatis, tacentibus apud nos quoque Prophetis de ignobili adspectu ejus, ipsae passiones, ipsaeque contumeliae loquuntur: passiones quidem humanam carnem: contumeliae vero inhonestam. An ausus esset aliquis ungue summo perstringere corpus novum? sputaminibus contaminare faciem nisi merentem?» (*De Carne Christi*). San Cirilo de Alejandría llega a afirmar con la misma resolución, que el aspecto de Cristo era deforme: *«Filius enim in specie adparuit admodum deformi.»* A igual parecer se inclinan San Basilio (in Psal. 44), San Cipriano (libro II, *adversus Iudaeos*) y otros muchos. Todavía persisten huellas de esta opinión en San Agustín, influído sin duda por los apologistas africanos. *«Ut homo non habebat speciem, neque decorem sed speciosus forma, ex eo quod est prae filiis hominum* (*in Psal*. 44). *Non carne, sed virtute formosus* (*in Psal* ., 118). *Ergo persequentibus foedus apparuit. Et nisi eum foedum putarent, non insilirent, non flagellis caederent, non sputis inhonestarent. Non enim habebant oculos unde Christus pulcher videretur* (*in Psal*. 127)». Al frente de los sostenedores de la opinión contraria, debe ponerse, además de San Jerónimo, a San Juan Crisóstomo (Hom. 27, *ad Mattheum*), comentando aquellas palabras del salmo XLIV: *Speciosus forma prae filiis hominum*. La opinión de estos Padres es la que finalmente prevaleció, por fortuna del arte cristiano, y es la que inspira las descripciones que de la belleza exterior del Salvador hacen San Juan Damasceno o quienquiera que sea el autor de la carta a Teófilo, Nicéforo, Teófanes y otros bizantinos.

Nos hemos detenido tanto en esta cuestión, porque no es meramente arqueológica, sino capitalísima en el desarrollo del ideal estético dentro del Cristianismo.

[p. 149]. [1]. Léase, por ejemplo, el poético preámbulo de Clemente Alejandrino a su λογος προτρεπτικος *(cohortatio ad Gentes*), que parece la invitación de un mistagogo a los catecúmenos de una nueva Eleusis, «para que vengan a escuchar un

canto más bello y poderoso que aquel con que Anfión levantó los muros de Tebas, y Arión encantó a los delfines, y Orfeo domó las bestias feroces: a oír una música nueva que transforma en hombres los animales y las piedras, un cántico que resucita los muertos; y es el cántico que el Verbo ha venido a enseñar a la tierra, el Verbo cantor celestial que ordenó el mundo con número, peso y medida, e hizo del Universo un todo armónico, concertando los elementos discordes, semejante al músico que con el modo lidio templa la austeridad del modo dórico. Este es el canto inmortal que el Universo repite, y el que imitó David, intérprete de las voluntades divinas. Es el canto que restablece la armonía entre el mundo y el hombre, que es pequeño mundo, y concierta el cuerpo y el alma en el hombre mismo, haciéndole lira viviente, instrumento de mil cuerdas para cantar la gloria del Señor. Este canto nuevo, este canto levítico, que disipa la tristeza y enfrena la cólera e infunde dulce olvido de los males, no está sujeto al modo de Terpandro, ni al de Capitón, ni al modo frigio, ni al dórico, ni al lidio, sino al eterno modo de la nueva armonía, al modo que toma su nombre de Dios. No viene del Helicón ni del Citerón; de Sión viene la Ley, de Jerusalén el Verbo del Señor. No allí los poetas ceñidos de la yedra de Baco, ni los coros de sátiros, ni el ebrio furor de las Bacantes, sino el coro sagrado de los profetas y los resplandores de la sabiduría y de la verdad, que ilumina a todo hombre que viene a este mundo. Para escuchar este canto no es precisa larga iniciación ni coronas de laurel, ni el tirso en la mano, ni vendas de púrpura, sino la corona de la justicia y el ceñidor de la templanza. Las puertas del Verbo son espirituales, y están abiertas siempre para todos. Desde que el Verbo se hizo carne y habitó entre nosotros, todo el mundo es Atenas, todo el mundo es Grecia.» La teoría de la iluminación por el Verbo es en Clemente Alejandrino idéntica a la que San Justino expuso, y que, transmitida de los antiguos Padres a la Escolástica, admiramos en la *participatio luminis increati* de

Santo Tomás. *(Hujusmodi autem rationis lumen quo principia… sunt nobis nota, est nobis a Deo inditum, quasi quaedam, similitudo increatae veritatis in nobis resultantis* .)

[p. 150]. [1]. Τὴν γάρ ἀρετήν το καλλος τῆς ΨυΧῆς &τραδε;φη (Sócrates) ε&Δαγγερ;ναι κατά δ&2; το ἐναντ&Δαγγερ;ον τήν κακ&ΧιρΧ;αν α&1;ςΧρος ΨυΧῆς (*Stromata,* libro V, cap. 14). No se puede llevar a mayores extremos la confusión entre el bien moral y la belleza, confusión que se inicia ya en la escuela platónica, y se revela en la habitual sinonimia de καλος y ἀγθος .

[p. 150]. [2]. ᾽Ανδρι δ&2; βουλομ&2;νῳ ε&Δαγγερ;ναι καλῷ το κάλλιστον ἐν ἄνθρώπῳ τήν διάνοιαν, κοσμητ&2;ον (*Paed.,* lib. III, cap. 3). Las mismas ideas, aunque con un objeto puramente moral, repite e inculca Clemente en aquel célebre pasaje del *Pedagogo,* sobre el adorno de las mujeres, tan bellamente traducido por Fray Luis de León en *La Perfecta Casada* : «Las que hermosean lo que se descubre, y lo que está secreto lo afean, no miran que son como las composturas de los egipcios, los cuales adornan las entradas de sus templos con arboledas y ciñen sus portales con muchas columnas, y edifican los muros dellas con piedras peregrinas, y los pintan con escogidas pinturas, y los mismos templos los hermosean con plata y con mármoles traídos desde Etiopía, y los sagrarios de los templos los cubren con planchas de oro; mas en lo secreto dellos, si alguno penetrare allá, y si con priesa de ver lo escondido buscare la imagen del Dios que en ellos mora, y si la guarda dellos o de alguno otro sacerdote con vista grave, y cantando primero algún himno en su lengua, y descubriendo un poco del velo, le mostrase la imagen, es cosa de grandísima risa ver lo que adoran, porque no hallaréis en ellos algún Dios como esperábades, sino un gato o un cocodrilo, o alguna sierpe de las de

tierra u otro animal semejante, no digno de templo, sino dignísimo de cueva o de escondrijo o de cieno… Tales, pues, me parecen a mí las mujeres que se visten de oro y se componen los rizos, y se untan las mejillas, y se pintan los ojos, y se tiñen los cabellos, y que ponen toda su mala arte en este aderezo muelle y demasiado, y que adornan este muro de carne, y hacen verdaderamente como en Egipto, para atraer así a los desventurados amantes. Porque si alguno levantase el velo del templo, digo, si apartase las tocas, la tintura, el bordado, el oro, el afeyte, esto es, el velo y la cobertura compuesta de todas aquestas cosas, por ver si hallaría dentro lo que de veras es hermoso, abominaríalas, a lo que yo entiendo, sin duda. Porque no hallara en su secreto dellas por moradora, según que era justo, a la imagen de Dios, que es lo digno de precio; mas hallara que en su lugar ocupa una fornicaria y una adúltera lo secreto del alma… Mas las miserables no ven que con añadir lo postizo destruyen lo hermoso, natural y propio… y vienen a deshonrar al fabricador de los hombres, como a quien no repartió la hermosura como debía… Mas ¿qué desconcierto tan grande que el caballo y el pájaro y todos los demás animales de la yerba y del prado salgan alindados cada uno con su propio aderezo, el caballo con crines, el pájaro con pinturas diversas y todos con su color natural, y que la mujer, como de peor condición que las bestias, se tenga a sí misma en tanto grado por fea, que haya menester hermosura comprada y sobrepuesta? Preciadoras de lo hermoso del rostro, y no cuidadoras de lo feo del corazón, porque, sin duda, como el hierro en la cara del esclavo muestra que es fugitivo, así las floridas pinturas del rostro son señal y pregón de ramera… Sólo es Ester la que hallamos haberse aderezado sin culpa, porque se hermoseó con misterio y para el rey su marido, demás de que aquella su hermosura fué rescate de toda una gente condenada a la muerte.»

He abreviado este trozo larguísimo, que todo el mundo puede leer con singular deleite en uno de los libros españoles más

populares. Clemente Alejandrino, dejándose llevar de sus aficiones retóricas y haciendo alarde de su riquísima erudición clásica, amplifica y corrobora sus enseñanzas morales con muchas citas de poetas cómicos, que hacen el trozo sumamente ameno, y le dan un carácter menos teológico que literario. La conclusión es enteramente platónica e idéntica a la doctrina que hemos visto en los *Stromata* : « Χρή γάρ ε&1;ναι κοσμ&ΧιρΧ;ας &τραδε;νδοθεν¸ κα&Δαγγερ; τὴν τῶν &τραδε;σω Χυναικα δεικνύναι καλήν· εν μονῃ γὰρ τῃ ΨυΧῃ καταφα&ΧιρΧ;νεισθαι και το καλλος και το αισΧρος διο και μονος ο σπουδαιος καλος κάγαθος ὂντως ὲστι ». *Paedag* ., 2, cap. 12).

[p. 152]. [1]. En el *Hexaemeron,* o colección de Homilías de San Basilio sobre la Creación, se encuentran algunas consideraciones de Física estética, que fueron bellamente traídas a nuestra lengua por Fr. Luis de Granada en la parte primera de su *Introducción del Símbolo de la Fe,* donde asimismo se valió del otro *Hexaemeron* de San Ambrosio y de los sermones de Teodoreto sobre la *Divina Providencia*.

También San Gregorio Nisseno, en el *De hominis opificio,* expone algunas ideas estéticas para mostrar cómo la naturaleza humana conviene con su original y arquetipo y de todas maneras le simboliza y manifiesta.

Merece recuerdo, como imitación cristiana del *Simposion* platónico el *Convite de las diez vírgenes,* diálogo brillantísimo compuesto por San Metodio, Obispo de Tiro, a fines del siglo III de nuestra Era. Cada una de las diez vírgenes que en este *Banquete* intervienen, hace un discurso sobre las excelencias de la virginidad, considerada como la más alta perfección de la naturaleza humana, terminando toda la obra con un himno sublime, en el cual (como dice sin hipérbole Moehler en su *Patrología*) ha derra-

mado el autor todas las magnificencias de la lengua griega. San Metodio es uno de los Padres de la Iglesia griega que tienen más lozanía y brillantez de forma, compitiendo en esto con el mismo Clemente Alejandrino. Quizá Clemente es un espíritu más helénico, al paso que San Melodio ostenta todo el lujo de la imaginación asiática.

Lactancio, en su tratado *De opificio Dei ad Demetrianum* (uno de los primeros ensayos de psicología cristiana), concede grande espacio a la consideración estética en el organismo humano, manifestando un vivo sentimiento de la belleza plástica.

El *Hexaemeron* de San Ambrosio, colección de nueve sermones imitados en parte de San Basilio y en parte (según refiere San Jerónimo) de libros hoy perdidos de Orígenes y San Hipólito, es el primer ensayo de Física estética en lengua latina, y por sus ejemplos y moralidades sacados de la vida de los animales, influyó mucho en la literatura de la Edad Media.

«San Jerónimo (dice Ebert) es la representación del sabio cristiano, que posee una educación estética y es, al mismo tiempo, el antecesor o patriarca de los humanistas, a quienes nos hacen recordar muchos rasgos de su vida y escritos; por ejemplo: sus viajes, su extensa correspondencia, sus polémicas encarnizadas…»

Véase especialmente su epístola LXX al orador Magno, justificando las citas que San Jerónimo tomaba de los autores paganos. «Trátase aquí (añade Ebert) de la asimilación por el cristianismo de la cultura filosófica y estética de la antigüedad: San Jerónimo la acepta, pero con las reservas que imponen el cristianismo y la época actual, reservas que han determinado la originalidad de la literatura de la Edad Media. (Compárese con la homilía de San Basilio, sobre la utilidad que puede sacarse de los autores profanos.) El genio cristiano se une tan estrechamente con la cultura antigua en las cartas de San Jerónimo, que se puede decir que su estilo ofrece ya un carácter moderno.»

[p. 153]. [1]. *Quid est enim pulchrum, et quid est pulchritudo? Quid est quod nos allicit et conciliat rebus quas amamus? Nisi enim esset in eis decus et species nullo modo nos ad se moverent. Et animadvertebam et videbam in ipsis corporibus aliud esset quasi totum, et ideo pulchrum, aliud autem quod ideo deceret, quoniam apte accommodaretur alicui, sicut pars corporis ad universum suum, aut calceamentum ad pedem et similia. Et ista consideratio scaturivit in animo meo ex intimo corde meo, et scripsi libros «de pulchro et apto», puto duos aut tres. Tu scis Deus: nam excidit mihi. Non enim habemus eos, sed aberraverunt a nobis, nescio quomodo.* (*Confess,* lib. IV, cap. XIII.)

[p. 153]. [2]. *Quid laudant in corpore? Nihil aliud video quam pulchritudinem. Quid est corporis pulchritudo? Congruentia partium cum quadam coloris suavitate)* Ep. 3 *ad Nebridium).*

El origen inmediato de este concepto, que de San Agustín pasó, como tantas otras cosas, a Santo Tomás, parece que ha de buscarse en las *Cuestiones Tusculanas* de Cicerón (lib. IV, cap. XII, n. 31), donde se define la belleza corpórea: *«Et, ut corporis est quaedam apta figura membrorum cum coloris quadam suavitate; eaque dicitur pulchritudo:…»*

Por lo demás, este concepto era vulgarísimo entre los antiguos: συμμετρια μ&2;ρῶν και μ&2;λῶν μετ᾽ ευχροιας define Clemente Alejandrino la belleza corporal (*Paedag*, 3, c. II).

[p. 153]. [3]. *In omnibus artibus convenientia placet: qua una, salva et pulchra sunt omnia, ipsa vero convenientia aequalitatem unitatemque appetit (De Vera* Religione, cap. XXX, párr. 55).

[p. 154]. [1]. *Pulchrum per se ipsum consideratur atque laudatur, cui turpe ac deforme contrarium est. Aptum vero, cui ex adverso est ineptum, quasi religatum pendet aliunde, nec ex semetipso, sed ex eo cui connectitur, judicatur* (Ep. 138 *ad Marcellinum, Cap*. I 5.)

[p. 154]. [2]. *Ratio sentit nihil aliud sibi placere, quam pulchritudinem, et in pulchritudine figuras, et in figuris dimensiones, et in demensionibus numeros* (*De Ordine*, I, 8). *Haec igitur pulchra numero placent* (*De Musica*, VI, 13).

[p. 154]. [3]. Acerca de las teorías musicales de San Agustín, pueden consultarse con fruto unos excelentes estudios de Fr. E. Uriarte, de la Orden de aquel Santo, insertos en la *Revista Agustiniana* de Valladolid, tomos IX, X y XI (1885 y 1886).

Mucho se engañaría el que esperase encontrar en los seis libros *De Musica* de San Agustín un tratado estético. El autor se propuso tratar únicamente del ritmo, reservando para un tratado posterior el estudio de la melodia: *«Initio nostri otii, cum a curis maioribus magisque necessariis vacabat animus, volui per ista, quae a nobis desiderasti, scripta proludere, quando conscripsi de solo ritmo sex libros, et de melo scribere alios forsitan sex, fateor disponebam, cum mihi otium futurum sperabam: sed posteaquam mihi curarum eclesiasticarum sarcina imposita est, omnes illae deliciae fugere de manibus.»* (Ep. 101 *ad Memorium*).

La Música tiene para San Agustín el valor de una doctrina rítmica general, distinta del arte métrica enseñada por los gramáticos: *«Sed tamen cum videas innumerabilia genera sonorum in quibus certae dimensiones observari possunt, quae genera fatemur Grammaticae disciplinae non esse tribuenda, nonne censes esse aliam aliquam disciplinam, quae quidquid in hujusmodi sit vocibus numerosum artificiosumque contineat? Nam opinor non tibi novum esse omnipotentiam quandam canendi Mussis solere concedi. Haec est, nisi fallor, illa quae Musica nominatur.» (Lib. I. Cap. I, I)* En otra parte la define: *Scientia bene modulandi,* entendida la palabra *modulación* en su sentido más lato. Esta definición fué repetida hasta la saciedad por los tratadistas posteriores.

El Santo, en su primer libro, emprende mostrar en forma de diálogo, entre Maestro y Discípulo, *primum quid sit modulari,*

deinde quid sit bene modulari… postremo etiam quod ibi scientia posita est, non est contemnendum (Lib. I. Cap. II, 3) Una cosa es modular; otra, modular bien: sólo la buena modulación pertenece a esta disciplina liberal que llamamos Música: « *Musica est scientia bene movendi: sed quia bene moveri iam dici potest quidquid numerose, servatis temporum atque intervallorum dimensionibus movetur; iam enim delectat, et ob hoc modulatio non incongrue iam vocatur: fieri autem potest ut ista numerositas atque dimensio delectet, quando non opus est; ut si quis suavissime canens et pulchre saltans, velit eo ipso lascivire cum res severitatem desiderat, non bene utique numerosa modulatione utitur, id est ea motione quae iam bona, ex eo quia numerosa est, dici potest, male ille, id est incongruenter utitur. Unde aliud est modulari, aliud bene modulari. Nam modulatio ad quemvis cantorem, tantum qui non erret in illis dimensionibus vocum ac sonorum: bona verum modulatio ad hanc liberalem disciplinam, id est, ad musicam, pertinere arbitranda est». (Lib. I. Cap. III. 4)*

San Agustín afirma repetidas veces el carácter científico y especulativo de la Música: *Vides igitur nomen scientiae definitioni pernecessarium.* Tres grados hay para el Santo Doctor en el ejercicio de la Música: el de los cantores que modulan suave y numerosamente, sin reglas de arte, y guiados por un instinto semejante al de los pájaros; el de los tañedores de cítara, flauta u otro cualquier instrumento, que proceden por razones de arte y no por mera imitación de sonidos, y, finalmente, el de los que poseen la teoría especulativa de la Música, júntenla o no con la práctica. Esta ciencia es claro que no se adquiere por el sentido del oído, ni por la memoria de los sonidos, ni por el ejercicio, sino que pertenece pura y exclusivamente a la razón. Estos conceptos de San Agustín pasaron sin diferencia notable a San Isidoro, al Venerable Beda y a la mayor parte de los tratadistas de la Edad Media.

Más importancia tiene (aunque no está expuesta en estos libros, sino incidentalmente en las *Confesiones, X,* 33) la doctrina

de la correspondencia y conformidad de los modos musicales con los varios afectos de nuestra alma; doctrina que tiene por base otra aún más filosófica, la de un *sentido musical innato* (« *sensus musices inest naturae…». Natura id fieri puto, quae omnibus dedit sensum audiendi quo ista judicantur*).

En el capítulo VI es muy digna de notarse la encarecida recomendación de cultivar el arte por su propia y natural hermosura, y no por miras bastardas de interés o vanagloria. Para comprender la intensidad con que San Agustín sentía los efectos de la Música, hay que leer algunos pasajes de sus Confesiones y el prólogo de las *Enarrationes in Psalmos,* donde la atribuye poder para unir las almas por la consonancia de las voces y variedad concorde de las modulaciones, para ahuyentar a los demonios y atraer a los Angeles, y la llama «escudo en los terrores nocturnos, descanso de las fatigas diarias, amparo y tutela para los niños, ornato para los jóvenes, consuelo para los ancianos, y para las mujeres ocupación la más propia, y, finalmente, ejercicio de espíritus bienaventurados».

Acerca de las ideas retóricas de San Agustín, véase la tesis de A. Sadous, *Sancti Augustini de Doctrina Christiana libri expenduntur, seu de Rhetorica apud Christianos disquisitio* : París, 1847.

[p. 156]. [1]. Cito por la excelente traducción del P. Ceballos, tan vulgar entre nosotros.

[p. 156]. [2]. *«Restat voluptas oculorum istorum carnis meae… Pulchras formas et varias, nitidos et amoenos colores amant oculi. Non teneant haec animam meam; teneat eam Deus, qui haec fecit, bona quidem valde, sed ipse est bonum meum, non haec. Et tangunt me vigilantem totis diebus, nec requies ab eis datur mihi, sicut datur a vocibus canoris aliquando ab omnibus in silentio. Ipsa enim regina colorum lux ista, perfundens cuncta quae cernimus, ubi per diem fuero, multimodo allapsu blanditur mihi aliud agenti et eam non advertenti. Insinuat autem se ita*

vehementer, ut si repente subtrahatur cum desiderio requiratur, et si diu absit, contristat animum. O lux, quam videbat Tobias, cum claussis oculis istis filium docebat vitae viam, et ei praeibat pede caritatis nusquam errans! Aut quam videbat Isaac, praegravatis et opertis senectute carneis luminibus, cum filios non agnoscendo benediceret, sed benedicendo agnoscere meruit! Aut quam videbat Jacob cum et ipse praegrandi aetate captus oculis, in filiis praesignata futuri populi genera, luminoso corde radiavit… Ipsa est lux, una est, et alia non est, et unum omnes, qui vident et amant eam. At ista corporalis, de qua loquebar, illecebrosa ac periculosa dulcedine, condit vitam saeculi caecis amatoribus. Qui autem de ipsa laudare te norunt, Deus creator ommium, absumunt eam in hymno tuo, non absumuntur ab ea in somno suo. Sic esse cupio… Quam innumerabilia variis artibus et opificiis, in vestibus, calceamentis, vasis et hujuscemodi fabricationibus, picturis etiam, diversisque figmentis atque his usum necessarium atque moderatum et piam significationem longe transgredientibus, addiderunt homines ad illecebras oculorum! foras sequentes quod faciunt; intus relinquentes, a quo facti sunt et exterminantes quod facti sunt. At ego, Deus meus et decus meum, etiam hinc tibi dico hymnum, et sacrifico laudem sanctificatori meo, quoniam pulchra trajecta per animas in manus artificiosas, ab illa pulchritudine veniunt quae super animas est, cui suspirat anima mea die ac nocte. Sed pulchritudinum exteriorum operatores et sectatores inde trahunt approbandi modum, non autem inde trahunt utendi modum. Et ibi est, et non vident eum, ut non eant longius, et «fortitudinem suam ad te custodiant» nec eam spargant in delitiosas lassitudines.» San Agustín hace después una confesión preciosa que por su mismo candor da doble fuerza al sublime arranque místico que la precede: *«Ego autem haec loquens atque discernens, etiam istis pulchris gressum inecto.» (Confess.,* lib. X, capítulo XXXIV). ¡Alma grande y verdaderamente nacida para comprender y sentir toda belleza!

[p. 157]. [1]. *Quamquam sint multa pulchra visibilia, quae minus proprie honesta appellantur, ipsa tamen pulchritudo ex qua pulchra sunt*

quaecumque pulchra sunt, nullo modo est visibilis. Item multa utilia visibilia, sed ipsa utilitas, ex qua nobis prosunt quaecumque prosunt, quam divinam Providentiam dicimus, visibilis non est (*De diversis quaestionibus*, LXXXIII).

[p. 157]. [2]. *Pulchritudo ima, extrema… Bonum minimum, temporale, carnale, infimum, quod bonum Dei quidem donum est, sed propterea id largitur etiam malis, ne magnum bonum videatur bonis (De Civitate Dei,* lib. XV, cap. XXII). Pero esta belleza, que es don de Dios, nunca puede ser vana por sí misma, sino por la perversión del sentido de los hombres vanos y carnales, según el mismo Doctor lo aclara: *«Hac ergo perversitate animae, quae contingit peccato atque supplicio… quia si vanitantes detrahas, qui tamquam prima sectamur extrema, non erit corpus vanitas, sed in suo genere, quamvis extremam, pulchritudinem sine ullo errore monstrabit»* (*De vera Religione*, capítulo XXI). Es más: aun los que parecen amar cosas deformes, no aman realmente la fealdad, sino un grado inferior de hermosura: *«Nam etsi quidam videntur amare deformia… interest tamen quanto minus pulchra sint quam illa quae pluribus placent. Nam ea neminem amare manifestum est, quorum foeditate sensus offenditur»* (*De Musica*, 6, cap. XIII, n. 38).

[p. 158]. [1]. *«Quid est autem aliud justitia, cum in nobis est, vel quaelibet virtus qua recte sapienterque vivitur, quam interioris hominis pulchritudo? Et certe secundum hanc pulchritudinem magis quam secundum corpus facti sumus ad imaginem Dei… Profecto ipsius Dei qui nos formavit et reformat ad imaginem suam, non aliqua mole corporea, suspicanda est pulchritudo, eoque justorum mentibus credendus est incomparabiliter pulchrior, qui est incomparabiliter justior».* (Ep. 120 *ad Conssentium*).

«Totum quod pulchrum est in anima virtus et sapientia est.» (In Psalm. 58, serm. I, n. 18).

[p. 158]. [2]. *Habes duos servos, unum deformem corpore, alium pulcherrimum; sed deformem fidelem, alium infidelem. Dic mihi, quem plus diligas: et video te amare invisibilia. Quid ergo, quando plus amas servum fidelem, licet corpore deformem, quam pulchrum infidelem, errasti et foeda pulchris praeposuisti…? Interrogasti oculos carnis, et quid tibi renuntiaverunt? Iste pulcher est, ille foedus. Repulisti eos, eorum testimonia reprobasti: erexisti oculos cordis in servum fidelem et in servum infidelem: istum invenisti, foedum carne, illum pulchrum sed pronuntiasti et dixisti: Quid fide pulchrius? quid infidelitate deterius»?* Con estos textos conviene en lo esencial otro de San Ambrosio (*De Isaac et anima,* cap. VIII. 78): *«Pulchritudo autem animae, sincera virtus, et decus, verior cognitio supernorum.»*

Pero en su obra de *De Officiis* (lib. I, cap. XIX) reconoce expresamente el valor de la hermosura corpórea: *«Nos certe in pulchritudine corporis locum virtutis non ponimus, gratiam tamen non excludimus… Ut enim artifex inmateria commodiore melius operari solet, sic verecundia in ipso quoque corporis decore plus eminet.»* Y en el *De bono mortis* (cap. VII), marca con precisión, y siempre con intenciones de moralista, la relación armónica entre el cuerpo y el espíritu: *«Anima in hoc corpore tamquam in fidibus musicis, tamen summis ut ita dicam digitis, velut nervorum sonos ita pulsat carnis istius passiones, ut consonum reddat morum atque virtutum consentientemque concentum, ut in omnibus cogitationibus suis, in omnibus operibus id custodiat, ut omnia consilia et facta sibi concinant. Anima est ergo quae utitur, corpus quod usui est, ac per hoc, aliud quod in imperio, aliud quod in ministerio, aliud quod sumus, aliud quod nostrum non est. Si quis animae pulchritudinem diligit, nos diligit: si quis corporis decorem diligit, non ipsum hominem, sed carnis diligit pulchritudinem, quae tamen cito marcescit et defluit.»*

[p. 159]. [1]. *«Habes foris oculos unde videas marmora et aurum: intus est oculus unde videatur pulchritudo justitiae. Si nulla est pulchritudo justitiae unde amatur justus senex? Quid affert in corpore quod oculos delectet? Curva membra, frontem rugatam, caput canis albatum, imbecillitatem undique querelis plenam. Sed forte quia tuos oculos non delectat senex iste decrepitus, aures tuas delectat: quibus vocibus? quo cantu? etsi forte adolescens bene cantavit, omnia cum aetate defecerunt. An forte sonus verborum ejus delectat aures tuas qui verba vix plena enuntiat lapsis dentibus? Tamen si justus est, si alienum non concupiscit, si de suo quod habet erogat indigentibus, si bene monet et rectum sapit, si integre credit, si paratus est pro fide veritatis etiam ipsa confracta membra impendere… Unde illum amamus? quid in eo bonum videmus oculis carnis? Nihil. Quaedam ergo est pulchritudo justitiae, quam videmus oculo cordis, et amamus et exardescimus, quam multum dilexerunt homines in ipsis martyribus quum eorum membra bestiae laniarent. Nonne quum sanguis foedaret omnia, quum morsibus belluinis viscera funderentur, non habebant oculi nisi quod horrerent? Quid ibi erat quod amaretur, nisi quia erat in illa foeditate dilaniatorum membrorum integra pulchritudo justitiae?»* (Enarrat. in Psalm. 64, n. 8).

[p. 159]. [2]. *«Et ecce intus eras, et ego foris, et ibi te quarebam, et in ista formosa quae fecisti, deformis irruebam. Mecum eras, et tecum non eram. Ea me tenebant longe a te, quae si in te non essent, non essent. Vocasti, et clamasti, et rupisti surditatem meam. Coruscasti, splenduisti et fugasti caecitatem meam. Fragrasti, et duxi spiritum, et anhelo tibi. Gustavi, et esurio et sitio. Tetigisti me, et exarsi in pacem tuam.»* (*Confess* ., lib. X, cap. XXVIII).

[p. 160]. [1]. *«Pulcher Deus, Verbum apud Deum: pulcher in utero Virginis, ubi non amisit divinitatem et sumsit humanitatem: pulcher natus infans… pulcher ergo in coelo, pulcher in terra, pulcher in utero, pulcher in manibus parentum, pulcher in miraculis, pulcher in flagellis, pulcher invitans ad vitam, pulcher non curans mortem, pulcher deponens*

animam, pulcher recipiens: pulcher in ligno, pulcher in sepulchro, pulcher in coelo». (In Psalm. 44, n. 3).

[p. 160]. [2]. *«…Donec universa saeculi pulchritudo cujus particulae sunt quae suis quibusque temporibus apta sunt, velut magnum carmem cujusdam ineffabilis modulatoris excurrat, atque inde transeant in aeternam contemplationem speciei qui Deum rite colunt»*. (Ep. 138 *ad Marcellinum*, n. 5).

[p. 160]. [3]. *«Ita ordinantur omnes officiis et finibus suis in pulchritudinem universitatis, ut quod horremus in parte, si cum toto consideremus, plurimum placeat: quia nec in aedificio judicando unum tantum angulum considerare debemus, nec in homine pulchro solum capillos, nec in bene pronuntiante solum digitorum motum, nec in lunae cursu aliquas tridui tantum figuras. Ista enim quae propterea sunt infima, quia partibus imperfectis tota perfecta sunt, sive in statu sive in motu pulchra sentiantur, tota consideranda sunt, si recte volumus iudicare»*. (*De Vera Relig* ., c. XL, n. 76).

En el libro *De Ordine* establece una distinción muy profunda entre la belleza del mundo sensible y la del mundo inteligible. En el primero, una parte puede desagradar si no se considera el todo. En el segundo, cada parte, aisladamente considerada, es hermosa y perfecta. *Quod offendit in parte, perspicuum sit homini docto, non ob aliud offendere nisi quia non videtur totum cui pars illa mirabiliter congruit: in illo vero mundo intelligibili quamlibem partem, tanquam totum, pulchram esse et perfectam.*

[p. 161]. [1]. *«Quid igitur restat unde non possit anima recordare primam pulchritudinem quam reliquit, quando de ipsis suis vitiis potest? Ita enim Sapientia Dei pertendit a fine usque ad finem fortiter: ita per hanc, Summus ille Artifex opera sua in unum finem decoris ordinata contexuit: ita illa Bonitas a summo usque ad extremum nulli pulchritudini, quae ab ipso solo esse posset, invidit, ut nemo ab ipsa veritate dejicia-*

tur, qui non excipiatur ab aliqua effigie veritatis. Quaere in corporis voluptate quid teneat, nihil aliud inveniens quam convenientiam. Nam si resistentia pariant dolorem, convenientia pariunt voluptatem. Recognosce igitur quae sit summa convenientia. Noli foras ire: in te ipsum redi: in interiore homine habitat veritas.» (*De Vera Relig* ., cap. XXIX, n. 72).

[p. 161]. [2]. *«Defectu autem suo in pulchritudines corruptibiliores, id est poenarum, ordinem praecipitatur. Nec miremur quod adhuc pulchritudines nominor: nihil est enim ordinatum quod non sit pulchrum: et, sicut ait Apostolus, «omnis ordo a Deo est». Necesse est autem fateamur meliorem esse hominem plorantem quam laetantem vermiculum, et tamen vermiculi laudem sine ullo mendacio copiose possum dicere, considerans nitorem coloris, figuram teretem corporis, priora cum mediis, media cum posterioribus congruentia, et unitatis appententia pro suae naturae humilitate servantia: nihil ex una parte formatum, quod non ex altera parili dimensione respondeat… Cineris et stercoris laudem verissime atque uberrime plerique dixerunt. Quid ergo mirum est si hominis animam, quae, ubicumque sit et qualiscumque sit, omni corpore est melior, dicam pulchre ordinari, et de poenis ejus alias pulchritudines fieri… Omnis autem natura, quamvis extrema, quamvis infima, in comparatione nihili jure laudatur.» (De Vera Religione,* cap. XLI, números 77-78).

Es, sin duda, el mismo sentido con que Clemente Alejandrino dijo en el *Pedagogo* que toda cosa tenía la hermosura que conviene a su naturaleza.

Para terminar lo concerniente a San Agustín, recordaré la invención del nombre de *Philocalia,* que él usa para designar lo que hoy llamamos ciencia estética (Lib. II, Contra *Acad* ., cap. 3; *Ret* ., lib. I, cap. I). *«Quid est Philosophia? Amor sapientiae. Quid est Philocalia? Amor pulchritudinis. Philocalia et Philosophia prope similiter cognominatae sunt. Si propterea est hoc Philocaliae nomen honorandum, qui latine interpretatum amorem significat pulchritudinis, et est vera ac summa Sapientiae pulchritudo, eadem est ipsa in rebus incorporalibus atque summis Philocalia quae et Philosophia».*

[p. 162]. [1]. La primera mención que se encuentra de ellos es en 532. El autor parece contemporáneo de los últimos filósofos de la escuela de Atenas.

[p. 163]. [1]. *Beati Dionysii (Aeropagitae) Martyris Inclyti, Athenarum episcopi et Galliarum Apostoli opera… Lugduni, apud Guliel-mum Rovillium,* 1572, 16.°, 690 pp. (Van unidas las epístolas de San Ignacio, San Policarpo y San Marcial, y el *Commonitorium* de Vicente Lerinense).

Oeuvres de Saint-Denys l'Aréopagite, traduits du grec: précedes d'une Introduction où l'on discute l'authenticité de ces livres, et où l'on expose la doctrine qu'ils renferment et l'influence qu'ils ont exercé au moyen âge, par l'abbé D'Arboy… París, 1845, Segnier et Bray.

[p. 164]. [1] A falta del texto griego del Areopagita, que no tengo a mano, copio el texto latino, sobre el cual recayeron los comentarios de los Escolásticos: *«Hoc summum bonum laudatur a Theologis, et ut pulchrum et ut pulchritudo: ut amor, et quod amandum est, et aliis divinis noninibus, quae digna sunt pulchritudine, quae effectrix est pulchritudinis, et venustas est. Pulchrum autem et pulchritudo dividenda distinguendaque non sunt in causa, quae uno comprenhendit omnia. Haec enim in iis quidem quae sunt omnibus, in qualitates quae recipiuntur, et in ea quae illas capiunt dividentes, pulchrum quidem dicimus esse eum qui praeditus est pulchritudine: pulchritudinem autem eius, quod causa est omnium quae pulchra sunt, et pulchritudinem efficit. Quod autem pulchrum essentias superat, pulchritudo quidem dicitur ex pulchritudine, quae ab eo cum iis quae sunt omnibus pro captu cuiusque communicatur, et quod omnium concinnitatis et splendoris causa sit, quae lucis instar omnibus impertiat pulchritudinis effectrices primi radii effusiones, quodque ad se «* Κάλει *» id est, vocet omnia, ex quo «* Κάλλος *,» id est pulchritudo dicitur, et tota in totis se colligat. Pulch-*

rum autem appellatur, ex eo quod omni ex parte pulchrum sit, et plus quam pulchrum, sitque pulchrum, quod eodem modo semper se habet, ita ut nec oriatur, nec intereat, nec augeatur, neque minuatur, nec partim pulchrum, partim turpe sit, neque hoc tempore pulchrum sit, illo non ítem: nec ad hoc quidem pulchrum sit, ad illud autem turpe: nec quod hic quidem pulchrum sit, illic non item: nec quod aliquibus pulchrum sit, nonnullis autem non pulchrum: sed quod ipsum per se, secum unius modi pulchrum sit semper, quodque omnium quae pulchra sunt, primam pulchritudinem eximie in se prae omnibus contineat. In simplici enim praestantique omnium quae pulchra sunt, natura, pulchritudo omnis, et quidquid pulchrum est, uno modo ante causae vi ac nomine constitit. Ab hoc ipso quod pulchrum est, habent, pro suo quidque captu, ut pulchra sint omnia: eoque quod pulchrum est, cohaerentiae omnium contrahuntur, amicitiae, societates: atque eo quod pulchrum est, conjuncta sunt unumque facta onmia. Principium est etiam id quod pulchrum, ut causa efficiens, et motum affert rebus omnibus, easque continet pulchritudinis suae amore, omniumque finis: dignum est etiam amore, ut causa perficiens, eius enim quod pulchrum est causa fiunt omnia: et exemplaris, quod ex eo omnia definiantur. Itaque pulchrum idem est quod bonum, quia pulchrum et bonum quavis de causa omnia expetunt, nec quidquam est eorum quae sunt, quod boni et eius quod pulchrum est, non sit particeps. Nec vero hoc dubitabimus dicere, id etiam quod non est, particeps esse pulchri et boni. Tum enim denique est ipsum quod pulchrum est ac bonum, cum in Deo omnium rerum negatione, atque detractatione modo quodam qui essentias superat, ornatur laudibus. Hoc autem unum et bonum et pulchrum, unius vi ac nomine omnium multorum et pulchrorum causa est, et bonorum.» (Cap. IV, pág. 235. *De bono, luce, pulchro, amore*).

Este brillante pasaje, sembrado, como se ve, no ya de conceptos platónicos, sino de frases literalmente tomadas del razonamiento de Diótima, puede pasar por la más cabal expresión de la estética platónico-cristiana. El P. Nieremberg lo comenta admirablemente en el cap. XVII, libro I de su tratado *De la Hermosura de Dios* .

[p. 166]. [1]. La edición de la *Summa* que manejo siempre es la que lleva por señas de impresión: S. *Thomae Aquinatis Summa Theologica diligenter emendata, Nicolai, Sylvii, Billuart et C. J. Driux, notis ornata Barri-Duci, ex typis RR. PP. Celestinorum, Ludovici Guérin editoris, successorum,* 1874.

Véase además:

Del bello questione inedita di S. Tommaso d'Aquino, con notizie storico-critiche de'codici… Napoli (articoli estratti dalla Raccolta religiosa La Scienza e la Fede), 1869, 4.°, 70 páginas.

[p. 167]. [1]. *«Ad rationem pulchri sive decori concurrit et claritas et debita proportio. Dicit enim* (Dionysius) *quod Deus dicitur pulcher, sicut universorum consonantiae, et claritatis causa. Unde et pulchritudo corporis in hoc consistit quod homo habeat membra corporis bene proportionata, cum quadam debiti coloris claritate. Et similiter pulchritudo spiritualis in hoc consistit quod conversatio hominis sive actio ejus sit bene proportionata secundum spiritualem rationis claritatem. Hoc autem pertinet ad rationem honesti, quod diximus idem esse virtuti, quae secundum rationem moderatur omnes res humanas. Et ideo «honestum» est idem «spirituali decori». Unde Aug. dicit in lib. 83, q. 30… «Honestum voco intelligibilem pulchritudinem quam spiritualem nos proprie dicimus.» Et postea subdit quod «multa sunt pulchra visibilia quae minus proprie honesta appellantur.»* Los conceptos de claridad y debida proporción se repiten en otras cuestiones de la *Summa: «Nam ad pulchritudinem tria requiruntur: Primo quidem integritas sive perfectio, quae enim diminuta sunt, hoc ipso turpia sunt; et debita proportio sive consonantia; et iterum claritas. Unde quae habent colorem nitidum pulchra esse dicuntur.»* (1.ª Pa. q. 39, art. 8.°).

Es idea profundísima de Santo Tomás la comparación de la categoría de belleza con las propiedades del Verbo Divino: *«Species autem sive pulchritudo habet similitudinem cum propriis Filii… Quantum vero ad secundum convenit cum proprio Filii, in quantum est imago*

expresa Patris. Unde videmus quod aliqua imago dicitur esse pulchra, si perfecte repraesentat rem, quamvis turpem.» (En la misma cuestión).

Esta última sentencia legitima admirablemente las representaciones artísticas de lo feo, y el valor estético de la expresión, independientemente de la cosa expresada.

[p. 168]. [1]. *«Ad primum ergo dicendum, quod objectum movens appetitum est bonum apprehensum. Quod autem in ipsa apprehensione apparet decorum, accipitur ut conveniens et bonum. Et ideo dicit Diony. de div. nom… quod «omnibus est pulchrum et bonum amabile». Unde et ipsum honestum, secundum quod habet spiritualem decorem, affectibile redditur. Unde et Tullius dicit in I. de officiis: Formam ipsam et tanquam faciem honesti vides, quae si oculis cerneretur mirabiles amores, ut ait Plato, excitaret sapientiae.»*

[p. 169]. [1]. *Ad tertium dicendum quod pulchritudo… consistit in quadam claritate et debita proportione. Utrumque autem horum radicaliter in ratione invenitur: ad quam pertinent et lumen manifestans, et proportionem debitam in aliis ordinare. Et ideo in vita contemplativa, quae consistit in actu rationis, per se et essentialiter invenitur pulchritudo… In virtutibus autem moralibus invenitur pulchritudo participative, in quantum scilicet participant ordinem rationis, et praecipue in temperantia quae reprimit concupiscentias maxime lumen rationis obscurantes.»* (1.ª *Secundae*, q. 182, (?) art. 2.°, ad. 3).

[p. 170]. [1]. *«Ad primum ergo dicendum, quod pulchrum et bonum in subjecto quidem sunt idem; quia super eamdem rem fundantur, scilicet super formam: et propter hoc bonum laudatur ut pulchrum: sed ratione differunt. Nam bonum proprie respicit appetitum: est enim bonum quod omnia appetunt: et ideo habet rationem finis; nam appetitus est quasi quidam motus ad rem. Pulchrum autem respicit vim cognoscitivam: pulchra enim dicuntur quae visa placent: unde pulchrum in debita proportione consistit, quia sensus delectatur in rebus debite proportionatis, sicut in*

sibi similibus: nam et sensus ratio quaedam est et omnis virtus cognoscitiva: et quia cognitio fit per assimilationem, assimilitudo autem respicit formam; pulchrum proprie pertinet ad rationem causae formalis».

[p. 170]. [2]. *«Ad tertium dicendum, quod pulchrum est idem bono, sola ratione differens. Cum enim bonum sit quod omnia appetunt, de ratione boni est quod in eo quietetur appetitus. Sed ad rationem pulchri pertinet quod in ejus adspectu seu cognitione quietetur appetitus; unde et illi sensus praecipue respiciunt pulchrum, qui maxime cognoscitivi sunt, scilicet visus et auditus rationi deservientes. Dicimus enim «pulchra visibilia» et «pulchros sonos». In sensibilibus autem aliorum sensuum non utimur nomine pulchritudinis;* non *enim dicimus «pulchros sapores» aut «odores». Et sic patet quod pulchrum addit supra bonum quemdam ordinem ad vim cognoscitivam: ita quod bonum dicatur id quod simpliciter complacet appetitui; pulchrum autem dicatur id cujus ipsa apprehensio placet».*

[p. 171]. [1]. *Ratio recta aliquorum operum faciendorum.*

[p. 172]. [1]. De aquí el nombre de *artes* dado en la enseñanza antigua a la Gramática, a la Retórica, a la Aritmética y a la Geometría.

[p. 176]. [1]. Siendo este comentario la exposición más metódica que Santo Tomás nos ha dejado de sus ideas estéticas, conviene reproducir íntegramente los principales pasajes:

«Circa primum sic proceditur. Videtur quod prius determinandum esset de diligibili, quam de pulchro. Simplex est enim ante compositum: sed pulchrum habet intentionem compositam, quia, sicut dicitur infra in littera, ratio pulchri consistit in quadam consonantia diversorum, diligibile autem habet intentionem simplicem: ergo prius esset determinandum de diligibili, quam de pulchro.

»Ad idem: quod se habet ex additione ad alterum, posterius est, sicut homo ad animal; sed honestum addit super bonum, et terum pulchrum

super honestum, ut infra patebit: ergo pulchrum est posterius bono. Diligibile autem dicit ipsum bonum; ergo *prius debuit determinari de diligilili, quam de pulchro. «Solutio». Dicendum quod ea de quibus intendit determinare in opposito Dionysius, sunt quaedam processiones divinae, id est quaedam bona procedentia a Deo in creaturis, quibus proficiuntur in divinam assimilationem, cum procedunt formali processione… Et ideo secundum ordinem processionis debet attendi ordo istorum de quibus hic agitur. Prima autem processio quae est in mente, est secundum apprehensionem veri, deinde illud verum excandescit et accipitur in ratione boni, et sic deinde movetur desiderium ad ipsum; oportet enim motum desiderii accendere duplicem apprenhesionem, unam, quae est in intellectu speculativo, quae est ipsius verbi absolute: alteram autem, quae est in intellectu practico per extensionem de vero in ratione boni, et tunc primo erit motus desiderii ad bonum… Igitur ipsi vero absolute respondet processio luminis, apprehensioni autem veri secundum quod habet rationem boni respondet processio pulchri, motui vero desiderii respondet processio diligibilis; et ideo primo de lumine, secundo de pulchro, et tertio de diligibili erit dicendum.*

»Ad primum ergo dicendum quod licet simplex sit ante compositum quantum ad ordinem rei, nihil tamen prohibet compositum, secundum quod accipitur in ratione veri, antecedere simplex quod accipitur in ratione boni tantum secundum motum desiderii, quantum ad ordinem processionum in animam… .

»Circa secundum sic proceditur. Videtur enim quod pulchrum sit idem quod honestum….

Dionysius infra dicit quod pulchrum est idem bono: non est autem idem bono utile, quia utile non est finis sicut pulchrum nec iterum bono delectabili, quod frecuenter turpe est, ergo cum bonum tripliciter tantum dicatur, relinquitur quod sit idem bono quod est honestum. Ad idem: pulchritudo corporalis consistit in corporum commensuratione; sed animae compositio consistit in modo virtutis; ergo in virtute consistit spiritualis pulchritudo; virtus autem est species honesti, secundum Tullium: ergo pulchrum est idem honesto.

… .

»Ad oppositum: quorum opposita differunt, ipsa quoque differunt, sed oppositum pulchri est turpe, honesti autem malum; et haec differunt: ergo pulchrum et honestum differunt… Ad idem: quaecumque separantur secundum esse sunt etiam separabilia secundum essentiam; sed pulchrum separatur ab honesto secundum esse. Potest enim alicuando esse pulchrum sine bono sicut dicitur in «Proverb.»: fallax gratia et vana est pulchritudo: ergo sunt diversa secundum essentiam. «Solutio.» Dicendum quod pulchrum in ratione sui plura concludit: scilicet splendorem formae substantialis vel actualis supra partes materiae proportionatas et terminatas, sicut corpus dicitur pulchrum ex resplendentia coloris supra membra proportionata, hoc est quasi differentia specifica complens rationem pulchri. Secundum est quod trahit ad se desiderium, et hoc habet in quantum est bonum et finis. Tertium est quod congregat omnia, et hoc habet ex *parte formae cuius resplendentia facit pulchrum. Quartum est ipsius pulchritudinis primae, quae per essentiam suam causa est pulchritudinis, scilicet omnem pulchritudinem facere. Quantum igitur ad primum separatur ratio pulchri a ratione honesti et boni: quantum vero ad secundum, non separantur aliquo modo, quia illud accedit pulchro secundum quod est in eodem subjecto in quo est bonum: quantum vero ad tertium, convenit quidem quantum ad subjectum, quia et pulchro et bono accidit secundum quod est forma utriusque. Omnis enim cognitio pertinet ad formam, quae est determinans materiae potentiarum multiplicitatem; differt autem ratione, quia secundum quod forma est finis materiae, sic bonum accipit rationem congregandi. Secundum autem quod resplendet super partes materiae, sic est pulchrum habens rationem congregandi. Sic igitur dicimus quod pulchrum et honestum sunt idem in subjecto. Differunt autem in ratione, quia ratio pulchri in universali consistit in resplendentia formae super partes materiae proportionatas, vel super diversas vires vel actiones: honesti autem ratio consistit in hoc quod trahit ad se desiderium: decus vero dicitur secundum proportionem potentiae ad actum…*

«Addit pulchrum differentian quandam quam complet ratione ipsius.

«Ad secundum dicendum, quod quamvis pulchrum sit idem honesto, non tamen oportet quod secundum rationem, sed subjecto tantum.

«Ad tertium dicendum, quod pulchritudo non consistit in componentibus sicut in materialibus, sed in resplendentia formae sicut in formali; unde ex hoc non sequitur quod sit idem honesto, nisi in subjecto.

«Ad quartum dicendum, quod non oportet quod quaecumque habent eandem passionem sint eiusdem rationis, nisi illa sit propria passio… … … … … … … … … … … … …

«Sicut honestum et pulchrum sunt idem in subjecto, et differunt in ratione, ita etiam eadem possunt esse species utriusque secundum subjectum, sed ratione differenti… … … … …

«Pulchrum nunquam separatur a bono, sicut pulchrum corporis a bono corporis et pulchrum animae a bono animae, et sic semper accipiendo circa idem: pulchritudo corporis autem dicitur quandoque vana, non respectu boni corporis, sed respectu boni animae… …

«Deinde dicit (Dionisyus) quod in causa prima non sunt separanda pulchritudo et pulchrum, tanquam sit ibi aliud pulchrum et aliud pulchritudo: ipsa enim propter hoc quod prima est, uno simplici comprehendit tota, id est omnia, secundum influentiam et continentiam. Sed in existentibus, id est in his quae ex alio sunt vel aliis habent esse (dicitur enim existens quasi ex alio sistens, secundum Richardum de S. Victore), dicit in his, scilicet in causatis, dividentes supradicta duo secundum participans et participationem ipsam sive participatum, quod pulchritudo dicitur ipsa participatio, sive donum participatum a primo. Pulchrum autem dicitur ipsum participans.

Videtur autem quod in primo non sit pulchritudo quae sit eadem pulchritudo Ratio enim pulchritudinis consistit in proportione… Sed simplex non habet proportionem ad seipsum, quia omnis proportio est in duobus ad minus: cum igitur primum sit omnino simplex, videtur quod in ipso non possit esse pulchritudo…

«Solutio» Dicendum quod pulchritudo est in Deo, et est summa, et prima pulchritudo, a qua emanat natura pulchritudinis in omnibus pulchris, quae est forma pulchrorum… Est enim sua pulchritudo, et haec est conditio primi agentis, quod agat per suam essentiam, sed exemplariter in omnibus aliis.

«Ad primum igitur dicendum, quod Deus quamvis sit simplex in substantia, est tamen multiplex in attributis; et ideo ex proportione motus ad actum resultat summa pulchritudo, quod sapientia non discordat a potentia, et sic de aliis… … … … … … … … … … … …

«Ad secundum dicendum quod vere dicitur de Deo quod est pulchrum et quod est pulchritudo, non tamen oportet quod differant re, sed tantum secundum modum significandi… Oportet enim quod in causa prima sit simplicitas et perfectio, si prima est. Id autem quod significatur in abstracto, non significatur ut ens perfectum; quia vero dicit aliquid in se perfectum, et ideo ad significandam prefectionem causae primae, quae vere est in ipsa, oportet dicere de ipsa pulchrum, et ad significandum eius simplicitatem oportet dicere quod est pulchritudo Pulchrum enim non importat simplicitatem, sed ipse terminat modum cognitionis. Simplicitas etiam eius exigit, ut haec duo sint eadem res in ipso: «participationem causae facientis pulchra, tota pulchra, id est omnia pulchra». Hoc itelligitur de natura pulchritudinis, quae est forma pulchrorum, quae participatur ad esse omnium pulchrorum, et facit ea pulchra, sicut albedo alba… Si vero intelligatur de prima causa effectiva, sicut particulari, intelligetur per effectum ipsius: «supersubstantiale vero pulchrorum»… .

«Natura pulchritudinis quod est una in se, sicut fluens ab uno principio, efficitur propria uniuscujusque secundum propriam naturam suam. Non autem intelligendum est quod dicatur de Deo tantum pulchritudo, quia facit pulchritudinem, sed quia facit per essentiam suam sicut causa univoca, unde sequitur quod sua essentia, quae est ipse, sit summa pulchritudo et prima.

«Dubitatur autem hic utrum pulchritudinis sit facere pulchritudinem; et videtur quod non. Nihil enim agit nisi qualitas activa, vel qualitatem activam habens: unde albedo non facit album, sed potius color disgregando partes materiae ad receptionem luminis… Sed pulchritudo, ut jam patet, non est qualitas activa nec qualitatem activam habens; ergo eius non est pulchritudinem facere.

«Si dicatur quod non facit pulchritudinem sicut agens, sed sicut forma.

«Contra: id ad quod non terminatur motus sed consequitur ad motum, non facit esse formae, quia forma est terminus motus naturae; sed pulchritudo non est terminus motus, sed consequens motum; ergo non facit esse formae, et sic non est eius formaliter facere pulchritudinem… .

«Solutio». Dicendum quod Dionysius hic loquitur de natura pulchritudinis in universali, quae est communis omnibus pulchris, ut forma eorum, quamvis appetitur secundum naturam eorum, in quibus recipitur, secundum quod procedit a pulchritudine quae est in primo effectu pulchritudinis, per suam formam quae pulchritudo est sicut agens in motum. Unde pulchritudini quae est in causa convenit facere pulchritudinem omnium, sicut effectivum formale, non autem pulchritudini quae est pulchritudo formalis pulchrorum prout in se considerantur: facit omnia pulchra, et facit omnem pulchritudinem, secundum quod facit hanc vel illam pulchritudinem esse in hoc vel in illo.

»Ad primum ergo dicendum, quod pulchritudo quae est forma pulchrorum facit pulchritudinem vel pulchra formaliter, licet non effective: pulchritudo vero quae est forma primi agentis, facit pulchritudinem etiam effective: primum autem pulchrum effective efficit pulchritudinem, non actione physica, sed agendo per suam essentiam.

»Ad secundum dicendum, quod quamvis pulchritudo non sit terminus motus per se, est tamen terminus motus per accidens…

»Ad tertium dicendum, quod formae comparatio ad materiam non sufficit ad rationem pulchritudinis, ubi imitatur forma luminis per quod res-

plendeat super partes materiae, et ideo habet per se processionem pulchritudo… … … … … … … … … … … … … …

»In his enim duobus completur ratio pulchritudinis ad similitudinem luminis cum fulgore, immittens pulchrum universis rebus… Id est sicut lumen, quod est causa pulchri, per emissionem radiorum a causa efficit omnia luminosa, ita etiam secundum emissionem fulgoris a fonte pulchritudinis omnia participant de ipsius pulchritudine; et propter hoc dicitur in causa pulchritudo per immissionem claritatis.

»Dubitatur autem hic de hac secunda conditione pulchritudinis. Unum enim simplex non consistit ex duobus. Sed pulchritudo est quaedam forma simplex: ergo non videtur quod ad esse eius concurrat claritas et pulchritudo.

»Praeterea, claritas est in tertia specie qualitatis: consonantia autem cum sit qualitas circa quantitatem, qualitas est in quarta specie qualitatis; ex distantibus autem tantum non potest formari unum simplex: maxima ergo ratio pulchritudinis non conficitur ex his duobus…

«Solutio.» Dicendum quod sicut ad pulchritudinem corporis requiritur quod sit proportio debita membrorum, et quod color supersplendeat eis, quorum si altera deesset, non esset pulchrum corpus: ita ad rationem universalis pulchritudinis exigitur proportio aliqualium ad invicem, vel partium, vel principiorum, vel quorumcumque, quibus supersplendeat claritas formae.

Ad primum igitur dicendum, quod simplex non potest constare ex omnibus simplicibus, quasi ex partibus materialibus, aut quasi ex partibus essentialibus: potest tamen ex diversis effluere, quasi effetive aliquid unum simplex, sicut forma mixti corporis est unum simplex quae manat ex diversis. Potest etiam esse quod ad esse simplicis concurrant duo, quorum alterum sit sicut subjectum, et alterum sicut essentia rei… Similiter ad rationem pulchritudinis concurrit consonantia sicut subjectum, et claritas sicut essentia ejus… … .

«Supersubstantiale bonum dicitur pulchritudo sicut vocans omnia ad seipsum… Sed videtur quod hic non sit conditio pulchritudinis, sed potius

boni. Illud enim, quod onmia exoptant, bonum est et non pulchrum, Praeterea si hoc etiam pulchro conveniat cum etiam conveniat bono et honesto, videtur quod haec tria substantialiter unum sint, quia conveniunt in eo quod substatialiter inest eis.

«Solutio.» Dicendum quod hoc non convenit pulchro secundum propriam diferentiam qua completur sua ratio, sed ratione subjecti sui, in quo communicat cum bono quasi ex natura generis: et ideo non sequitur quod sit in eo quod dividatur ab ipso per differentiam aliam quae est ultima conditio; sicut homo et asinus separantur in ultimis differentiis, quanvis conveniant in eo quod est natura generis. Unde sciendum est, quod de ratione boni est quod sit finis desiderii movens ipsum ad se, et ideo deffinitur a Philosopho, quod bonum est quod omnia optant. Honestum vero addit supra bonum hoc scilicet quod sua vi et dignitate trahat desiderium ad se: pulchrum vero ulterius super hoc addit resplendentiam et claritatem quandam super quaedam, proportionata.

»Deinde ponit quartam conditionem… «Congregans tota,» id est omnia.

»At videtur, quod haec non debeat esse conditio pulchritudinis. Duorum enim differentium non debet esse unus actus substantialis: sed lumen et pulchrum sunt differentia, alioquin simul de eis determinaretur; cum igitur congregare sit essentialis actus, videtur quod non sit actus pulchritudinis.

»Praeterea, cum congregata non sint simpliciter unum, sic esset enim simpliciter unus actus; pulchritudo autem est splendor ipsius formae; videtur quod pulchritudinis potius sit unire quam congregare…

«Solatio.» Dicendum quod sicut vocare ad se, convenit pulchritudini in quantum est finis et bonum, sic etiam congregare convenit sibi in quantum est forma, et secundum hoc non convenit lumini. Nihil enim proprii congregare habet nisi forma, quae multiplices positiones materiae concludit in uno, secundum quod terminat ad ipsum.

»Ad primum igitur dicendum, quod lumen est de essentia pulchri; tamen pulchrum addit super lumen differentiam specificam, per quam di-

versificatur ab ipso. Lumen enim non dicit nisi emissionem radii a fonte luminis:. «pulchrum vero dicit splendorem ipsius super partes materiae proportionatas: et ideo non est inconveniens, si idem actus attribuitur utrique.Ad secundum dicendum: quod ratio puchritudinis est proportio, quae requirit in se diversitatem aliquam; et ideo si dixisset unio, esset contra rationem pulchritudinis,

»Ad tertium dicendum, quod pulchritudini convenit aliquid secundum essentiam suam, et aliquid ex natura generis. Natura autem generis est dupliciter aut in quantum est forma, aut in quantum est finis. Si in quantum est forma, convenit sibi congregare: si in quantum finis, sic sibi convenit vocare ad se. Essentia vero ipsius potest considerari duobus modis: aut absolute, et sic convenit sibi claritas et consonantia, quae hic est propria ratio ejus; aut in quantum participatur ad rem pulchri, et sic convenit primae pulchritudini omnem pulchritudinem causare… …

… .

»In prima ponit (Dionysius) acto modos, secundum quos est pulchritudo, sine defectu sumptos; per oppositum octo modos, quibus causatur defectus in pulchritudine… Modi autem sic sumuntur. Causa enim perfectae pulchritudinis potest considerari vel in re absolute, cui inest pulchritudo, vel secundum comparationem ad aliud. Si in re ipsa absolute: aut ex parte ipsius formae, quae superfulget partibus pulchrificans eas, aut secundum partes pulchrificatas. Si secundum formam, dupliciter: aut secundum idemptitatem ipsius formae, vel diversitatem. Illud enim cujus pulchritudo dependet tantum ab una forma, est perfectioris pulchritudinis quam illud, cuius pulchritudo conficitur ex pluribus formis… Et quanto aliquid paucioribus acquirit perfectionem suam, nobilius est, aut secundum modum eundem, vel diversum ipsius formae: quod enim aequalem semper recipit resplendentiam formae super se, est perfectioris pulchritudinis. Si autem secundum partes, aut hoc erit secundum situm partium in toto, et sic quod secundum totum pulchrum est, perfectioris pulchritudinis est, quam quod est secundum unam partem tantum; aut secundum partes temporis men-

surantis extra, et sic quod non semper pulchrum est, posterioris est pulchritudinis eo, quod, alio non pulchrum est. Si autem secundum comparationem ad aliud; aut secundum comparationem ad causam, aut ad effectum. Si secundum comparationem ad causam essendi, aut ad causam augmenti, et secundum principium dicit, quod illud quod non habet aliam causam facientem suam pulchritudinem est perfectae pulchritudinis, et quod vere *se habet non deficientis: quantum vero ad secundum dicitur, quod id cuius pulchritudo non augmentatur vel diminuitur est perfectae pulchritudinis. Si autem in comparatione ad effectum, id est secundum quod suum effectum sit pulchrum secundum unum, et secundum alium non, nec secundum omnes, hoc dupliciter: quia aut comparatur ad diversa in specie, aut ad diversa in numero quae sunt eadem in specie; et utroque modo dicitur perfectioris pulchritudinis, quia respectu omnium pulchrum est his habitis».*

(Hasta aquí el códice de Nápoles, que resulta incompleto; lo que a continuación se extracta pertenece al códice del Vaticano.)

«Videtur autem quod non respectu onmium sit pulchrum. Inter formas enim sunt quaedam propinquiores agenti, et quaedam propinquiores materiae: quae vero propinquiores materiae sunt turpitudine admixtae, quia nihil est causa turpidinis, nisi materia cum privatione: secundum vero propinquitatem ad agentem sunt pulchrae. Cum igitur utrorum haec causa sit, supersubstantiale pulchrum, quod est Deus, videtur quod sicut respectu illorum est pulchrum, ita respectu aliorum sit turpe… Aut igitur utrumque reducitur ad unum principium, quod est Deus, aut non: si non, ergo ipsum non comparabitur ad turpe sicut ad effectum; et sic nihil est quod dicit, quod respectu pulchrorum et turpium est pulchrum: si autem reducitur utrumque in ipsum sicut in causam, cum non sit causa alicuius, cujus exemplar non sit in ipso, oportet quod exemplar turpis sit in ipso; et sic debet dici turpe, sicut propter exemplar pulchritudinis pulchrum. Praeterea cum ipse causa sit tam turpis quam pulchri, aut ostendit turpe in se ipso, aut non; si non, ergo ratio turpis non est in ipso, et sic non erit causa turpis, quia nullius est causa cujus ratio non sit in ipso: si autem ostendit, non ostendit nisi per exemplar turpis quod in ipso est: er-

go exemplar sicut et exemplatum debet dici turpe respectu eius.... ... ...
... ...

»Dicendum quod in Deo nulla valet cadere turpitudo, nec secundum se, nec in comparatione ad aliquem effectum, quia ad omnia comparatus, quae ab ipso sunt, pulchritudinem habet, sive sint pulchra sive turpia. Sicut enim pulchre apparet secundum comparationem ad gloriam sanctorum, ita etiam pulchritudo sive iustitia apparet secundum comparationem ad iniustitiam reproborum. »Ad primum ergo dicendum, quod quamvis omnes formae sint a primo, quod sint propinquae materiae non habent a primo, sed a natura recipientium; sicut quod lumen occubat in nigro et propinquum efficiatur tenebrae, non est a luce *solis sed ab opacitate recipientis; quod tamen causa fulgoris in nigro est, a luce solis est: et similiter est de forma artis, quia in viliori materia minus clara efficitur, et in digniori magis.*

... ...
... ...

»Ad tertium dicendum quod turpe in quantum habet aptitudinem ad pulchrum aliquid participat de pulchro: quia in eo quod est aptum ad formam, iam est inchoatio formae, ut dicit Avicenna... In quantum vero est turpe, non habet exemplar in ipso, quia turpido defectus est, cuius Deus causa non est, nec mali in quantum malum, sed tantum eius quod est turpe...

»Ad sextum dicendum, quod non dicimus omnia lux et vita esse in Deo, quia omnia procedunt ab ipso ut viventia vel lucentia, quamvis lucem omnia habeant in quantum participant de forma, etsi vitam non omnia habeant, sed dicitur per principium effectivum et cognoscitivum. Secundum enim potentiam effectivam, per quam inducit materiam ad formam, dicitur vita in ipso, quia vita dicitur secundum id quod est principium activum....

... ...
... ...

»Dicendum quod omnia pulchra uniformiter sunt in Deo.

»Ad primum vero dicendum, quod rationes rerum quae sunt a Deo, secundum comparationem ad efficiens, sunt unum, et secundum esse et secumdum essentiam; quia ipsa divina essentia ratio et idea est omnium causatorum; sed tantum secundum respectus ad diversa causata habent quandam diferentiam; unde simpliciter unum sunt, secundum quid vero plura; sicut centrum, unum in essentia, habet relationem ad plures lineas, ut principium eorum. Si tamen rationes essent simpliciter plures, quod falsum est, adhuc non sequeretur quod non esset una pulchritudo, quia ratio dicit dirigens in uno actu, pulchritudo vero dicit formam unam, ut principium respectu omnium, et ideo non multiplicatur secundum diversa opera, quia non dicit specialem respectum ad hoc vel illud, sed tenet se magis ex parte ipsius effectus quam ratio.

»Ad secundum dicendum, quod ratio et idea de intellectu sui habent respectum ad rem: ideo propter diversitatem rerum dicuntur plures ideae, nulla existente pluralitate in essentia quae habet illos respectus, sicut si diceretur plura principia, ut esset numerus tantum in relationibus, et non in subjecto… … … … … … … … … … … …

… … … … … … … … … … … … … … … … … … … …
… … … … … … .

»Ad quartum dicendum, quod, sicut supra dictum est, pulchritudo dicit participationem, et sic formam, pulchrum autem dicit participans, et sic nihil addit sini maiorem recipientem. Et quia exemplaritas rerum formatarum est respectu formae tantum, ideo pulchrum non habet exemplar in primo nisi secundum pulchritudinem; et ideo omnia uniformiter sunt in ipso pulchrum, et pulchritudo, quamvis in esse rei dividantur… … …
… … … … … … .

… … … … … … … … … … … … … … … … … … …
… … … … … … .

»Et est causa exemplaris, quoniam secundum ipsum, scilicet pulchrum, cuncta determinantur sicut exemplar: quantum enim unumquodque habet de pulchritudine, tantum habet de esse… … … … … … … … …
… … … … … … … … … … … … … … .

… .

»Ad tertium dicendum quod nihil desiderat aliquid per suam operationem, nisi secundum similitudinem quam habet divinae pulchritudinis: unde et fornicator desiderat delectationem, quae proprie et vere in solo Deo est. Et ideo quanvis non omnia pertingant ad divinam pulchritudinem, vel desiderent eam, secundum quod est in ipso Deo, desiderant tamen eam in ipsa similitudine, et tamen non perveniunt ad eam… Turpe, etiam in quantum turpe, desiderat pulchrum, ut dicitur in primo Physicorum, non tamen sequitur quod desiderat suam destructionem; quia turpe non habet destructionem, cum sit privatio sed potius per pulchrum est sua constitutio, et hinc desiderat sicut imperfectum perfectionem…

»Diximus quod omnia sunt in pulchro sicut in causa efficiente, finali et exemplari: propter quod et pulchrum est idem bono. Cuncta desiderant bonum et pulchrum secundum omnem causam, id est secundum universalem causam… et quia nihil desiderat aliquid nisi aliquo modo sit simile sibi…; aliquid autem simile bono et pulchro est per participationem eorum, et ideo sequitur quod non est aliquid de numero existentium actu, quo scilicet habeat esse completum, quod non participet pulchro et bono.

»Videtur autem quod insufficienter per hoc ostendatur identitas pulchri et boni… Bonum se habet in ratione causae finalis, pulchrum in ratione formali, quia dicit splendorem formae super partes proportionatas: finis autem et forma habent diversas inventiones, unde ex opposito dividuntur: unde bonum et pulchrum non desiderantur secundum eamdem rationem… Praeterea, desiderium semper est perfecti, sed causa efficiens perfecta causa est, sicut forma et finis, quia nihil dat esse alteri nisi in se perfectum sit… Praeterea, nihil desiderat illud quod per substantialem participationem habet, quia desiderium est rei non habitae… Sed omnia habent bonum et pulchrum per participationem substantialem…; ergo non omnia desiderant bonum et pulchrum.

… .

»Dicendum, quod quamvis intentiones causarum sint diversae, et ex opposito divisae, non est tamen inconveniens quod causa una secundum intentionem suam ordinetur ad intentionem alterius causae; quamvis una causa non sit causa alterius secundum suum esse… Materia enim non est causa formae, aut et converso, sed utrumque est causa compositi.

… .

»Ad quartum dicendum quod quaedam participant pulchrum et bonum perfecte et simpliciter, quaedam vero secundum quid et imperfecte. Cum quidem imperfecte participant, non est dubium quia desiderant perfectionem in pulchro et bono: quod vero simpliciter et perfecte participant, possunt dupliciter considerari: aut absolute in se, et sic non desiderant cum habeant; aut secundum capacitatem ad exemplar, et sic semper possunt proficere in pulchritudine et bonitate, secundum accessum ad exemplar, et ideo semper desiderant perfectum in pulchro et bono.»

[p. 192]. [1]. Diversos libros se han publicado en nuestro tiempo con la pretensión mejor o peor fundada de exponer las doctrinas estéticas de Santo Tomás. Entre estos libros merecen principalmente recuerdo el del P. Tapparelli, S. J., *Delle Ragioni del Bello secondo la dottrina di Santo Tommaso d'Aquino,* 1859-1860, impreso en la *Civilita Cattolica,* y también por separado; el del P. Vicenzo Marchese, de la Orden de Santo Domingo, *Delle benemerenze di S. Tommaso d'Aquino verso le Arti Belle* (Génova, 1874); el de los hermanos Juan y Miguel Menichini, *Del vero, del Bueno e del Bello secondo le dottrine de 'Patri e D ottori della Chiesa, specialmente di S. Tommaso d'Aquino* (Nápoles, 1879); el de P. Vallet, profesor de Filosofía en el Seminario de Issy, *L'Idée du Beau dans la philosophie de Saint Thomas d'Aquin* (1883); y el del teólogo calabrés Domingo Valensise, publicado en 1888 con el título *Dell'Estetica del Bello secondo i principii di S. Tommaso* . De todos ellos se hablará oportunamente.

CAPÍTULO I.—IDEAS LITERARIAS DE LOS ESCRITORES HISPANO-ROMANOS. SÉNECA EL RETÓRICO.—SÉNECA EL FILÓSOFO.—QUINTILIANO.—MARCIAL.— CARÁCTER DE LA LITERATURA HISPANO-ROMANA DEL IMPERIO.—NOTA SOBRE PORCIO LATRÓN Y OTROS RETÓRICOS MENORES. —IDEAS LITERARIAS DE MA

TÁCHASE generalmente a los retóricos y preceptistas españoles que florecieron en el primer siglo del Imperio romano, y sobre todo a la familia de los Sénecas, de corruptores de la elocuencia, y aun de todo buen gusto literario, y es común afirmar que por ellos se enervó y decayó el antiguo vigor de la oratoria, imperando triunfante en las escuelas el gusto declamatorio, que llegó a infestar a la larga la poesía y todas las manifestaciones del arte, hasta torcer los vuelos del genio de Lucano y envilecer el estro festivo de Marcial. Si hemos de creer a ciertos críticos, las cualidades nativas de aquellos retóricos, derivadas en gran parte de propensiones del ingenio español, máxime en algunas regiones de la Península, tiraron fatalmente, por un lado, al énfasis y a la vana pompa de las palabras; por otro, a la sutileza, ingeniosidad y refinados conceptos, marcándose así desde los primeros pasos de nuestra historia literaria, o, por mejor decir, cuando la literatura española propiamente dicha aún no había nacido, los dos grandes y opuestos vicios que, andando los siglos, habían de enturbiarla y traerla a menoscabo, es decir, el abuso de color y de recursos pintorescos, y el abuso de ciertos elementos intelectuales que se designan con el nombre algo vago de ingenio o ingeniosidad. Píntase a los **[p. 194]** retóricos cordobeses, a los Sénecas y Latrones [1] como una turba de aventureros literarios, que, venidos de su provincia, y ávidos de halagar los oídos, mal avezados ya, de sus dominadores, hicieron torpe granjería con el arte de la palabra, rebajándole, en prosa y en verso, a ser dócil

instrumento de la adulación y de la servidumbre, o bien a simulacros estériles de causas fingidas. De aquí las invectivas que por tradición se repiten, no tanto contra Séneca el Filósofo, que en todos tiempos fué tenido generalmente por escritor profundo y de extraordinario brío de expresión, aun en medio de su manera afectadamente sentenciosa, cuanto contra su padre Séneca el Retórico, cuyas *Controversias* y *Suasorias* son eterna piedra de escándalo y dan cada día motivo a declamaciones no menores que las que aquel ingenio cordobés recogió y nos conservó en su libro.

[p. 195] Acúsase, pues, a Marco Séneca, el Viejo, primer individuo de la *gens Annea* que aparece en la historia, de haber sido, juntamente con su paisano Latrón, si no el inventor, a lo menos el propagandista incansable y afortunado de aquellos ejercicios de esgrima oratoria, cuyo solo título indica la aberración de los argumentos: *la sacerdotisa prostituída; El tiranicida puesto en libertad por los piratas; La incestuosa precipitada desde una alta peña; El sepulcro encantado; El varón fuerte sin manos; El raptor de dos mujeres; La casa abrasada juntamente con el tirano; El padre arrebatado del sepulcro, La cruz del siervo,* y otras tales aún más estrambóticas, verdadero mundo de fantasmas en que vagaba el espíritu de los jóvenes romanos, perdiendo míseramente los años de su mocedad entre tiranos y piratas, verdaderas sombras como las que, según ficción mitológica, poblaban los campos Cimmerios. *Ibant umbrae tenues, simulacraque luce carentum*. Pesa, pues, en la general opinión sobre el nombre del más viejo de los Sénecas el cargo gravísimo de haber falseado la base misma del arte oratorio, y aun de todo arte literario, haciéndole pasar de la realidad de la oda al tenebroso país de los sueños, y corrompiendo a un tiempo la materia y la forma, el asunto y el estilo, hasta reducir a juego pueril lo que antes había sido aquella magna *et oratotia eloquentia,* que vibró y fulminó en el ágora de Atenas y en el foro romano.

A esto se responde, en primer lugar, que la corrupción no viene **[p. 196]** en las literaturas por voluntad de un hombre solo ni

de muchos, sino por algún vicio interior y orgánico que ellas traen en sí. Traíalo la literatura latina del tiempo del Imperio, no sólo por ser literatura artificial y de imitación griega, si bien esta imitación hubiese alcanzado el punto de perfección que admiramos, en los escritores de la era de Augusto, sino además porque, apenas llegada a la cumbre, le faltó materia viva en que ejercitarse, silencioso como estaba el foro y *pacificada* la elocuencia, lo mismo que todos los demás tumultos de la antigua vida republicana, por la omnipotente voluntad del César. A esto se agregaba el no quedar ya ni vestigios de lo que podo ser la primitiva poesía del pueblo romano, el cual ciertamente tuvo algo a modo de arte, siquiera fuese elemental y rudo, y le encarnó a veces con hondo sentido hasta en sus fórmulas legales. Es más: ni el pueblo romano existía ya, imperando en su lugar una mezcla confusa de advenedizos, llegados de los últimos confines del Imperio, y desligados de toda relación con las creencias, con el régimen y con las costumbres antiguas. Galos, españoles, africanos lo invadían todo, unos como parásitos, histriones, sacerdotes de divinidades asiáticas e iniciadores en cultos misteriosos, mientras los otros penetraban en el Senado, regían las provincias, llegaban a la dignidad consular, y obtenían los honores del triunfo. Reducida a fórmulas oficiales la antigua religión romana, su virtud había huído de los espíritus, y sólo quedaba en ellos una mezcla confusa de supersticiones orientales y de teosofías, y en los hombres de más robusto pensar cierta austeridad de principios éticos y una vaga dirección espiritualista, que los mejor inclinados pedían a la filosofía de los estóicos, único sostén entonces de las almas bien templadas. Por lo mismo que el Imperio romano tendía providencialmente a la unidad, borraba, aun sin quererlo, las diferencias locales, acabando por inmolar la misma ciudad romana en aras del culto y difusión cosmopolita del numen de Roma. Así se explica la esterilidad y decadencia del arte en época de monstruosa unidad, cuando ya los gérmenes de cultura indígena

que podía haber en las regiones sometidas a Roma habían sido violentamente ahogados por la universal señora, y a ella misma la debilitaba en fuerza interior lo que ganaba en extensión, cruzando y bastardeando de mil modos su raza, dilatando a otros pueblos los beneficios de sus instituciones, arrancándose, por decirlo **[p. 197]** así, del recinto sagrado de su *urbs,* y convirtiéndose en inmensa y confusa hospedería, abierta a todas las gentes. Todo el mundo era extranjero en Roma, sin tener a pesar de eso otra patria ninguna. Y lo que acontece con la nacionalidad política, viene a reflejarse en la nacionalidad literaria. Ya hemos indicado que Roma no tuvo ni realizó otra gran poesía que su historia y su derecho, en cuya parte simbólica hay sin duda elementos estéticos singularmente admirables. Los restos informes de la poesía escrita, apenas inteligibles ya en tiempo de Horacio, perecieron bajo los desdenes de los poetas cultos, y la literatura fué en Roma flor trasplantada y que sólo duró una aurora, aunque durase lo bastante para difundir inmortal aroma en la historia de nuestra Madre. Pero la decadencia debía venir rápida y fatal, como en todo arte que no es espontáneo ni popular, y que por ningún lado echa raíces en la fantasía colectiva, sino que se contenta con halagar los oídos de muy pocos y selectos jueces. Fué, pues, la literatura latina la más breve en su desarrollo y en su producción de cuantas la historia recuerda, y al mismo tiempo la más aristocrática y la más independiente del pueblo, o más bien de la masa enorme y confusa de hombres en medio de los cuales se desarrolló. En cuanto a la elocuencia, que sólo crece con la lucha política y el tumulto exterior, de hecho estaba muerta, así que esta ocasión y estímulo faltaron, por haber asumido en su persona Augusto todas las magistraturas. No volvió a resonar la voz de los tribunos, y la ensangrentada cabeza de Cicerón, clavada en los *Rostros,* fué advertencia elocuentísima para reprimir a los que pudieran aspirar a recoger su herencia.

En tales circunstancias, poca influencia podía ejercer la venida de unos cuantos retóricos de la Bética, aun suponiendo que las obras de estos retóricos hubiesen tenido la importancia y trascendencia que se les quiere dar [1]. A lo sumo puede decirse que sustituyeron **[p. 198]** una corrupción con otra, poniendo el énfasis y la esplendidez hueca, o, al contrario, las sentencias agudas, nerviosas y vibrantes, donde Ovidio había puesto la amplificación desleída y palabrera y todas las elegantes lascivias de su estilo muelle y femenino. Diríase a lo sumo que cierta especie de corrupción férrea y varonil, cierto estoicismo académico y teatral venía a sustituir a otro género de corrupción lánguido y sin nervio, e indigno hasta de varones nacidos en servidumbre. Y por lo que hace a Séneca el Retórico, nada más vulgar que el yerro de los que, sin haber leído sus declamaciomes, le tienen por autor de todas las extravagancias, frialdades y miserables inepcias que hay derramadas en ellas. Marco Anneo Séneca, el Viejo, no es orador, ni autor de *Controversias* ni de *Suasorias;* es simplemente el colector de los documentos literarios de una época infeliz, y el crítico de ella. Las obras suyas, que algo mutiladas han llegado a nosotros, no son más que una colección de trozos de discursos que había oído en su juventud, es decir, en tiempos muy próximos a Cicerón, de boca de los más famosos retóricos que entonces tenían escuela en Roma. Ya era muy anciano Séneca, cuando, a ruego de sus hijos (Lucio Anneo, llamado el Filósofo; Novato, el que más adelante fué adoptado por Galión, y vió a San Pablo ante su tribunal en la Acaya, y Mela, padre de Lucano), emprendió, ayudado por su portentosa memoria, trasladar por escrito todos estos fragmentos, y dándoles **[p. 199]** cierto orden, formó con ellos un libro, en que solamente los prólogos son obra suya, y sólo por ellos puede juzgársele [1] .

La impresión que la lectura de estos prólogos deja es enteramente contraria a la idea de que el vulgo de los humanistas se forma del primero de los Sénecas [2]. Lejos de aparecer como

fautor de **[p. 200]** los vicios literarios de su siglo, es, al contrario, censor vehementísimo de ellos; y en teoría y en crítica, parece un preceptista de la edad anterior, educado en los Diálogos Ciceronianos. No sólo escribe el latín con extraordinaria pureza, siendo en esto superior a su hijo; no sólo traza retratos de oradores que sólo con los del *Bruto* de Cicerón pueden compararse, sino que siente y deplora la decadencia, y la combate en todas sus formas y modos, como verdadero predecesor que es de las empresas críticas de Quintiliano. Así, v. gr., en el libro II de las *Controversias,* le vemos reprender a Aurelio Fusco, y a su discípulo el filósofo Fabiano, por la cultura demasiado exquisita de la dicción y por la composición muelle de las palabras, sin nada agudo, sin nada sólido, sin nada enérgico: oración elegante sin duda (dice), pero más lasciva que elegante; faltábales a entrambos declamadores la robustez oratoria, y no eran sus brazos capaces de sostener el hierro de la pelea (*pugnatorius mucro*). De igual modo, en el libro III reprueba en Albucio el exceso de ornamentos; lo desproporcionado de los miembros de la oración y el nimio estudio de los pormenores, sentando el principio de que ningún miembro es bello si no es proporcionado al cuerpo a que pertenece. Del retórico Musa dice en el libro V que tuvo mucho ingenio, pero ningún juicio, y que por eso llevaba todas las cosas a la última hinchazón, de tal suerte que parecía contradecir a la misma naturaleza. Esto no es ciertamente de escuela cordobesa, y Séneca lleva tan allá su odio al estilo figurado, que reprende en Musa algunas frases que hoy nos parecen tan corrientes y sencillas como *odoratos imbres, celatas sylvas, nemora surgentia* .

En general, los juicios de Séneca el Retórico sobre los oradores de su tiempo son de una severidad extraordinaria. Sólo el fuerte y agreste modo de decir del español Porcio Latrón alcanza indulgencia a sus ojos. Recoge todos los cuentos que pueden poner en ridículo a los declamadores, y además los condena directamente en el prólogo del libro IV, con estas palabras que pone

en boca de Montano Votieno: «Llevan al foro los declamadores el vicio de abandonar lo necesario, buscando solamente lo especioso. Añádase a esto el que se fingen unos adversarios fatuos, y les responden lo que quieren y cuando quieren. Además, como los errores en las escuelas quedan impunes, su necedad jamás obtiene el condigno **[p. 201]** castigo. Los ingenios se crían, en el ocio escolástico, tan lejos del mundo, que luego no pueden sufrir el clamor, el silencio, la risa, ni siquiera la luz del cielo. No hay más ejercicio útil que el que se parece mucho a la obra real en que finalmente nos hemos de ejercitar. Y así como el fulgor de la luz clara ciega a los que salen de un lugar oscuro y tenebroso, así a los que pasan de la escuela al foro, todo les perturba como nuevo e inusitado; y no llegarán a adquirir robustez oratoria hasta que, domados a fuerza de afrentas, hayan endurecido con el verdadero trabajo su ánimo pueril, que languidece en las delicias escolásticas». [1] Ni Petronio ni Quintiliano han dicho nada mejor, y, sin embargo, este trozo es de Séneca el Retórico, a quien tanto se infama, sin leerle. Él mismo parece que se avergüenza, en el prólogo del libro V, de un trabajo que no le parece cosa seria [2], y suspira por la grande y verdadera elocuencia. Y por eso, cuando al fin de sus declamaciones sobre asuntos relativos a la vida de Cicerón, interrumpe los trozos retóricos, para insertar los de historiadores, se regocija de haber encontrado algo *sólido y verdadero*. Y en el prólogo general de las *Controversias* alaba a sus hijos, porque, no contentos con los ejemplos oratorios de su siglo, quieren conocer el gusto del anterior.

«Así podréis entender, añade, cuánto va degenerando cada día el ingenio, y no sé por qué fatal influjo de la naturaleza, va retrocediendo la elocuencia. Lo poco que los romanos pueden oponer o anteponer a la insolente facundia de los griegos, floreció en la época de Cicerón. Todos los ingenios que han dado luz a estos estudios nacieron entonces. Después las cosas han ido cada día de mal en peor, ya por culpa de los tiempos, porque nada hay tan

mortífero para el ingenio como la corrupción de costumbres, ya porque ha faltado todo premio para un arte tan laudable, trasladándose toda la emulación a las cosas torpes, únicas que granjean honores y dignidades, o quizá por alguna oculta disposición del **[p. 202]** hado, cuya maligna y perpetua ley en todas las cosas humanas quiere que, así que han llegado a la perfección, desciendan a lo ínfimo, todavía con más rapidez que ascendieron. Mirad cómo degenera torpemente el ingenio de esta desidiosa juventud, y cómo no vigilan en ningún trabajo honesto. El sueño, el abandono, y, lo que es peor que el abandono y que el sueño, la industria aplicada al mal, se han apoderado en breve tiempo de los ánimos. Sólo les halaga el afeminado estudio del canto y de la danza lasciva, y el rizar de mil modos los cabellos, y el dar a la voz inflexiones blandas y mujeriles, y el competir con las mujeres mismas en lo muelle y regalado del cuerpo. Tal es la vida de nuestros adolescentes. ¿Quién de vuestros contemporáneos puede llamarse, no ya ingenioso, sino ni siquiera varón de veras? Lascivos, enervados, expugnadores de la honestidad ajena, negligentes de la propia, ¡no consientan los dioses que en tales manos caiga jamás la elocuencia! Id y buscad un orador entre esos que no se muestran hombres sino en la lujuria». [1] Este trozo parece arrancado del *Diálogo sobre las causas de la corrupción de la elocuencia* , y no resplandece en Séneca el Retórico menos imperio del sentido moral que en Quintiliano. De todos los prólogos de las *Controversias* y de las Suasorias pueden sacarse muy firmes doctrinas literarias. Así, verbigracia, Séneca se declara contra la imitación de un solo autor por excelente que sea, y aun contra el principio mismo de la imitación, entendida del modo grosero que la entendían los retóricos, **[p. 203]** porque nunca (dice) llega el imitador a donde llegó su modelo, y, es ley de la naturaleza que el traslado quede siempre inferior al original. Lo que aconseja, pues, es el estudio asiduo de los modelos, cuantos más mejor, sin esclavizarse servilmente a ninguno. No es de los preceptistas que

quieren someterlo todo a reglas y medidas inflexibles; antes se declara partidario de la libertad literaria, y opina que hay que conceder muchas cosas a los ingenios, siempre que la audacia no degenere en monstruosidad. (*Multa donanda ingeniis, sed donanda vitia, non portenta*).

No es esto decir que carezca Séneca de algunos errores literarios, debidos a su educación retórica. Tal es, por ejemplo, su doctrina sobre las palabras nobles y bajas, censurando a Albucio, que, por huir de la excesiva pompa oratoria y del vano esplendor, no dudaba en usar una porción de vocablos que Séneca declara sordídisimos, entre los cuales pone estos dos: *acetum* y *spongias*. Pero, si bien se mira, su verdadera censura contra Albucio no se funda en que éste huyera de las afectaciones retóricas, sino en que quería aparentarlo sin conseguirlo, porque nada quitaba del estruendo vano de las palabras, y sólo de vez en cuando intercalaba estas otras de baja ralea, para que sirviesen como de patrocinio y defensa a las demás.

Cualquiera que sea el juicio que formemos sobre los tristes fragmentos de oratoria académica recogidos por Séneca el Viejo, siempre habrá que salvarle a él y dejarle fuera de cuenta, puesto que como crítico ha protestado siempre contra la materia que coleccionaba [1]. Y así, en los *Excerpta* de los libros perdidos, le **[p. 204]** vemos repetir con fruición estas palabras de Casio Severo, que encierran la más terrible condenación del arte declamatoria: «¿Qué cosa hay que no sea inútil en este ejercicio escolástico, si la misma **[p. 205]** escolástica es inútil? Cuando hablo en el foro, tengo algún propósito; cuando declamo, me parece trabajar en sueños. Si conducís a esos declamadores al senado, al foro, apenas se encontrará uno que sepa sufrir el sol ni la lluvia. Es imposible que salga un orador de tan pueril ejercicio. Es como si quisiéramos juzgar de las condiciones de un piloto haciéndole navegar en un estanque». [1]

De Lucio Anneo Séneca, el Filósofo, dice muy lindamente su antiguo traductor D. Alonso de Cartagena, «que puso tan menudas y juntas las reglas de la virtud, en estilo elocuente, como si bordara una ropa de argentería, bien obrada de ciencia, en el muy lindo paño de la elocuencia.» Entre estas sentencias menudas que caen como granizo sobre los lectores del más popular de los moralistas antiguos, hay algunas que pertenecen al arte, y que son vislumbres y ráfagas de la futura ciencia estética. Séneca el Filósofo no trata directamente de teorías oratorias, por lo menos en los libros suyos que hoy se conservan; tampoco ha discurrido de propósito sobre el amor y la hermosura; pero es condición de sus escritos ser más admirables por las sentencias de que están esmaltados que por el plan, la consecuencia y el método, y encontrarse con frecuencia en ellos lo que menos se esperaba. Como son en su mayor parte tratados de dirección espiritual para sus amigos, epístolas o exhortaciones consolatorias, escritos de ocasión, en una palabra, y en los cuales se trata de aplicar medicina a algunas enfermedades del ánimo, más bien que exponer un sistema ético, procede Séneca con estilo y forma oratoria, y pasa rápidamente y sin gran rigor de un asunto a otro. No hay escritor de quien puedan entresacarse tantas páginas bellas, tantas sentencias nobles y tantas máximas felices. No hay otro tampoco cuyas obras, en conjunto, resistan menos la prueba de la lectura seguida. Donde quiera se encuentran joyas: fáltales el primor del engarce. Tratemos de congregar las ideas artísticas que en todos sus libros fué derramando [2] .

[p. 206] Séneca tenía verdaderamente el sentido de lo bello. En el libro *De vita beata,* dedicado a su hermano Galión, enseña que el filósofo ha de ser artífice de la vida, buscando como sumo bien la perpetua euthymia, es decir, la concordia del ánimo [1]. El libro *De la tranquilidad del ánimo, a Sereno,* no es más que el desarrollo de este principio y la condenación, así del humorismo sarcástico que toma la vida por objeto de irrisión y de burla, co-

mo del negro pesimismo que tanto se había desarrollado en los tiempos de la decadencia romana, y que absolutamente desesperaba del precio y del valor de la existencia [2] .

[p. 207] Hay en Séneca, por lo que toca a las materias especulativas, un fondo de ideas platónicas o académicas innegable, pero modificadas profundamente por el rigorismo ético de los estóicos, verdaderos kantianos de la antigüedad. No tenían los estóicos doctrina alguna del ideal artístico, y por eso Séneca, con su habitual tendencia ecléctica, va a buscar la metafísica donde la hay, es decir, en los platónicos y en los peripatéticos, y combinando hábilmente la doctrina de unos y de otros, como siglos adelante lo hicieron León Hebreo y Fox Morcillo, expone, en su epístola 65, a Lucilio, las dos teorías combinadas de la forma y de la *idea,* dándonos nuevo testimonio de la manera recta e idealista con que todos los filósofos antiguos entendieron la *mimesis* aristotélica. «Toda arte (dice Séneca) es imitación de la naturaleza [1]. La estatua supone **[p. 208]** materia capaz de recibir el artificio y artífice que trabaje la materia. En la estatua, pues, la materia es el bronce: la causa el artífice. La *forma* que se aplica a la estatua, es la misma que llamamos *eidos*. El bronce es la primera causa de la estatua, porque nunca hubiera podido existir ésta sin materia de donde fundirla o sacarla. La segunda causa es el artífice, porque no hubiera podido el bronce convertirse en estatua, si no le hubiese ayudado la mano del arte. La tercera causa es la forma, porque no llamaríamos a aquella estatua *doryphoros* o *diadumenos*, si no se le hubiese impreso la forma de tal. La cuarta causa es el propósito de hacer; y ¿qué es el propósito? Lo que invita y mueve al artífice a producir.Unas veces es el dinero, si fabrica para vender sus obras; otras veces la gloria, si trabaja para su buen nombre, o la religión, si trata de adornar un templo. Y todavía a estas causas añade Platón **[p. 209]** otra quinta, que es aquel ejemplar que llama *idea,* conforme a la cual el artífice realiza lo que tiene en su mente. Poco nos importa averiguar si tiene

fuera de sí ese ejemplar, en el cual fija los ojos, o si le lleva en su interior, y él mismo le concibe y pone ante su vista. Estos ejemplares, Dios los contiene en su mente, y abraza los números y los modos de todas las cosas que han de ser hechas. Cinco son, pues, las causas en una estatua; es a saber: el bronce o la materia, el artífice, la forma que el artífice impone a la materia, y el ejemplar que el artífice imita en su obra». Esta muchedumbre de causas, imaginadas por Aristóteles y por Platón, le parecen a Séneca, o muchas, o demasiado pocas. «Nosotros (añade) buscamos una causa primera o general; esta causa debe ser simple, como lo es la materia. La razón agente es Dios, y todas dependen de ella; la forma que el artífice impone a la obra, no es propiamente causa, sino parte. El ejemplar no es causa, sino instrumento necesario de la causa. El propósito del artífice, sí es causa, pero no eficiente, sino ocasional, o, como dice Séneca: *Sobreviniente* .

En un punto importante se aparta Séneca de los platónicos. Niega la verdad del axioma:

Gratior est pulchro veniens a corpore virtus,

y afirma que la virtud ninguna belleza de forma exterior necesita, porque ella es la mayor hermosura, y consagra el cuerpo en quien reside, hermoso o feo. Tal era el sentido de los estóicos, y tal fué el de los primeros cristianos, y el que llevó a algunos a defender hasta la fealdad física del Redentor.

A la teoría de las ideas vuelve en la ep. 58, exponiendo el sentir de Platón: «Las ideas son inmortales. La idea es el ejemplar eterno de las cosas que la naturaleza ejecuta, inmutables, infalibles. Si quiero hacer tu imagen, te tomaré por ejemplar de la pintura, y así recibirá mi mente ciertos hábitos que aplicará luego a su obra. Lo mismo acontece con la idea. Cuando el pintor quería representar con colores a Virgilio, contemplaba su persona. La idea era el rostro de Virgilio, ejemplar de la obra futura. De allí nacía la forma que el artífice aplicaba luego a su obra. ¿Y

qué diferencia hay entre las dos formas? me preguntarás. El ser la una, forma ejemplar, y la otra, forma tomada del ejemplar, e impuesta **[p. 210]** a la obra; el artífice imita la una, pero crea la otra… Son, pues, la misma cosa idea y forma; pero la llamamos *forma (eidos)* cuando está en las cosas creadas; *idea,* cuando está fuera de la obra, y no tanto fuera de la obra como antes de ella». [1] Séneca, como se ve, es partidario de la conciliación platónico-aristotélica entre el *Eidos* y la Idea, con el mismo sentido y alcance que el insigne filósofo de nuestro siglo de oro, Fox Morcillo. A tal punto son viejas las tradiciones de la ciencia española.

Séneca, no sólo admite la belleza moral como sinónimo de virtud, abstracción hecha de la forma; no sólo confunde a cada paso el criterio ético con el estético, sino que parece no reconocer otra cosa que con rigor pueda llamarse bella sino la virtud humana, tan admirablemente ensalzada por él en la ep. 41, como espiritual y muy digna de los dioses, y tal, que nos mueve a creer que un espíritu sagrado mora en las almas de los justos, las cuales debemos venerar piadosamente, no de otro modo que celebramos con veneración religiosa la espesura de los bosques sagrados, las profundas cavernas, las fuentes de los ríos, etc., por suponerlos llenos de un espíritu divino. El ánimo excelso y sagrado, el ánimo del sabio conversa con nosotros; pero nunca se desprende de su divino origen. Este exclusivismo del sentido moral hace a Séneca menospreciar, en la ep. 88, las artes liberales, que llama *pueriles* y lúdicras porque no se encaminan de un modo inmediato a la virtud, y condenar absolutamente, en la epístola 116, el uso de las pasiones y de los afectos, aun templados, como los admitían los peripatéticos.

La belleza y el bien moral son siempre términos idénticos para Séneca. Si nos fuera lícito, escribe en la ep. 115, contemplar el alma del varón justo, ¡cuán hermoso rostro, cuán sagrado, cuán **[p. 211]** magnífico, plácido y resplandeciente le veríamos! Na-

die dejaría de arder en amores de él, si pudiese contemplarle cara a cara [1] .

De esta elevación moral del pensamiento de Séneca nace su desdén hacia el aplauso del vulgo y los juicios de la muchedumbre. Las artes que se dirigen a procurar ese aplauso le parecen ínfimas y de baja ralea. «Busquemos lo mejor (dice en el libro *De vita beata*) , no lo más usado; lo que nos ponga en posesión de la felicidad eterna, no lo que parezca bien al vulgo, pésimo intérprete de la verdad. Y adviértase que llamo vulgo a muchos que visten clámide. Yo tengo un criterio mejor y más cierto para distinguir lo verdadero de lo falso… Aspiremos a algo sólido y verdadero e intrísecamente hermoso». [2] Y esta hermosura no puede ser otra que la del ánimo que desprecia las cosas fortuitas y con la virtud se alegra, libre, altivo, señor de las cosas y, a un tiempo mismo, **[p. 212]** plácido en el modo, invencible en el fondo. No es carácter de esta belleza moral una apagada y vil tristeza, sino, al contrario, una hilaridad de alma continua y una alegría profunda y que viene de lo alto, como que encuentra en sí misma el principio de su regocijo, y no desea mayor riqueza que la que tiene en su casa. En vez de los deleites; en vez de los bienes perecederos y frágiles, o del punzador remordimiento, reina eternamente en esas almas un goce perfecto e inconmensurable, paz y concordia del ánimo, y gracia y mansedumbre. Entonces puede decirse que el hombre reconquista su libertad por el restablecimiento de la armonía, y nace aquel inexplicable bien que los griegos llamaron *Sophrosyne,* el reposo y la elevación del alma, puesta en lugar seguro, y el gozo grande e inconmovible que nace del conocimiento de lo verdadero todas las cuales cosas deleitan el alma, no como bienes ajenos y extrínsecos, sino como nacidos de su propio bien interior. La belleza moral es algo excelso, real, invicto, infatigable; y, por el contrario, el deleite es humilde, servil, deleznable, caduco e indigno de quien conserva algún vestigio de hombre [1] .

El sumo bien (y ya hemos dicho que Séneca confunde bajo este nombre la suma belleza) no tiene su razón fuera de sí propio, ni deja nada que apetecer, ni tolera hastío ni remordimiento. «El deleite no es premio, ni causa de la virtud, sino algo extrínseco que a la virtud misma se le agrega. Por el contrario, el sumo bien consiste en el recto juicio y en el hábito del entendimiento sano; y cuando llena el alma y alcanza sus últimos límites, puede decirse que está perfecto el sumo bien y que nada más desea, porque nada cabe fuera del todo, ni nada se extiende más allá del fin. Y así, cuando no procuramos la virtud por la virtud misma, sino que preguntamos a qué fin se encamina la virtud, buscamos vanamente algo superior al bien sumo. Si me preguntas qué busco en la virtud, te diré que ninguna otra cosa, sino la virtud misma, porque nada hay mejor que ella, y ella es precio de sí propia. Y ¿te parece pequeño precio?»

[p. 213] Esta especie de moral desinteresada, sin consideración al premio ni a la pena, es el alma de los escritos de Séneca y la nota característica de su originalidad como escritor ético. *Lo honesto por lo honesto, apetecible por sí mismo y por su propia dignidad,* es su fórmula, en el libro IV *De beneficiis* y en todas partes. El sentido estético yace siempre ahogado por esta intransigencia ética; y cuando leemos en algún libro senequista la palabra *pulchrum,* entiéndase siempre *bonum;* y entiéndase además que, para Séneca, el bien ontológico no es cosa distinta del bien moral, único punto luminoso que para él queda en medio de la incertidumbre de su filosofía, y única tabla de refugio para los pensadores de aquella edad en medio del abandono de los principios metafísicos.

Séneca, como todos los hispano-romanos del imperio, tiene la gloria de haber condenado con acerbas, elocuentes y varoniles palabras los extravíos literarios de su tiempo, la retórica fría, convencional y amanerada, el arte que hoy llamaríamos *de salón,* las lecturas públicas, los espectáculos, el histrionismo declamato-

rio de los poetas, todo empleo innoble y bajo del arte y don divino de la poesía. «Enemiga del reposo del sabio (dice en la ep. 7.ª) es la conversación de muchos. Cada cual imprime en nosotros alguno de sus vicios. El ánimo endeble y poco firme en el camino de lo recto, fácilmente se contagia con el ejemplo de muchos. Retírate dentro de tí mismo cuanto puedas; no te lleve la ostentación del ingenio hasta el punto de recitar o disputar ante muchos. No te diría yo que no lo hicieras, si tuvieses auditorio digno de tu entendimiento. Pero nadie hay en este pueblo que pueda entenderte. Y si te entiende uno, será porque antes hayas tenido que formarle y educarle. Y créeme: no temas haber perdido el tiempo si, en vez de enseñar o otros, has aprendido para tí». [1]

[p. 214] Este amor verdadero o aparente al arte reposado, sereno, solitario, apartado del tumulto y de la influencia corruptora del público; esta especie de aristocracia intelectual que Séneca quiere establecer; y, por otra parte, la intransigente rigidez de su criterio ético, le hacen condenar acerbamente toda recreación popular, y combatir con encarnizado rigor el teatro, usando argumentos no muy distintos de los de la famosa paradoja de Rousseau. «Nada hay tan dañoso para las buenas costumbres, escribe en esta misma ep. 7.°, como contemplar algún espectáculo. Por medio del deleite se deslizan más fácilmente los vicios. No sólo vuelvo del espectáculo avaro, ambicioso, lujurioso, sino que me hago más cruel y más inhumano, *porque al fin he estado entre hombres* ».

No es rara en Séneca esta desalentada misantropía, y aun puede añadirse que respira toda su doctrina moral una íntima tristeza que toca en los lindes del pesimismo. Vanidad es para él la gloria; vanidad, el arte mismo que cultiva hasta con afectación de estilo; vanidad, la ciencia humana [1] ; sólo el mundo moral se salva de la **[p. 215]** ruina. Y, sin embargo, en estos escritos tan tétricos y desconsolados se encuentran las afirmaciones más ro-

tundas que en la antigüedad encontramos, del progreso del género humano, en todas sus actividades, sin excluir la artística y la científica. «A todos está abierta la verdad: nadie la ocupó todavía; mucho queda de ella a los venideros. **[p. 216]** Ya vendrá tiempo en que salgan a luz las cosas que ahora se ocultan, y en que la diligencia de otro siglo las extraiga de las entrañas de la tierra; no basta una sola edad para la investigación de tantas cosas.» [1]

Puede decirse que la lectura de Séneca, sin dejar un fondo de ideas muy rico, ni tampoco muy claro y terminante, produce el efecto general de vigorizar, templar y levantar el ánimo, más que la de ningún otro autor antiguo. Esta oculta virtud suya hizo exclamar con hipérbole a Gaspar Barthio, que el libro *De Vita beata* era el más excelente, después de las Sagradas Escrituras. Y por eso Séneca, que fué filósofo relativamente mediano en otras esferas, y no autor de ninguna de esas grandes concepciones y sistemas que llevan los nombres de Platón y de Aristóteles, de Leibnitz y de Hegel, ha ejercido una influencia tan profunda, con sentencias y moralidades sueltas, y ha sido uno de los principales educadores del mundo moderno, y especialmente de la raza española.

En cuanto al estilo, Séneca, como teórico, está en contradicción con lo que él mismo practica. Sólo admira los escritos de *composición viril y santa*, y él teje los suyos de antítesis, de simetrías y de conceptos. Llama *exangües* a los libros de los filósofos, porque, instruyendo, disputando, cavilando, no encienden ni enfervorizan el alma, ni ellos mismos la tienen. Tacha el nimio cuidado de las palabras, y se ve que él mide y pesa las suyas, y que huye continuamente de las expresiones naturales. Reduce toda su doctrina acerca del estilo a esta máxima: «Decir lo que sentimos; sentir lo que decimos; concordar las palabras con la vida;» y cifra la perfección de la elocuencia en mostrar las cosas, y no en mos-

trarse a sí misma. ¡Y precisamente su defecto capital es la nimia ostentación del ingenio propio!

Séneca ha expuesto su doctrina acerca de la imitación en la ep. 84. «Debemos imitar a las abejas que vagan entre las flores **[p. 217]** útiles para la composición de la miel. Así nosotros debemos convertir en un solo y propio sabor lo que recibimos de las varias lecturas, de tal manera que, aunque se conozca de dónde se tomó, parezca cosa nueva y distinta. Y aunque se advierta en tí impresa la semejanza del autor que más te admire, quiero que seas semejante a él como hijo y no como imagen, porque la imagen es cosa muerta. ¡Cómo! (me preguntarás): ¿no se ha de conocer a qué orador imito, qué argumentos, qué sentencias? No se conocerá, ciertamente, si has logrado imprimir tu forma y sello en lo que tomas del ejemplar que imitas, por tal arte que lo reduzcas todo a unidad. ¿No ves de cuántas voces consta un coro? Pues de todas ellas resulta un conjunto armonioso». [1]

Para Séneca la corrupción de la oratoria es completamente inevitable, desde que se ha consumado la ruina de las costumbres. Pregúntale Lucilio a qué atribuye esta ruina, y Séneca contesta (epístola 114), que la elocuencia en los hombres es tal como su vida. Si la disciplina civil y el régimen de la república caen por tierra; si lo inunda todo la codicia desenfrenada de deleites, será argumento e indicio de la pública lujuria la lascivia de la oración. No puede tener un color el ingenio, y otro el alma. Si ésta es sana, grave y templada, el ingenio será casto y sobrio; la afeminada elegancia es signo de que hay en el alma algo de femenil y endeble [2] .

[p. 218] Pero entre los retóricos hispano-latinos del primer tercio del Impeno, ninguno resistió con tan brioso empeño y sabia doctrina a la invasión del mal gusto, cifrando, por decirlo así, en su persona aquella reacción contra las novedades literarias, y en pro de la antigua y clásica literatura griega y romana (reacción tan visible en tiempos de los emperadores Flavios y Antoninos),

como el insigne preceptista calagurritano Marco Fabio Quintiliano [1], declamador **[p. 219]** insigne entre los más famosos de su tiempo, aunque muy rara vez contagiado en sus escritos teóricos por el mal gusto de la declamación. Perdidas hoy sus oraciones, que tanto celebraron sus contemporáneos, la gloria de Quintiliano, defensor de la reina Berenice, preceptor de los sobrinos de Domiciano, y primer maestro de retórica asalariado por el erario público de que nos dan noticia los anales literarios de Roma, descansa tan sólo en los doce libros de su tratado magistral *De la educación del orador,* fruto de veinte **[p. 220]** años de enseñanza pública, y obra que puede considerarse a la vez como un curso pedagógico, como un tratado de gramática, y como un libro de preceptiva literaria. Sólo bajo este último aspecto tiene interés para nosotros; pero, al analizarle, vamos a prescindir cuidadosamente de todas las menudencias técnicas propias de la retórica vulgar, y a fijarnos tan sólo en aquellos principios que, por su carácter necesario, universal y transcendente, entran con pleno derecho en la filosofía del arte, y son como las primeras razones **[p. 221]** estéticas, en las cuales estriba la concepción que los antiguos llegaron a formarse del arte de la palabra. Quintiliano, precisamente por ser el último en fecha entre los legisladores de la oratoria, y por el carácter vasto, comprensivo y casi de enciclopedia literaria que dió a sus *Instituciones,* es, si no el más original, el más copioso de los expositores de esta especie de filosofía oratoria. Y aunque sea verdad que los principios de que es intérprete simpático y elegante, estaban ya contenidos en el *Gorgias* de Platón, en los libros de algunos retóricos griegos, tales como Hermógenes, en la admirable retórica de Aristóteles, en los diálogos oratorios de Cicerón, y de fijo en otros libros que hemos perdido, no ha de negarse con todo eso, que, además del arte de exposición que se asimila **[p. 222]** y hace suyos los conceptos de los filósofos y retóricos anteriores, cuyas huellas parece seguir con veneración casi religiosa y tendencias siempre arcai-

cas, y además de las sagacísimas observaciones críticas con que ha remozado la letra muerta de los preceptos vence a los antiguos, no ciertamente por la originalidad ni el vigor de pensamiento que descubre nuevos rumbos, sino por el método, por la trabazón y el enlace; en suma, por haber formado un cuerpo de doctrina mucho más completo que cuantos se habían conocido hasta entonces; por haber congregado en uno los elementos dispersos, examinándolos y concertándolos en vasta síntesis, y levantando así un verdadero monumento, que no sólo es por el estilo la obra más pura, elegante y sencilla de su tiempo, dechado de modestia no afectada y de elevación moral; y no sólo ha de estimarse como última protesta del buen gusto, sino que merece a toda luz el nombre de código literario, y la general estimación que le ha rodeado, sobre todo desde el renacimiento de las letras, llegando a introducirse en las escuelas como pasto y manjar de la adolescencia y aun de la niñez, juntamente con los diálogos de Cicerón y los exámetros didácticos de Horacio. ¡Rara fortuna para alcanzada por un libro de decadencia, el que pueda hombrearse sin desdoro con las producciones de los siglos clásicos! Y no la debe sólo Quintiliano a la corrección esmerada de su latinidad, y al acicalamiento y limpieza de su estilo, que se acerca mucho a la perfección sostenida, sino también al carácter eminentemente conservador y tradicionalista que ostenta su obra, y al gusto y a la moderación que en ella campean.

La índole literaria de Quintiliano, poco inventiva y audaz y muy enamorada del orden, de la mesura y de la disciplina, se apacentaba y detenía con fruición en las producciones de los siglos clásicos; no iba él, como Frontón y otros retóricos del tiempo de los Antoninos, a desenterrar las primitivas riquezas de la lengua latina en los monumentos ya casi ininteligibles de las primeras edades de Roma, buscando con especial amor lo más vetusto y arqueológico. Complacíale más admirar y gozar lo que ya estaba reconocido y consagrado por la admiración general,

siendo sus modelos predilectos Homero y Demóstenes entre los griegos, y Cicerón y Virgilio entre los latinos. A éstos estudiaba incesantemente; de éstos casi solos toma ejemplos, y de continuo inculca a la juventud **[p. 223]** la conveniencia de limitarse a pocos libros, y éstos selectos; el odio a toda falsa brillantez y a la novedad que no tiene más mérito que el ser nueva; y la veneración de la forma antigua, sobria y serena. No nos es dado hoy juzgar del efecto que en una época de tan manifiesta decadencia, pudo hacer la enseñanza oral de aquél a quien el poeta celtíbero llamó *moderador sumo de la vaga juventud y gloria de la toga romana* [1] ; pero sí podemos juzgar del valor intrínseco de su enseñanza escrita, transcripción fiel, y sin duda perfeccionada, de sus lecciones.

Ante todo, Quintiliano, como la mayor parte de los retóricos de la antigüedad, tiene tanto de moralista como de maestro; y uno de los rasgos más simpáticos de su fisonomía es la nobleza y majestad del sentido ético, que por todas partes penetra su crítica. Y no se diga que Quintiliano favorece en demasía la confusión de los dos conceptos de belleza y de bien moral, puesto que sus preceptos no se refieren al arte en general, ni a la metafísica de lo bello, sino que tienen casi exclusiva aplicación a un arte intermedio y mixto de bello y de útil, el cual por los intereses sobre que versa, por los afectos que quiere excitar, por las resoluciones a que se encamina y por las verdades que se propone inculcar, traspasa los términos de la literatura, y se convierte en obra directamente política y social. De aquí que la consideración del elemento ético no deba apartarse un punto de los ojos de quien trata de dar lecciones al orador, y de investigar los ocultos resortes del poder de la palabra.

Aplaudimos, pues, en Quintiliano el no haber mirado nunca la oratoria sino como servidora de la verdad y de la justicia, afirmando desde las primeras páginas de su libro que la condición de orador perfecto era inseparable de la de hombre de bien, y que

no sólo debía exigirse al orador la facultad de hablar, sino todas las virtudes intelectuales y morales [2]. No faltaba entonces quien sostuviese **[p. 224]** que tales facultades debían relegarse a los filósofos; pero Quintiliano se indigna ante el pensamiento de que pueda haber alguien en la escala moral más alto y perfecto que el orador, varón verdaderamente *civil,* nacido para la administración de la cosa pública y privada, y para regir con sabias leyes y administrar con prudencia y justicia la ciudad. Es cierto que la doctrina moral necesariamente ha de tomarse de los filósofos, y Quintiliano anuncia que se valdrá ampliamente de sus libros, pero no como de cosa prestada, sino trasladando al arte oratoria lo que legítimamente y de derecho le pertenece. ¿Qué cuestión oratoria puede haber en que no ocurra hablar de la justicia, de la fortaleza, de la templanza y de otros lugares comunes, todos de ética especulativa? Oficio del orador será aplicar a esta materia que la filosofía le ofrece, los procedimientos de invención y de elocución. Y hubo tiempos (conforme Cicerón había enseñado ya) en que la profesión de los filósofos y la de los oradores anduvieron a la par, siendo unos mismos los varones reputados por sabios y los que eran tenidos por elocuentes. Cambiaron las edades, y cumpliéndose lo que llamamos hoy división del trabajo, se partió la ciencia primera en muchas ciencias y artes particulares. Quintiliano lamenta esta separación; y la lamenta, sobre todo, por amor a la elocuencia misma, que perdió entonces alguna parte de su dignidad y grandeza, por faltarle el jugo de las ideas madres y de los principios necesarios y universales, trocándose en granjería el arte de la elocución, y rompiéndose el antiguo parentesco que tenía con la ciencia ética. Lo mismo aconteció a la filosofía: destituída del adorno de la elocuencia, cayó como presa vil en manos de los ingenios inferiores que, despreciando el arte de la palabra, trataron de educar el ánimo y de fijar las leyes de la vida, y se arrogaron el nombre de filósofos, como si ellos fuesen los únicos estudiosos de la sabiduría, aunque

es verdad que se ejercitaban en su parte más noble y substancial.Quintiliano no disimula su mala voluntad hacia los llamados *filósofos* de su siglo, y pone de manifiesto la vana e hipócrita ostentación de sus doctrinas y actos, y los grandes vicios, que, so capa **[p. 225]** de virtud, ocultaban, al revés de los antiguos profesores de sabiduría, cuya vida fué el comentario perpetuo de su doctrina. Por el contrario, los sofistas que Quintiliano conoció, y que venían a ser en la enseñanza filosófica lo que los declamadores en la oratoria, sólo en el rostro triste y macilento y en el roto y andrajoso vestido, contrario al hábito común, ponían su vana y ridícula singularidad, no de otro modo que aquellos infames histriones de la virtud, *atentos al aplauso común,* que viven estigmatizados en los versos de nuestro estóico poeta. Para Quintiliano, como para todos los latinos, no hay más filosofía útil y digna del hombre que la ética: por eso se indigna de que los filósofos quieran atribuirse, como dominio propio, las cuestiones de lo justo, de lo útil y de lo bueno. «Ciertamente (añade) si el orador perfecto existiese, no tendría que ir en busca de preceptos de virtud a las escuelas de los filósofos; y si hoy acudimos a ellas, no es más que para reclamar lo que es nuestro *(nostrum reposcere)*». Ha de ser, pues, el orador varón verdaderamente sabio, y no sólo perfecto en costumbres, sino también en toda ciencia y en toda facultad de hablar; tal, en suma, como el ideal modelo que Cicerón había trazado en el *Bruto*, y como Quintiliano confiesa que todavía no ha aparecido en el mundo. Pero no porque esta perfección ideal esté tan lejos, hemos de desesperar, sino, al contrario, tender con mayores bríos a realizarla; pues aunque la elocuencia perfecta parezca que excede los límites y condiciones del ingenio humano, siempre ascenderá más el que ponga los ojos en el punto más alto, que el que, por desesperación de superar la cumbre, se detenga al pie del cerro.

No se ha de confiar demasiadamente en los preceptos del arte, si se carece del fundamento de la naturaleza. Cuando el ingenio

falta, aprovechan tan poco todos los preceptos que aquí y en otros libros se escriben, como poco aprovechan a las tierras estériles todas las teorías acerca del cultivo y la labranza. No tengamos a Quintiliano por un preceptista árido y descarnado, ni imaginemos que confía demasiado en la virtud de su arte y en la importancia de sus disquisiciones pedagógicas; al contrario, tiene tal fe en la naturaleza y tal aborrecimiento a los malos retóricos, que, según él, el arte sutil y seco gasta y malea todo lo que en el orador hay de generoso y vivo, y agota todo el jugo de su ingenio.

Como la obra de Quintiliano no es sólo una teoría literaria, **[p. 226]** sino un tratado pedagógico que guía al orador por todo el curso de su vida, desde la cuna al sepulcro, no abarca el libro primero de las *Instituciones* otra cosa que preceptos sobre la educación, desde la elección de nodriza y de ayo hasta los elementos de las artes preliminares a la retórica o auxiliares de ella. Pero no creamos, por eso, que la educación que Quintiliano recomienda sea pueril, solitaria y umbrátil. Tratándose de formar al orador para las tormentas del foro y de la vida pública, hay que avezarle a todos los soles, como quien ha de vivir *in média reipublicae luce* [1]. Para que no le hiera de súbito y le deslumbre por la novedad el resplandor vivísimo del sol, es preciso que el candidato de la oratoria no languidezca en el retiro, sino que eleve y fortifique su alma con la contradicción y el numeroso concurso, en escuela pública y abierta a todos, donde no nazcan en su ánimo, por falta de comparación, pensamientos de hinchada y estéril vanagloria. ¿Cómo ha de ser orador quien no ha visto el mundo y no sabe percibir las imágenes de las cosas, y transformarse en cierto modo conforme a la naturaleza de ellas? Cuanto más generoso y excelso es el ánimo que se consagra a la elocuencia, con tanto más vigor siente todo género de impresiones, y conforme arrecia la lucha, crece él en ansia de gloria, y con el ímpetu aumenta sus fuerzas, y no se deleita nunca sino en aspirar a cosas grandes. No

cabría la elocuencia en el mundo, si no tuviéramos más plática que el trato familiar.

Quintiliano concede grande importancia a la gramática, y la trata de propósito como preliminar a la retórica; pero la gramática para él, como para todos los antiguos, no comprende sólo la *scientia* recti loquendi, sino que es una verdadera enciclopedia literaria y filológica, en que entra el juicio y crítica de los historiadores, de los poetas y de todos los escritores memorables por la belleza de su estilo, y exige además, como conocimientos auxiliares y secundarios, el de la historia, el de la fábula, el de la filosofía, el de la astronomía (en cuanto todas estas ciencias contribuyen a la más cabal inteligencia de los textos clásicos) y, finalmente, hasta el de la música, para las cuestiones del metro y del ritmo.

[p. 227] Quintiliano era enemigo de toda afectación en el lenguaje. «Nada es más odioso que la afectación (escribe): la suma virtud del discurso es la claridad, y debe tenerse por viciosa toda oración que necesite intérprete. Por eso ha de usarse con sobriedad de las palabras arcaicas, aunque comuniquen cierta majestad y no pequeño deleite al discurso por la autoridad que trae consigo lo antiguo y por la gracia de la novedad y de lo insólito». [1]

Grande y admirable arte es, sin duda, el del estilo, y muy raro y delicadísimo el amor a la belleza de la palabra; pero Quintiliano reprueba el nimio y sutil estudio que en esto habían puesto sus contemporáneos, reduciéndose a la corteza, olvidados del jugo y médula del discurso, que es el vigor de las sentencias. Aconseja, pues, que no se tomen de los antiguos las palabras solas, que son vacías y estériles cuando la luz del pensamiento no las ilumina; sino que principalmente se los imite en aquella *santidad* y virilidad del estilo, tan opuesta a los que nuestro preceptista llama *deliciosos vicios modernos*. Con la sublimidad del canto heroico de Homero y de Virgilio ha de irse robusteciendo el ánimo de la ju-

ventud desde que comienza a ejercitarse en las letras, para que, imbuído su espíritu en cosas grandes, adquiera lo magnánimo al mismo tiempo que lo diserto [2] .

[p. 228] Hay increíble variedad de ingenios, y tanto distan entre sí unos de otros los oradores, que no es fácil hallar entre los modelos dos enteramente semejantes, por más que la turba de imitadores se parezcan siempre entre sí, por la ausencia de toda cualidad superior y por haberse reducido a la imitación de un mismo modelo. Debe cada cual ejercitar y enriquecer con severa doctrina aquellas dotes que recibió de la naturaleza, no contrastándola, pero sin dejarse arrastrar tampoco de las propensiones nativas hasta el punto de olvidar el cultivo armónico de todas las facultades del espíritu. De esta suerte, aunque la naturaleza le lleve más a un género de locución que a otro, quizá consiga, a fuerza de arte, sobresalir en aquello mismo para que parecía menos idóneo.

Cierto que la imagen del orador perfecto es un tipo ideal, no realizado nunca en el mundo; pero tampoco encierra imposibilidad metafísica, ni hemos de creerlo pura abstracción, vacía de sentido. «La naturaleza (dice Quintiliano) no prohibe que el orador perfecto exista, y no hemos de desesperar torpemente de lo que no es imposible. Cuanto más altas sean las aspiraciones y más excelsa la idea que nos formemos del arte, mayor será el triunfo».Y «el que con mente casi divina (prosigue Quintiliano) contemple la imagen de la elocuencia, reina de todas las cosas, como dijo el trágico, y la traiga siempre delante de los ojos, apacentando su espíritu en la contemplación de su ideal hermosura, obtendrá larguísimo fruto no en el aplauso de sus clientes, sino en el ánimo propio y en la misma contemplación, entendiendo que tal hermosura es perpetua y no sometida a mudanzas de la fortuna».

Por incidencia ha tratado Quintiliano, en este primer libro, de la Música, repitiendo las doctrinas corrientes entre los pitagóricos, que concebían el mundo como un todo armónico, numero-

so y ordenado *(de números concordes)*, y miraban la armonía como una propiedad de todas las cosas, regulada por el movimiento de las esferas y la música que producen, inaccesible a nuestros sentidos. El alma misma es, en la doctrina pitagórica, un número que se mueve a sí mismo, y la virtud una armonía de las facultades y actos humanos, que se conserva por medio de la música y de la **[p. 229]** gimnasia. Tal era la doctrina de Aristoxeno, y de él parece haberla tomado Quintiliano, que más de una vez le cita. Para Quintiliano hay oculto parentesco entre la música y el conocimiento de las cosas divinas: el mundo mismo está compuesto con una razón musical, a cuya imitación se ordenó la música de la tierra. Admite Quintiliano la distinción, establecida por Aristoxeno, entre el ritmo y la melodía métrica, y pondera la utilidad de una y otra para el orador, pues aunque el ritmo en la prosa sea más libre y vago que el de los versos, se requiere, con todo eso, una oculta correlación y armonía entre el período oratorio y el sentimiento que en él se expresa; lo mismo que acontece en la música. ¿En qué otra cosa consiste la excelencia de este arte, sino en combinar la voz y la modulación con los afectos que se quieren expresar, dulce si dulce, grave si grave, triste si doloroso? [1]. Hasta en el gesto, en el ademán, en la mirada, cabe cierta *euritmia,* necesaria al orador, y que no puede aprenderse en otra arte que en el arte armónica, única que conoce los misterios de la interpretación de los movimientos y de los sonidos en sus relaciones con el mundo interno de las pasiones y de las ideas.

En el libro II comienza a tratar Quintiliano de lo que propiamente entendemos por *retórica*. Pero antes de llegar a la definición y concepto del arte, todavía tiene que decir algo del ejercicio de la lectura y de la composición.

El alimento más sano y robustecedor para quien, como el orador, ha de descender a la arena de la vida, es la verdad: por eso **[p. 230]** Quintiliano le recomienda el estudio severo de la historia, más bien que el de los poetas, y procura, singularmente, pre-

caverle contra los peligros de la declamación; pues aunque no rechaza en absoluto este ejercicio, quiere, sin embargo, que la declamación se acerque a la verdad de las cosas humanas en cuanto pueda, abandonando las eternas e insulsas cuestiones de mágicos, de pestilencias y de sepulcros encantados, dulce estudio de los sofistas de entonces [1] .

«Una de las principales causas que han corrompido la elocuencia (escribe Quintiliano con igual calor que Petronio), es la licencia y la ignorancia de los declamadores. Sean los asuntos conformes a la realidad humana y corresponda a ellos la locución, no crespa, no hinchada, no ridícula, porque será difícil desterrar esa vana locuacidad, una vez adquiridos tales resabios, cuando se llegue a los discursos de veras. Si este ejercicio no educa para el foro, ¿ha de practicarse para ostentación escénica o vociferación furiosa? ¿De qué sirve captarse la benevolencia del juez, cuando no hay juez; de qué sirve confirmar lo que todos saben que es falso; a qué viene argumentar sobre una causa en la cual nadie ha de dar sentencia, y quién no ha de reírse de esas tentativas para promover la indignación o el llanto, las cuales sólo pueden ser tolerables si consideramos que esos simulacros sirven (aunque por tiempo breve y cuando no se hace larga parada en ellos) para disponer al verdadero certamen y a la pelea trabada?». [2]

Todavía se ha explicado Quintiliano con más claridad y decisión **[p. 231]** acerca de este punto en un lugar del libro V, que presenta extraña semejanza con la célebre invectiva de Petronio que abre la parte hoy conservada del *Satirycon*. «Las declamaciones (dice Quintiliano) han degenerado, mucho tiempo hace, de toda verdadera imagen de oratoria forense; y compuestas para el solo deleite, han perdido el nervio, semejantes en esto a aquellos niños a quienes los mercaderes de esclavos despojan de sus órganos viriles, para hacerlos más blandos y delicados». [1]

No trata Quintiliano de contrariar las cualidades espontáneas ni de poner trabas a la generosa y bien nacida índole del orador;

antes quiere que se desarrolle con ímpetu y libertad, favorecida por el calor de la lucha no menos que por la disciplina austera. Parécele bien en los principiantes la lozanía y la abundancia, y aun casi no le ofende que haya algo de superfluo y de redundante, y que la juventud se arroje a nobles audacias, y se deleite en buscar y encontrar nuevos caminos, más bien que en la imitación seca y severa. Fácil remedio tiene la abundancia, al paso que la esterilidad no tiene ninguno; y poca esperanza de ser aventajado en la oratoria da la naturaleza en quien, ya desde los primeros años, tiene a raya el ingenio. Vale más que haya cantera de donde tajar para esculpir; que lo que sobre, la razón lo limará y el tiempo lo irá moderando. No prefiramos una lámina ligera que a la primera cinceladura un poco profunda se rompa. No es perfección el carecer de defectos, cuando al mismo tiempo se carece de virtudes [2] .

[p. 232] El mejor ejercicio para fortificar el ingenio nativo es la lectura; pero ¿qué autores deben leerse primero, los más fáciles, los más amenos? Quintiliano declara que al principio y siempre deben leerse los mejores, evitando principalmente dos escollos: el primero, convertirse en ciego admirador de la antigüedad, y envejecer, por decirlo así, en la lectura de los Gracos, de Catón y de otros tales escritores vetustos y arcaicos, porque así se hace el imitador hórrido y seco, quedando, por otra parte, inferior a los antiguos aun en la locución, que para aquel tiempo era excelente, pero que es ajena del nuestro. El otro defecto, contrario a éste, es dejarse seducir por las lascivas flores de la elocuencia moderna, y movidos de cierto malsano deleite que en ella se encuentra, preferir este género de locución dulce y sin nervio, y, por esto mismo, más grato al paladar juvenil. Sólo el entendimiento ya formado desde la niñez con la lectura de las obras del tiempo clásico, puede leer después, sin temor y con provecho, así los autores más antiguos como los más modernos, en los cuales confiesa Quintiliano que hay grandes excelencias,

aunque la imitación sea peligrosa [1]. De los antiguos no han de tomarse afectadamente las palabras, sino aquella viril fuerza de ingenio, que aún brillará más unida a la cultura de nuestro tiempo y depurada de la ruda escoria de su siglo. Cada cual debe usar las palabras de su tiempo, y ¡ojalá (añade Quintiliano) tuviéramos menos temor a las que cada día empleamos en el trato familiar!

Sostienen algunos que el ingenio rudo e indocto logra mayores **[p. 233]** ventajas y se eleva a alturas no sospechadas siquiera por los doctos y estudiosos. Imaginan que tienen mayor fuerza los que no tienen arte, y que es cosa más robusta romper que desatar, quebrantar que abrir, arrastrar que mover. Es cierto que a veces consigue más el que aspira sistemáticamente a lo excesivo; pero esto sucede rara vez, y no compensa las desventajas del desaliño continuo. Las mismas sentencias parece que brillan más cuando todo, alrededor de ellas, es sórdido y abyecto, porque son como una luz que arde, no entre las sombras, sino enteramente en las tinieblas, y que por eso resplandece más. Pero esto no ha de llamarse fuerza, sino violencia [1].

Toda arte oratoria está encerrada para Quintiliano en estos dos puntos: *Quid deceat, quid expediat*. De la naturaleza de las causas dependerá sólo la distribución de las partes, la extensión relativa de ellas, etc. Y aun muchas veces conviene alterar algo del orden enseñado por los preceptos de la retórica, a la manera que en las estatuas y en las pinturas vemos que varían los rostros, las actitudes, los ademanes. De otra suerte, las obras artísticas resultarían inflexibles, rígidas y privadas de movimiento; como sometidas a un canon invariable. Las llamadas reglas del arte no son *rogaciones* ni plebiscitos. En el discurso, como en las estatuas, caben mil formas distintas: muestran unas el ímpetu de la acción, otras la apacible serenidad; unas están desnudas, otras veladas. Nadie tachará por ser torcido el admirable *Discobolo* de Myron, y si alguien se atreviera a censurar al escultor por no haber preferi-

do la posición recta, mostraría con esto solo ser enteramente ajeno a la inteligencia del arte estatuaria, en la cual es digna de singular alabanza aquella misma novedad difícil. El apartarse algo de lo que parece recto, de lo que está impuesto por los preceptos, de lo que **[p. 234]** la costumbre vulgar autoriza, muestra ya cierta virtud de ingenio no pequeña. Presentan la mayor parte de los pintores el rostro de sus personajes descubierto; Apeles, sin embargo, veló en parte la imagen de Antígono, pintándole de perfil, para que no se conociera la deformidad del ojo que había perdido. De la misma manera, en los discursos conviene velar algunas partes que no es prudente mostrar o que no pueden expresarse conforme a su dignidad. Así lo hizo Timantes en el cuadro que le sirvió para vencer en certamen a Colotes de Teos. Había pintado el sacrificio de Ifigenia, haciendo triste la figura de Calcas, más triste la de Ulises, y habiendo añadido todavía un rasgo más de pesadumbre a la fisonomía de Menelao, y agotados así todos los recursos del arte para la expresión de afectos, no encontró modo digno de presentar la fisonomía del padre, y entonces veló su cabeza, y dejó que cada cual interpretase a su manera aquel inmenso dolor. «Por eso (prosigue Quintiliano, y son de admirar tales palabras en un preceptista tan rígido y sutil en otros casos), nunca me ha parecido bien ligarme a esos preceptos que llaman universales y perpetuos, porque apenas se encuentra un asunto donde no claudiquen, y al cual puedan aplicarse en todo su rigor». Ni mucho menos consiente que los jóvenes se den ya por instruídos cuando han aprendido cualquiera de esos libritos técnicos, llenos de preceptos menudos. Sólo con mucho trabajo, con asiduo estudio, con vario ejercicio con muchos experimentos de prudencia y maduro seso, se adquiere el arte de bien decir. Por más que los preceptos sean de algún auxilio, es obra inmensa y múltiple la del arte; casi todos los días se encuentra algo nuevo, sin que jamás se agote cuanto hay que decir sobre él [1] .

[p. 235] Después de esta afirmación expresa del contenido inagotable del arte y del progreso que es evidente, si no en su ejecución, por lo menos en su conocimiento, empieza Quintiliano a declarar el concepto de la retórica, que él, lo mismo que todos los antiguos, define *ciencia de bien decir* .

Pero esta definición requiere explanarse, y Quintiliano dedica a esto la mayor parte del segundo libro. No faltaban entre los antiguos quienes declarasen que la retórica no merece el nombre de ciencia (ocupación la más alta y noble de la vida), sino que es sólo una facultad, un ejercicio, un arte, llegando algunos a considerarla como ocupación prava y pecaminosa, visto que su fin único es el persuadir, o el decir de un modo acomodado a la persuasión, y ésta puede ejercitarla hasta el varón que no fuere virtuoso.

Definían, pues, la retórica, *una fuerza o capacidad de persuadir,* siguiendo en esto las huellas de Isócrates, no en las obras que hoy tenemos suyas, sino en cierto arte de retórica, que a su nombre corría entre los antiguos, y de cuya autenticidad dudaba ya el mismo Quintiliano.

Había dicho Isócrates, sin ánimo de infamar la oratoria, que la retórica era *demiurgo* de persuasión, lo cual conviene en substancia con la teoría que sostiene *Gorgias* en el diálogo de Platón que lleva el nombre de aquel sofista. Pero a este concepto de persuasión, repetido también en los primeros libros oratorios de Marco Tulio, responde Quintiliano con las mismas razones platónicas, argüyendo que también persuaden el dinero, y la hermosura, y la autoridad, y la dignidad, y, finalmente, la elocuencia del silencio y el ademán mismo sin la voz, ya por el recuerdo de los méritos de un personaje, ya por lo miserable y abatido del aspecto del reo. De todo lo cual se vieron ejemplos en la defensa de Marco Aquilio, hecha por Antonio; en la que de sí propio hizo Servio Galva, y en la que Hipérides hizo de Friné. Si todas estas cosas son idóneas para la persuasión, no puede esta persuasión ser el

último, supremo y propio fin del arte. Por eso algunos modificaron la definición, enseñando **[p. 236]** que la retórica era arte de persuadir con palabras. Esta es la segunda posición de Gorgias, enfrente de los argumentos de Sócrates, y a la misma doctrina parecía inclinarse Teodectes en el libro de retórica que corría bajo su nombre, y que algunos atribuían a Aristóteles. Decíase en él que el fin de la oratoria consiste en llevar a los hombres, por la palabra, a aquel punto a donde el orador desea conducirlos. Pero tampoco esto es característico del arte, ya que también persuaden con palabras los aduladores y las meretrices, y, por el contrario, el orador no siempre persuade; de donde vendría a resultar que a veces el persuadir no es el propio fin de la oratoria, y que otras veces es un fin común a diversas artes.

Otros, como Apolodoro, parecen dar a entender que si el orador no alcanza el fin de la persuasión, no merece su nombre; y Aristóteles prescinde del éxito inmediato, y define la retórica: *facultad de inventar todos los motivos de persuasión que puedan ocurrir en un discurso* .

Pero esta explicación adolece de todos los vicios que hemos señalado en las anteriores, y, por otro lado, no abarca más que una de las partes de la retórica, la invención, siendo así que el discurso no existe sin la locución.

En cuanto a la materia de la retórica, dijeron unos que versaba sobre todas las cosas humanas y divinas; otros quisieron limitarla a los negocios civiles. De la primera opinión fué Aristóteles, que parece hablar siempre de la invención tan sólo. Opinaron otros que la retórica no era facultad, ni ciencia, ni arte, definiéndola Critolao *práctica de decir*, y Ateneo *artificio de engañar* .

Quintiliano reproduce todas las protestas del *Gorgias* y del *Fedro*, contra los que en algún modo separan la oratoria de la ciencia de la justicia, tomada esta palabra *ciencia* en el sentido ideal y platónico, como en oposición a lo meramente opinable y creíble.

De aquí la definición, enteramente *académica* o platónica, que Quintiliano da de la retórica, tratándola, no como arte, sino como ciencia de bien decir. Este concepto científico (inspirado en el optimismo socrático) abarca, según él, no sólo todas las virtudes de la oración, sino hasta las costumbres mismas del orador y su carácter ético, puesto que, siendo la ciencia una virtud, excluye de la oratoria a los malos, y no la deja encerrarse tampoco en los estrechos límites de las cuestiones civiles y forenses.

[p. 237] Del fin de la retórica se deduce su utilidad, como civilizadora de las sociedades primitivas, como salvadora de la república en tremendos conflictos (recuérdense, v. gr., los ejemplos de Apio el Ciego y de Cicerón), y como maestra y preceptora de la vida, pues nunca se graba tan profundamente en el ánimo la voz de la sabiduría como cuando la claridad del discurso ilumina la hermosura de los conceptos. Y es tal la excelencia que Quintiliano reconoce en el don de la palabra, que en ella, aún más que en el entendimiento y en la cogitación, pone la diferencia que media entre el hombre y el resto de los animales, pues de poco nos serviría la razón, por la cual somos partícipes en algún modo de la naturaleza de los dioses inmortales, si no pudiésemos expresar por medio de la voz los conceptos que ella elabora.

Y ¿cabe arte en la retórica, o es toda ella obra de la naturaleza? ¿Quién ha de imaginar (pregunta Quintiliano), por remoto que esté de toda erudición, que sea arte el de edificar y el de tejer y el de hacer vasos de barro, y que, por el contrario, una obra tan grande y excelente como la retórica haya podido llegar a su perfección sin arte alguno? Es cierto que algunos oradores, y entre ellos el mismo Lisias, llegaron a creer que la elocuencia era sólo una disposición natural, acrecentada por el ejercicio. En apoyo de esta sentencia, decían que los mismos bárbaros y los siervos, cuando hablan entre sí, emplean algo que parece exordio, y acaban con una especie de deprecación y de epílogo; y añadían a esto que la elocuencia fué antes que los retóricos, como que se en-

cuentra ya en el mismo Homero, y que, por consiguiente, no es arte.

A esto responde Quintiliano, que todo lo que el arte perfecciona tiene su principio en la naturaleza, y que si se admitiera lo que los adversarios dicen, la arquitectura misma no sería arte, puesto que sin arte se edificaron las primeras casas; ni lo sería tampoco la música, puesto que todas las naciones conocen alguna manera de canto y de danza. Por lo tanto, si convenimos en llamar retórica a un discurso cualquiera, podemos confesar que la retórica es anterior al arte. Pero si es verdad que no todo el que habla es orador, y que los antiguos no hablaban como oradores, necesariamente hemos de afirmar que el orador lo es por el arte y que no existía la oratoria antes del arte. Cierto que el continuo ejercicio es un medio poderosísimo de aprender, y suple otros; pero este **[p. 238]** mismo ejercicio es una parte del arte, la única que poseen esos oradores semi-incultos, y a la cual deben sus triunfos innegables.

Otro argumento contra el arte retórica se toma de su materia. Dicen, pues, sus adversarios que todas las artes tienen determinada materia, lo cual es verdad, y añaden que la retórica no tiene materia propia, lo cual es falso, como iremos viendo. Añaden que ninguna arte se constituye por opiniones falsas, mientras que la retórica es muchas veces instrumento para defender grandes falsedades.

«Yo confieso (responde Quintiliano) que la retórica alguna vez dice lo falso por lo verdadero; pero no por eso hemos de creer que versa sobre opiniones falsas, porque es muy distinto que al orador le parezca falsa una cosa, o que quiera persuadirla como tal a los demás». [1] No es que él tenga opiniones falsas, sino que trata de engañar a otros, así como el pintor no ignora que la superficie es plana, cuando presenta algunos objetos como eminentes y otros como deprimidos. Prosiguen diciendo los adversarios que todo arte tiene un fin particular, y que, por el contrario, la

retórica no tiene ninguno, y aun muchas veces no suele conseguir los efectos que el orador desea. Pero ni el orador que nos imaginamos, ni el arte cuyos confines trazamos, dependen en modo alguno del éxito. El orador tiende a la victoria por medio de la persuasión; pero, aunque no la logre, consigue el fin del arte cuando habla conforme a él, porque la oratoria tiene su fin en sí misma, el cual no es otro que el bien decir. Por donde no se ha de creer que el arte consiste en el efecto, sino en el acto mismo del arte. Añaden que la retórica, además de persuadir lo falso, trata de mover los afectos. Pero el mover los afectos no es cosa torpe en sí, cuando procede de alguna razón, ni ha de tenerse por vicio, y mucho menos en el concepto **[p. 239]** de Quintiliano, que al cabo, y a pesar de todas sus austeridades morales, no duda en admitir la licitud de la mentira en algunos casos, cuanto más la perturbación de afectos, siempre que pueda influir en la decisión de los jueces o del pueblo. Todavía se objeta que ningún arte es contraria a sí misma, ni puede destruir su propia obra. Es así que la retórica enseña a defender los dos lados o aspectos de la causa; luego no debe ser arte. Pero esto ha de entenderse de la mala retórica, de la que es indigna de un varón honrado, e indigna de la virtud misma, del arte vanísima de los sofistas. La retórica nunca puede ser contraria de sí misma; la causa riñe con la causa, pero no el arte con el arte, como no deja de ser arte el de las armas cuando combaten entre sí dos gladiadores educados por el mismo maestro. Aún se presentan otros reparos: dícese que el arte es sólo de las cosas sabidas, mientras que la acción del orador se ejercita muchas veces sobre cosas que él ignora, y sus espectadores también. Quintiliano responde (con evidente inconsecuencia y total olvido del amplio y generoso concepto de la Retórica que ha sentado al principio) que la retórica es arte de bien decir, y que esto es lo que el orador sabe, aunque ignore si es verdad lo que dice; porque, en realidad, lo que persigue siempre todo arte no es otra cosa que *lo verosímil* .

Probemos ahora directamente que la retórica es arte. Según la definición de Cleantes y de los estóicos, el arte es una potencia que procede por orden y método. Es así que hay en el buen decir orden y camino, y que consta la retórica de prescripciones enlazadas entre sí y enderezadas juntamente a un fin útil para la vida humana; luego la retórica es arte. Y no puede dejar de ser arte, si lo es la dialéctica, que difiere de ella en especie más bien que en género. Y es arte, además, porque se constituye mediante los dos procedimientos de inspección y de ejercicio. Las artes se dividen en dos géneros: consisten las unas en la *inspección*, esto es, en el conocimiento especulativo y estimación absoluta de las cosas, y éstas, que se llaman artes *teoréticas,* no exigen acto alguno, sino que terminan y se perfeccionan en el conocimiento de la cosa cuyo estudio hacen; y hay otras que consisten en la acción, y que en la acción misma se perfeccionan, sin que reste nada que hacer después de su propio acto, y éstas se llaman artes *prácticas,* como es la *saltación*. Hay otras que reciben su fin del efecto, es decir, de la **[p. 240]** existencia separada del objeto que ellas crean o ponen a la vista. Y éstas se llaman artes *poéticas,* como es, v. gr., la pintura. La retórica pertenece al género de las artes que terminan en su propio acto; pero es verdad que toma mucho de las demás artes, y que algunas veces puede contentarse con la mera contemplación y especulación. En este caso se puede decir que cabe retórica en el orador hasta cuando está callado. Porque hay en estos estudios secretos un deleite, quizá el mayor de todos, y es más pura la fruición cuando se detiene en los límites de la contemplación, y no se llega al acto, es decir, a la obra.

Preguntan algunos si la naturaleza contribuye a la elocuencia más o menos que la doctrina artística. Quintiliano, ecléctico siempre, cree que el orador consumado sólo puede resultar de la unión de entrambos. Mucho puede la naturaleza sin doctrina; pero la doctrina nada puede conseguir sin la naturaleza. Y con todo eso, los oradores perfectos deben más a la doctrina que a su

propia naturaleza. En tierra estéril nada logrará el más excelente agricultor; en tierra fértil nacerá algo, aun sin cultivo; pero en suelo fecundo más hará el cultivador que la misma bondad del suelo. La naturaleza da la materia del arte y tiene, aun sin el arte, su precio la materia; al paso que el arte sin la materia ni siquiera existe. Pero no ha de confundirse el arte ni con la *cacotechnia,* que es el uso depravado de él, ni con la *mataiotechnia,* que es una vana y estéril imitación del arte, v. gr., el ejercicio de los que consumen toda su vida en la declamación de las escuelas.

La retórica es una virtud enlazada con la prudencia. Y las semillas de ella están impresas en nosotros *ab initio,* como lo está la semilla de la justicia, de la cual aun los mismos pueblos rústicos y bárbaros llegan a contemplar alguna imagen. Y es la retórica además de arte de la justicia, virtud disputadora, del mismo modo que la dialéctica; viniendo a ser la una *oración perpetua* y la otra *oración concisa,* por lo cual Zenón comparaba la dialéctica con el puño cerrado y la oratoria con la mano abierta. ¿Cómo ha de ser el orador discreto en la alabanza, si no sabe la ciencia de lo honesto y de lo torpe; cómo ha de ser hábil para persuadir, si no conoce el principio de utilidad; cómo ha de triunfar en los juicios, si es ignorante de la justicia? Requiérese además en el orador altísima fortaleza, para que resista a las turbulentas amenazas del pueblo, **[p. 241]** al despotismo de ciudadanos poderosos, y algunas veces, como aconteció en el juicio de Milon, a las armas de los soldados puestos en torno de la tribuna. Es, pues, la elocuencia una de las más excelentes virtudes. Se dirá que a veces un hombre perverso puede hacer un buen exordio o una buena narración; pero también el ladrón pelea a veces esforzadamente, y no por eso deja de ser virtud la fortaleza; y si un siervo vil sufre impávido el tormento, la tolerancia del dolor no carece en él de cierta gloria.

La materia de la retórica, dijeron algunos, y entre ellos Gorgias, que era la *oración* ; pero si entendían por oración un razona-

miento artificioso sobre cualquier asunto, no podemos decir que la oración sea materia de la retórica, sino que es la obra misma de ella, como la estatua es la obra del escultor. Y si entendían por oración las palabras mismas, nada valen las palabras sin la substancia de las cosas. Creen otros que la materia son los argumentos persuasivos, los cuales, en realidad, no son más que una parte de la obra oratoria. Otros opinan que la materia son las cuestiones civiles, y éstos yerran, no en la calidad, sino en el modo, porque esas cuestiones son alguna materia de la retórica, pero no la sola materia. Algunos, fundados en que la retórica es una virtud, la extienden a toda la vida humana. Otros la señalan aquel empleo que en la ética se llama *negocial* o *pragmático*. Quintiliano, de acuerdo con otros autores, opina que la materia de la retórica son todas las cosas que están sujetas a la palabra, porque la oratoria, conforme a la doctrina de Platón en el *Gorgias,* no consiste tanto en las palabras, cuanto en las cosas. Y el mismo filósofo añade en el *Fedro,* que la retórica no se ejercita sólo en el juicio y en la plaza, sino también en los negocios privados y domésticos. No puede decirse que esta materia sea infinita (aunque si es múltiple), porque otras artes menores hay que tienen materia múltiple, v. gr., la arquitectura, la escultura y el arte de cincelar. «Y no es obstáculo el que algunos tengan por oficio propio de la filosofía el disertar sobre lo bueno, lo útil y lo justo, si es que por filósofo entienden un hombre de bien, porque nosotros no separamos la bondad moral de las cualidades propias del orador». Y además, teniendo los dialécticos por materia propia el disputar sobre todas las cosas, y no siendo la dialéctica más que una oración concisa, ¿porqué la oración perfecta no ha de disfrutar de la misma amplitud **[p. 242]** de materia? Todas las cosas pueden caer, más o menos fortuitamente, bajo la jurisdicción del orador. No hay nada que no pueda entrar en causa o en cuestión.

Discernida así la noción de la retórica, y aprovechadas y rectificadas las ideas de los preceptistas antiguos, entre los cuales enu-

mera a Córax, Tisias, Gorgias, Trasímaco, Prodico, Protágoras, Hipias, Alcidamas, Antifon, etc., hace Quintiliano profesión de eclecticismo literario, declarándose no sujeto a ninguna secta, ni imbuído en superstición alguna; y sin empeñarse en investigar cuál pudo ser el origen de la retórica, afirma que la naturaleza le dió principio y las observaciones y los hábitos constituyeron el arte. La divide, como todos los restantes preceptistas, en *invención, disposición, elocución, memoria, pronunciación* y *acción*, versando necesariamente todas estas partes, o sobre las cosas, o sobre las palabras. Tres han de ser los fines que se proponga el orador: enseñar, mover, deleitar. Acerca de la invención, y la disposición, y la doctrina de las partes del discurso (contenidas en los libros III, IV y V), no se aparta nuestro autor en cosa notable de lo corriente entre los retóricos, y hace oficio de compilador, más bien que de inventor, como él mismo lealmente lo confiesa. Por ser, además, esta parte de todo punto técnica, tiene escaso interés en la historia de las grandes ideas artísticas. Sólo advertiremos que Quintiliano, con el buen sentido que no le abandona casi nunca, tiene en poca estima, aunque no los desprecia enteramente por inútiles, los llamados *tópicos* o lugares comunes, a donde se iban a buscar argumentos. «No se aprende el oficio de la palestra (añade) por preceptos y reglas teóricas, sino fortaleciendo el cuerpo con ejercicios, con la continencia, con la calidad de los alimentos, y sin empeñarse, además, en pelear contra la naturaleza, cuando ella se nos resiste. Otro tanto acontece con la oratoria. Pero estos ejercicios no han de ser los muelles y afeminados de la declamación escolar; no los que halaguen libidinosamente las malas pasiones del auditorio, sino los que muestren en sí carácter másculo e incorrupto, digno, en suma, de un varón austero y grave. ¿Quién dirá que la hermosura de un eunuco sea mayor que la de un hombre? ¿Quién contará la endeblez y afeminación entre las virtudes del discurso? Nunca los pintores ni los estatuarios, cuando quisieron representar lo más ideal y perfecto de la

figura humana, buscaron **[p. 243]** por modelo a un Bagoas o a un Megabiso, sino que escogieron el Doriforo, apto para la milicia y la palestra, o imitaron cuerpos de jóvenes belicosos y de atletas. Y nosotros, los que pretendemos trazar la imagen del orador, ¿hemos de dar a la elocuencia, por armas, tímpanos resonantes? [1]. Aun en sus ejercicios juveniles ha de ajustarse el orador cuanto pueda a la más exacta imitación *de la verdad*. La elocuencia debe ser rica y espléndida. No vaya, como tímido arroyuelo, serpenteando por amenos prados; no vaya, como la fuente, encerrada en estrecho cauce, sino que, extendiéndose como río caudaloso por los valles, ábrase violentamente camino, cuando los obstáculos se le opongan. Parezca, en suma, hija de la naturaleza y no del arte».

El libro VI es una especie de psicología oratoria, o tratado de las pasiones y de la moción de afectos. Quintiliano enseña, contra el parecer del vulgo de los retóricos, que no hay lugar especial para los afectos en la oración, sino que pueden excitarse en todos los momentos de la causa. El arte de moverlos no se enseña en ningún libro, ni la naturaleza de ellos es simple, sino muy complexa. Un orador mediocre y de escasa vena puede, a fuerza de doctrina o de hábito, obtener algún fruto en las otras partes de la oratoria; pero son muy raros los que han sabido arrastrar a los jueces y moverlos al llanto o a la indignación. Si las pruebas hacen que nuestra causa parezca a los jueces mejor que la de los adversarios, sólo el afecto consigue que los jueces lleguen a querer lo mismo que nosotros, y que lo quieran vehementísimamente. Y así como los amantes no pueden juzgar de las formas del sér que aman, porque su pasión pervierte el juicio de sus ojos, así el juez abandona el cuidado **[p. 244]** de indagar la verdad, ocupado por el afecto, y se deja llevar como de un rápido y encendido torrente. Aquí debe concentrar, pues, sus esfuerzos el orador; ésta es su obra principal, éste el trabajo, sin el cual todo lo demás

resulta desnudo, seco, débil, ingrato. El espíritu y el aliento mismo de la obra consisten en los afectos.

Quintiliano admite la célebre distinción entre el *ethos* y el *pathos* (costumbres y pasiones). El *pathos* excita, y el *ethos* suele mitigar. El *ethos* requiere un modo de decir blando, sereno, plácido y humano, amable y gracioso a los oyentes, como que es retrato y espejo fiel de las costumbres y de la vida. Al contrario, el *pathos* tiene por dominio propio la ira, el odio, el miedo, la envidia, la compasión, en suma, todos los afectos trágicos; guardando el *ethos* y el *pathos* la misma relación entre sí que la tragedia y la comedia.

El principio capital de la psicología oratoria de Quintiliano no es otro que aquel famoso axioma: *Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi*. Sin embargo, Quintiliano le da como doctrina y observación propia, y aun le anuncia con una solemnidad de tono en él desusada.

«Es mi propósito (dice) mostrar lo más íntimo de este santuario, donde he logrado penetrar, no por enseñanza ajena, sino por experiencia propia, y guiado por la misma naturaleza. Todo el poder de excitar los afectos consiste, a lo que yo entiendo, en que primero nos hayamos conmovido nosotros mismos. Ridícula sería la imitación del llanto, de la ira y de la indignación, si acomodásemos sólo a los afectos las palabras y el semblante, y no el ánimo. ¿Cuál otra es la causa de que el que llora por algún dolor reciente, parezca siempre expresarse con elocuencia, y de que la ira ponga a veces elocuentísimas palabras en boca de los más indoctos? Es que hablan por su boca la fuerza del alma y la verdad misma de las pasiones. Si buscamos lo verosímil, procuremos imitar a los que padecen verdaderos afectos, y sea tal la disposición de nuestro ánimo como la que nosotros queremos infundir en el juez. Si yo no siento el dolor de que hago alarde, ¿cómo he de esperar que el juez llore, viéndome con los ojos secos? Nada enciende sino el fuego, nada moja sino el agua, y no ha de espe-

rarse de cosa alguna que dé a otra el color de que ella carece. Afectémonos, pues, antes de **[p. 245]** tratar de afectar a los jueces. Y ¿cómo hemos de mover en nosotros los afectos? ¿Por ventura están las pasiones bajo nuestra potestad? Trataré de explicarlo. Todo el que conserva fácilmente y puede reproducir las imágenes de los objetos que los griegos llaman *fantasmas*, y traerlos, por decirlo así, a nueva vista interior, será poderosísimo en la moción de afectos. Le rodearán, como en sueños, las imágenes, pareciéndole que peregrina, que navega, que combate, que arenga a los pueblos, que hace uso de las riquezas que no tiene, y no le parecerá que lo piensa, sino que realmente lo ve y lo hace. Esta segunda vista interior, esta facilidad de renovar las especies adquiridas, esta *fantasía* o *imaginación*, en suma, es cualidad principalísima del orador, y aunque sea estimada por defecto de temperamento, puede convertirse en utilidad grande de su arte. De aquí la energía que Cicerón llama *ilustración* y *evidencia*, con la cual no parece que se dicen las cosas, sino que se *muestran,* produciendo en todos tal tumulto de afectos como si asistiésemos a las mismas escenas que se describen. ¿No concebía el poeta la imagen del último trance, cuando decía: *Et dulces moriens reminiscitur Argos* ? No procedamos como en causa ajena, sino como en dolor propio, y digamos siempre lo que en un caso personal diríamos». Y añade Quintiliano que a él le dió grandes triunfos en el foro su sensibilidad y poder en la moción de afectos, de la cual todavía nos quedan muestras en algunos trozos de su libro didáctico, v. gr.; en la lamentación sobre la muerte de su hijo, donde se ve apuntar ya un exceso de sentimentalismo enteramente moderno. A la doctrina de lo patético sigue la de la risa y lo ridículo. Declara difícil su empleo en la oratoria. Lo primero, porque la mayor parte de las veces es falso y discordante; lo segundo, porque siempre es humilde; lo tercero, porque depende en gran parte de la variedad de los gustos humanos, y de un cierto criterio fluctuante y apenas discernible, y no de ninguna razón pro-

pia e intrínseca suya. Podemos decir que Quintiliano ha visto con claridad algunos de los caracteres y notas de lo cómico especialmente su carácter subjetivo, relativo e inarmónico, señalándolos con palabras precisas y nada anfibológicas. También ha intentado, aunque sin fruto, penetrar en su esencia, investigando las causas de la risa; pero termina por declarar el problema insoluble, no sin haber recogido de paso curiosas y exactas observaciones. Dice, pues, que la risa **[p. 246]** y el efecto de lo cómico no se producen sólo por alguna acción, sino a veces por la más ligera torpeza, y que no solamente es cómico lo agudo y gracioso, sino la necedad, la timidez y la iracundia. Reconoce, siguiendo a Cicerón y a Aristóteles, que la esencia de lo cómico reside en alguna torpeza o deformidad leve y no dañosa; y hace notar la fuerza imperiosísima con que lo cómico nos arrastra, aun en sus grados inferiores, aun en boca de los bufones, de los *mimos* y de los ignorantes. La naturaleza y la ocasión son para él fuentes abundantísimas de efectos cómicos inesperados. Como cualidades análogas a lo cómico, pero distintas, define y explana lo que ha de entenderse por *venustum, salsum et facetum*. Por *venustum* entiende lo gracioso. Por *salsum,* cierto condimento de la oración, que ocultamente excita el paladar y evita el tedio del prolongado razonamiento. Por caracteres de lo *facetum* señala el decoro y la exquisita elegancia [1].

[p. 247] En el libro VIII comienza el tratado de la elocución, que aún es más técnico y menudo que los anteriores. Quintiliano le da grande importancia; pero censura el vano estudio de los que piensan sólo en las palabras, olvidando las cosas, que son el nervio de la oración, y así envejecen en un vano y estéril amor a los vocablos (*quodam inani circa voces studio senescunt*). En la forma externa del discurso ha de reflejarse su belleza interior; los cuerpos sanos e íntegros, y fortalecidos por el ejercicio, reciben hermosura del mismo principio de que reciben fortaleza. Si el cuerpo de un atleta se tiñe con afeites al modo femenino, parecerá

horrible. Y no es que la gala espléndida y viril deje de añadir autoridad a los hombres, como dice el proverbio griego; es que el ornato mujeril y lujurioso, no sólo no exorna el cuerpo, sino que desnuda y deshonra el alma. Del mismo modo, la locución que pudiéramos llamar translúcida y *diversicolor*, afemina la materia a que tal vestidura se aplica. Recomienda Quintiliano el cuidado en las palabras; pero en las cosas, todavía más que cuidado, recomienda enérgica solicitud. Las más hermosas formas de estilo están, por decirlo así, adheridas al pensamiento, y en su propia luz se ven; pero no las busquemos lejos de allí, ciegos y desatentados, como si yaciesen muy ocultas y huyesen de nuestra inspección. Con mayor ánimo se ha de acometer la elocuencia; y si todo el cuerpo es robusto, poco cuidado nos dará el pulir las uñas y aderezar el cabello. Antes al contrario: sucede muchas veces que esta diligencia echa a perder la oración, porque las cosas más excelentes son, quizá, las menos rebuscadas, las que se parecen más a la verdad misma. Pero todo **[p. 248]** lo que indica cuidado nimio, y lo que parece fingido y sobrepuesto, ni obtiene gracia ni merece fe, y como hierba exuberante, ahoga y consume los sembrados. Por no decir las cosas rectamente, buscamos largos rodeos y nos dilatamos morosamente en las palabras, y repetimos lo que está dicho hasta la saciedad, y recargamos con infinitas frases lo que pudiera declararse con una sola, y muchas veces preferimos dar a entender de lejos las cosas, antes que decirlas clara y perspicuamente. Nada propio nos agrada; pedimos prestadas a los poetas figuras y traslaciones, y a todo costa queremos mostrarnos ingeniosos, huyendo de lo que la naturaleza nos dicta. No pensemos en los ornamentos, sino en los afectos. ¡Como si las palabras tuviesen por sí mismas alguna virtud, fuera de la cohesión íntima con el pensamiento que expresan! Sólo así pueden ser propias, claras, oportunas y elegantes. Si toda la vida hubiéramos de trabajar en buscarlas artificiosamente, vano y pueril sería el fruto de los estudios. A muchos veréis inciertos y tímidos

en cada palabra, buscándolas primero, y, después de buscadas, pesándolas y midiéndolas. Aunque tuvierais la fortuna de encontrar siempre la mejor, más conveniente sería renunciar a este infeliz cuidado, que entorpece el curso de la oración y extingue el calor del pensamiento con la tardanza y la timidez. Miserable y pobre orador es el que no puede sufrir con resignación la pérdida ni elolvido de una sola palabra. Pero no las perderá ni olvidará ciertamente el que haya aprendido antes la razón entera del discurso, y con mucha e idónea lectura haya adquirido copiosa mies de palabras, y sepa el arte de colocarlas, y haya fortalecido luego con el ejercicio todas estas cualidades suyas, de tal modo, que tenga siempre el recurso a mano, y, por decirlo así ante los ojos. Este afán de buscar, de juzgar, de comparar, ha de tenerse cuando aprendamos, no cuando lleguemos al foro. Las palabras han de seguir al pensamiento como la sombra al cuerpo, e ir ceñidas siempre al sentido; y aun en esto ha de haber moderación [1]. Cuando **[p. 249]** las palabras son latinas, claras, elegantes, acomodadas al fin que nos proponemos, ¿qué más podemos desear? Algunos, sin embargo, no hallan término en lo de corregirse a sí mismos, estudiando cada sílaba, y cuando han encontrado ya la expresión propia y única, todavía buscan algo que sea más antiguo, más remoto, más inopinado, y no se cuidan de que haya o no sentido en la oración, a trueque de poder aplicar esas palabras. «No repruebo yo el cuidado de la locución; pero entiendo que nada ha de hacerse por causa de las palabras solas, puesto que las palabras se inventaron para declarar las cosas, y son entre todas preferibles las que mejor descubren nuestro pensar y las que hacen en el ánimo de los jueces el efecto que nos proponemos. Estas serán sin duda las que hagan deleitosa y admirable la oración; pero no admirable como admiramos un prodigio, ni deleitosa con deleite infame, sino con dignidad y grandeza».

La primera virtud del discurso ha de ser la claridad, la propiedad de las palabras, el orden recto. El ornato debe ser varonil,

fuerte y sano; resplandezca por la sangre y por el nervio, y no por la ligereza afeminada, ni por el color postizo. «Nadie me tenga (añade Quintiliano) por enemigo del modo de decir culto: no niego **[p. 250]** que tal estilo sea virtud; pero no concedo esa vitrud a los que hablan así. ¿He de tener yo por más cultivado un jardín donde aparezcan lirios, violas, anémonas y apacibles fuentes, que una heredad donde crecen copiosas mieses o vides abrumadas por el fruto? ¿Cómo he de preferir el estéril plátano o el mirto de Venus, al olmo fecundo y a la fértil oliva? ¿Es esto negar que a las tierras más fructíferas les esté bien la hermosura? Y ¡cómo no! Yo colocaría mis árboles en orden y a cierta distancia; podaría con el hierro las ramas que se alzasen desmedidamente, y entonces el árbol se extendería más hermoso en círculo, y dilatando sus ramas, producirían todas regalado fruto. ¿Quién más hermoso de aspecto que el atleta cuyos miembros ha endurecido el ejercicio disponiéndole para el certamen? Nunca la verdadera hermosura es cosa distinta o apartada de la utilidad [1]. Es verdad que cabe más ornato en el género demostrativo que en el deliberativo y judicial, porque cuando se trata de cosas verdaderas y el combate lo es también, poco lugar queda para la vanagloria, ni debe nadie, cuando se discuten cosas de tanto momento, ser demasiado solícito acerca de las palabras».

Dos diversos pareceres hay en cuanto a las sentencias: unos **[p. 251]** las buscan con esmero nimio y nada quieren decir sin ellas; otros las condenan en absoluto. Quintiliano no aprueba ninguno de los dos pareceres extremos. Cuando las sentencias son densas, al modo de Séneca, muchas veces se estorban unas a otras, así como en los sembrados y entre los árboles nada puede crecer hasta la justa proporción, si falta lugar donde crezca. Ni agrada la pintura en que no hay sombras. Si en pos de una sentencia, y sin descanso alguno, viene otra, el discurso, compuesto, no ya de miembros, sino de pedazos, carecerá de estructura interna y de rotundidad y plenitud, y el color del estilo aparecerá

como salpicado de manchas brillantes. Parecen tales sentencias relámpagos que brillan y se disipan como el humo. «Por el contrario, cuando toda la oración es brillante, su claridad ofusca el resplandor de las sentencias, así como el sol impide que se vean los demás astros. A esto se añade, que el que busca por sistema las sentencias, ha de caer forzosamente en muchas frialdades, ligerezas e inepcias. Contraria a ésta es del todo la opinión de algunos que huyen y temen todo agrado en el decir, no aprobando sino lo más llano y humilde, y lo que indique menos esfuerzo. Y así, por temor a la caída, permanecen siempre en el suelo. Se dirá que éste era el estilo de los antiguos; pero ¿de qué antiguos, ya que Demóstenes intentó muchas cosas no usadas antes por nadie? Yo creo que estas lumbres y matices de la oración son como los ojos de la elocuencia: y así como no quisiéramos que los ojos estuviesen esparcidos por todo el cuerpo, quitando a los demás miembros su oficio, así preferimos aquellas antiguas y hórridas locociones a esta nueva licencia; pero creemos que entre las dos hay un justo medio y un camino recto».

Rara vez vuelve a encontrar Quintiliano la elocuente expresión de estos dos trozos, en que le ha sostenido la indignación contra los vicios literarios de su época. Piérdese luego en menudencias técnicas, tratando largamente la teoría de los tropos y de las figuras o *esquemas* de dicción. Atribuye el origen de los tropos, ya a la claridad *(significatio),* ya a la hermosura *(decus),* y los define «palabra o razonamiento trasladado de su natural y propia significación a otra, para ornato del discurso; o bien, dicción trasladada del lugar en que es propia a otro en que no lo es. Por el contrario, la figura o *esquema* es cierta forma del discurso remota de la forma común y de la que primero se nos ofrece». Todo razonamiento **[p. 252]** tiene su forma propia; pero no en todos caben las figuras. Estas pueden ser, o de sentido o de palabras.

Hay algunos que, desdeñando la substancia de las cosas y el vigor de las sentencias, se creen sumos artífices con amontonar varias figuras de palabras, no advirtiendo que es tan ridículo buscar las palabras sin substancia, como buscar el hábito y el gesto sin el cuerpo. El nimio cuidado de las palabras y el deleite que con ellas se procura, quitan fuerza a los afectos, y donde quiera que el arte se ostenta, parece que la verdad se oculta. Pero no por eso hemos de caer en el extremo opuesto, de aquellos que condenan todo arte de composición, y sostienen que es más natural y también más varonil aquel modo de decir hórrido que primero espontáneamente se ocurra. Si fuera verdad que no hay modo de decir preferible al que la naturaleza inspira antes de toda educación, no tendría absolutamente razón de ser esta arte oratoria. Pero ¿qué arte hay que sea perfecto desde su principio y que no brille más con la cultura? ¿Ni por qué hemos de decir que dejen de ser naturales las modificaciones que la naturaleza nos consiente hacer en ella? Así como es más rápido el curso del río por cauce fácil y sin tropiezo que cuando quebranta sus ondas entre los peñascos, así el discurso que corre enlazado, y congregando todas sus fuerzas en un punto, es mejor que la oración fragosa e intemperante. ¿Por qué hemos de creer que la elegancia matará la fuerza, cuando no hay cosa alguna que sin el arte tenga todo su precio, y la hermosura acompaña siempre al arte? [1]. Y prosigue Quintiliano, corroborando esta doctrina en su pintoresco estilo con los símiles del tirador de lanza y de arco, y del movimiento rítmico y ordenado del certamen y de la palestra. Hasta para mover los afectos importa mucho la elegante composición, porque nada puede entrar en el alma sin detenerse antes en el vestíbulo de los oídos, y, además, porque la naturaleza nos inspira el número y la armonía. De aquí la importancia de la música entre los pitagóricos, para domar y purificar las pasiones. Hay en el número y en el ritmo cierta oculta **[p. 253]** fuerza, la cual aún es más vehemente en la palabra. Esta sola virtud basta para hacer

recomendables escritos pobres en la sentencia y endebles en la elocución. Y cuanto más hermosa por las sentencias y por las palabras sea la oración, tanto más deforme resultará si la composición es viciosa, porque la negligencia de la composición se advierte más entre la luz de las palabras. Así, en Herodoto, tan notable por su dulzura, el dialecto mismo tiene cierto agrado, y hasta parece contener una música latente. «De todas suertes, yo (dice Quintiliano) preferiría la composición áspera y dura a la afeminada y enervante que hoy usan muchos, la cual, hasta por su manifiesta afectación y monotonía, engendra tedio y saciedad, y cuanto es más dulce, tanto más amengua el prestigio del orador, y más extingue el ardor de los afectos que se propone excitar».

El libro X trata de los ejercicios de composición, de lectura y de imitación, inculcando siempre el principio de leer y oir lo mejor *(optima legendo atque audiendo)*, y de enriquecer la memoria con tanta variedad de palabras, porque todas, como Quintiliano nos enseña, fuera de las que expresan ideas vergonzosas, pueden tener su propio y adecuado lugar en la oración. En los poetas aprenderá el orador la viveza de los pensamientos, la sublimidad de las palabras, el encendido movimiento de los afectos y el decoro en las personas; pero no ha de imitarlos ni en la libertad de las palabras ni en la licencia de las figuras, porque el poeta busca lo primero deleitar, y el orador mezcla este fin con el de utilidad. [1] Ni ha de consentir por desidia el orador que las armas adquiridas con el estudio se cubran de moho y de herrumbre; arda siempre en ellas fulgor como de hierro, que hiera a la vez la mente y la vista, no como el resplandor del oro y de la plata, riqueza peligrosa e inútil para la defensa [2]. También la historia puede dar al orador abundante y **[p. 254]** gustoso alimento; pero debe leerse sin olvidar que muchas de las virtudes del estilo histórico no son propias del orador. La historia está mucho más cercana de la poesía, y en cierto modo puede decirse que es un

poema no ligado a números, y se escribe para narrar y no para probar, y va encaminada, no al acto presente, ni a la lid del momento, sino a la memoria y posteridad y a la fama del ingenio del escritor, y por eso con palabras más remotas del uso común y con más libres figuras evita el tedio de la narración [1]. Por lo cual no son de imitar en la oratoria, ni la brevedad de Salustio, ni la abundancia láctea de Tito Livio. No olvidemos nunca que hemos de pelear con músculos de soldados y no de atletas, y que el vestido de vanos colores que solía usar Demetrio Falereo, no parece bien entre el polvo forense [2] .

Y aquí comienza el trozo más interesante y más bello de las *Instituciones oratorias*, y el que para nosotros conserva mayor interés histórico; es decir, la crítica de los principales autores griegos y latinos, en cuanto pueden ser útiles al orador. Los símiles (tomados generalmente de la naturaleza y de la agricultura) se amontonan bajo la mano del preceptista, y son en general admirablemente adecuados a las condiciones del estilo y a la belleza interna de la forma en cada uno de los autores que va sometiendo a juicio, con rasgos e iluminaciones súbitas de crítica, que sólo en **[p. 255]** Longino, o en el diálogo *De Claris Oratoribus* de Marco Tulio, pueden encontrar parangón en todo lo que conocemos del mundo antiguo. Homero, es, para el retórico español, a modo de un inmenso Océano, de donde toman su principio las fuentes y los ríos, y debe servir de ejemplo y dechado para todas las partes de la elocuencia [1] .Quintiliano condena la poesía didáctica, en los *Fenómenos* de Arato porque la matena carece de movimiento y porque no tiene variedad alguna en los afectos, ni caracteres humanos, ni nada, en suma, que pueda servir a la oratoria [2]. Píndaro suministrará felicísima abundancia de cosas y de palabras. Stesicoro mezcla lo épico con lo lírico, y sostiene con la lira el peso y gravedad del canto épico [3]. **[p. 256]** Quintiliano, con su culto y poderoso sentido estético, no cae en el vulgar yerro de Dionisio de Halicarnaso, Plutarco y otros, con-

denando la comedia antigua por motivos éticos vulgares y mal razonados; al contrario, la admira de buen grado, por reconocer que ella sola conserva la gracia nativa y pura de la dicción ática y su libertad elegantísima, siendo a la vez grande, poética y hermosa [1]. No era de esperar que un retórico del primer siglo de nuestra era hiciese completa justicia a Esquilo; bastante es que le reconozca sublimidad y grandeza, aunque le ponga la tacha, para nosotros incomprensible, no solamente de rudo y desaliñado, sino de grandilocuente con exceso [2]. En Eurípides admira la densidad de sentencias **[p. 257]** y el maravilloso poder para excitar los afectos, sobre todo el de la compasión [1]. A Menandro aplaude por haber trazado en sus comedias una imagen fiel de la vida humana [2]. Semejantes son los juicios que hace de los oradores y de los filósofos. Lisias es más semejante a una pura fuente que a un río caudaloso. En Isócrates están congregadas todas las gracias del decir. Platón no parece ingenio humano, sino inspirado por el oráculo de Delfos. Las gracias educaron el estilo de Xenofonte, y en sus labios moraba la diosa de la persuasión [3] .

[p. 258] De la poesía latina primitiva, Quintiliano nada sabe, o la tiene en poca estima, y comienza su enumeración desde Ennio. «Venerémosle (dice) como a esos bosques sagrados por su antigüedad, en los cuales las altas y robustas encinas no tienen ya tanta hermosura como terror religioso infunden.» Para Virgilio reserva todas sus admiraciones, aunque reconoce en su compatriota Lucano ardor y arranque, y extraordinario brillo de sentencias; en suma, bellezas que tienen todavía más de oratorio que de poético [1]. La comedia latina, aun la de Plauto, aun la de Terencio, le entusiasma **[p. 259]** poco, en comparación con la comedia ateniense. «Apenas hemos conseguido una leve sombra (dice), de tal modo que me parece que basta la misma lengua romana se resiste a recibir aquellas gracias, concedidas sólo a los áticos». No así en la historia, donde opone los narradores latinos a los griegos, sin miedo de quedar vencido, anunciando al fin en

términos magníficos el advenimiento de Tácito. «Queda todavía y exorna nuestra edad, con gloria inmensa, un varón digno de eterna memoria, que algún día será nombrado y hoy sólo con aludirlo se entiende quién sea». [1]

[p. 260] Tiénese generalmente a Quintiliano por adversario de Séneca en quien veía, y no sin razón, el más brillante de los escritores de una época de decadencia, y por eso mismo el de más perniciosa influencia para los jóvenes. Quintiliano, órgano de la reacción clásica, pero templada por su habitual moderación, no se propone derribar de su pedestal la estatua de Séneca, sino reducirla a sus justas proporciones, y, sobre todo, apartar a los jóvenes romanos de la imitación exclusiva de un modelo, en quien los defectos, por ser especiosos y llevar apariencias de profundidad, debían atraer con más poderoso halago [1] .

Cuando vemos a Quintiliano señalar tantos autores para la **[p. 261]** lectura del orador, ocurre sospechar si haría consistir todo el arte en la imitación. Pero él se apresura a declararnos en qué términos entiende esta imitación, y dentro de qué canceles ha de encerrarse, para que resulte útil y no perjudicial al desarrollo del estro propio. «No se ha de negar (dice) que gran parte del artificio oratorio consiste en la imitación, porque forzosamente hemos de parecernos a los buenos o ser desemejantes a ellos. La naturaleza rara vez produce dos oradores semejantes; pero si los produce la imitación. Sin embargo, la imitación por sí sola no basta; antes es señal de ingenio perezoso y torpe el no encontrar más que lo que otros inventaron. ¿Qué habríamos conseguido si nadie llegase más allá que el autor a quien imita? Si no nos es lícito añadir a lo inventado, ¿cómo hemos de esperar nunca ningún orador perfecto, cuando, aun entre los que tenemos por mejores, todavía no se ha hallado uno en quien no pueda echarse algo de menos o a quien no pueda añadirse alguna cosa? Hasta los que no aspiran a la cumbre más alta deben guiarse por sí mismos, y no contentarse con seguir las huellas ajenas.

»El que trabaja por ser el primero, quizá, si no vence a los modelos, llegará, por lo menos, a igualarlos. Pero ¿cómo igualar a aquél cuyos vestigios se van siguiendo con adoración supersticiosa? Necesario es que siempre quede detrás el que imita. Añádase a esto que muchas veces es más fácil producir cosas superiores a los modelos, que repetir las mismas que sus autores inventaron. Tanta dificultad tiene la semejanza, que ni la misma naturaleza ha **[p. 262]** producido nunca dos cosas tan iguales que no pueda descubrirse entre ellas alguna diferencia. Todo el que quiera ser semejante a otro, necesariamente ha de resultar inferior a lo que imita, como es inferior la sombra al cuerpo, y la imagen al rostro, y el arte de los histriones a los verdaderos afectos. En los autores que damos por modelos, imperan las fuerzas naturales; por el contrario, toda imitación es ficticia y violenta. De donde resulta que la declamación tiene menos sangre y fuerza que la oración, porque en la una, la materia es verdadera, y en la otra, fingida. Y todavía puede añadirse que no son imitables las mayores cualidades de un orador, es decir, el ingenio, la invención, la fuerza, la facilidad y todo lo que no enseña el arte. Por eso es vana la pretensión de algunos que, con tomar unas cuantas palabras de las oraciones de los antiguos, pretenden sorprender la esencia de la composición, y creen presentar una imagen fiel de lo que han leído, siendo así que las palabras caen y envejecen con el tiempo, y que por su propia naturaleza no son ni buenas ni malas, puesto que se reducen a un vano sonido. Sólo un juicio muy exquisito y depurado, puede guiarnos en esta parte del estudio.

»Hasta en los autores más excelentes hay algunos pasos viciosos. Y aun evitando esto, no basta pararse en la corteza y producir una imagen de la virtud oratoria apenas semejante a los fantasmas o simulacros que emanan de los cuerpos, según Epicuro; en el cual defecto suelen caer los que, no examinando interiormente las cualidades del estilo, se satisfacen con el primer aspec-

to de la oración, y contentos con que les haya salido fielmente la imitación de las palabras y de la armonía del período, no alcanzan la fuerza de la invención y de la elocución, y las más veces declinan en algo peor todavía, confundiendo los vicios del estilo con las virtudes a que son más próximos. Si bien lo examinamos, no hay arte alguna que permanezca hoy en el mismo estado en que se inventó, ni que sea conforme a su principio, a no ser que condenemos en absoluto ésta nuestra edad, y la tengamos por tan infeliz que en ella nada original pueda florecer. Y yo os afirmo que con la imitación sola nada crecerá, porque no hay cosa alguna que pueda falsificar su propia naturaleza, ni conozco nada más pernicioso que la sujeción a un solo modelo. Aun los que debemos imitar con preferencia, Demóstenes, v. gr., o Cicerón, no deben ser imitados ellos solos, **[p. 263]** ni en todo; no sólo porque es de varones prudentes elegir de cada cosa lo mejor y convertirlo en substancia propia, si es posible, sino porque en empresa tan difícil como la formación del estilo, si nos empeñamos en contemplar un solo dechado, alcanzaremos muy pequeña parte de él. Y, por lo tanto, siendo negado a las fuerzas humanas el reproducir totalmente las bellezas del modelo que elegimos, vale más poner ante los ojos varios ejemplares, y acomodar distintamente a cada lugar de la oración lo que en estas varias lecturas hayamos recogido.

»¿Y qué (me diréis), no basta decir todas las cosas como Marco Tulio las dijo? Yo creo que bastaría que pudiésemos decirlas todas como las dijo él; pero siendo esto imposible, no estará mal que imitemos en ciertos lugares la fuerza de César, la energía de Celio, la diligencia de Polion, el juicio de Calvo. Cada cual debe consultar su nativa propensión, y escoger los recursos acomodados a sus fuerzas, pero procurando siempre que la imitación no se reduzca a las palabras, sino que abarque las ideas, y la trabazón y disposición de ellas. [1]

[p. 264] »El estilo, según Cicerón, es el mejor maestro del arte del decir, entendiéndose por estilo el hábito frecuente de escribir. Sin este continuo ejercicio, la misma facilidad de la improvisación se convertirá en vana locuacidad, y en palabras que, por decirlo así, no pasan de los labios. No quiso la naturaleza que lo grande se hiciese **[p. 265]** sin grandes esfuerzos, y a la obra más hermosa le antepuso dificultades, y dió por ley a la naturaleza que los animales mayores estuviesen, contenidos por más tiempo que los menores en las entrañas de sus padres.

»No importa que al principio sea tardo el estilo; lo que conviene es que sea diligente y exquisito: busquemos lo mejor, y no nos contentemos con lo que al principio se nos ofrece. Elíjanse con esmero las cosas y las palabras, pesando cada una de por sí. Más adelante, cuando la composición nos empuje, podremos soltar el vuelo, pero siempre con el temor de que nos engañe la indulgencia respecto de nuestras propias obras. Todo lo nuestro, cuando nace, nos agrada; si no, no lo escribiríamos. Pero apliquemos con severidad el juicio, y contengamos la peligrosa facilidad. La rapidez ya nos la dará el hábito. Y, en suma, escribiendo pronto, no se llega a escribir bien; escribiendo bien, llega a escribirse pronto. Resista la facilidad quien la tenga, como se contiene y enfrena a un caballo fogoso, no para quitarle las fuerzas, sino para darle nuevos ímpetus. No es que yo quiera obligar a los que ya han adquirido algún vigor de estilo al miserable trabajo de corregirse a sí mismos en cada ápice. ¿Cómo ha de bastar a los deberes civiles el que envejece en limar cada una de las partes del discurso? Hay quienes no se cansan jamás de enumerarlo todo, de decir las cosas al revés de como primero se les ocurren, incrédulos siempre y malcontentos con su ingenio, hombres, al fin, que confunden la corrección con la dificultad. Yo no sabré determinar quiénes son los más dignos de censura, los que gustan de todo lo que producen o los que no aprueban nada de lo

suyo. No pensemos que siempre es mejor lo más recóndito y difícil». [1]

[p. 266] Quintiliano no es de los que opinan que las composiciones literarias requieren como auxilio externo el retiro en lugar campestre y ameno. La naturaleza antes distrae que convida a la meditación. La amenidad de las selvas, el curso de los ríos, el aura que agita las ramas de los árboles, el canto de las aves y la misma amplitud de horizontes, nos arrastran hacia sí y nos prohiben encerrarnos dentro de nosotros mismos. El silencio, el retiro, el ánimo libre de cuidados, son condiciones más apetecibles, pero muy rara vez suelen hallarse. Por lo cual en los tumultos, en los caminos, en los convites mismos, debe encontrar secreta acogida la meditación [1] .

La improvisación es de absoluta necesidad en la oratoria, y quien no la alcanza debe, en concepto de Quintiliano, renunciar a su oficio civil y emplear en otras obras sus facultades de escritor.

Quintiliano ha penetrado poco en el estudio de los momentos psicológicos de la composición literaria. Dice únicamente que ha de enriquecerse la fantasía con las imágenes de las cosas sobre que **[p. 267]** vamos a hablar, convirtiendo luego las imágenes en afectos. Y después ha de aplicarse el ánimo, no a una sola cosa, sino a muchas en continuidad, contemplando cuanto hay en el camino y alrededor de él, desde el primer objeto hasta el último. Sólo entonces debe atenderse a las palabras, pero sin dejarse arrastrar por su vana corriente.

En el libro XI que, trata principalmente de la memoria [1], de la pronunciación, del gesto y de la acción, pueden notarse algunas consideraciones atinadas sobre la estética de la declamación. La pronunciación debe acomodarse siempre a las cosas de que se trata. Los afectos verdaderos naturalmente estallan, pero sin arte, y por eso es imposible sujetarlos a disciplina. Al contrario, los

afectos fingidos y simulados caen enteramente bajo el dominio del arte. Ni es menor la fuerza del gesto y de la acción, puesto que la misma pintura, arte callado, penetra de tal modo en lo íntimo de los afectos, que en ocasiones parece exceder a la palabra. Por el contrario: si al gesto y al ademán no acampaban las frases, si expresamos tristemente las cosas alegres, o al contrario, no sólo quitaremos autoridad, sino también crédito a nuestras palabras. Se exige además cierto decoro en el gesto y en el ademán. Mucho debe diferir un orador de un pantomimo, acomodando el gesto más bien al sentido que a las palabras, lo cual suelen ejecutar hasta los histriones de algún mérito. Tres deben ser los efectos de la pronunciación: conciliar, persuadir, mover; a los cuales ha añadido la naturaleza el deleitar por estos medios. Tres han de ser las condiciones de la pronunciación: correcta, clara y elegante [2] .

[p. 268] Quintiliano ha querido cerrar su libro insistiendo en el carácter ético del orador perfecto, y explanando con admirable sentido moral la misma idea de sus costumbres que inculcó al principio. Sea, pues, el orador, según la sentencia de Catón, varón bueno, perito en el decir; pero, ante todo y sobre todo, sea hombre de bien. Si así no fuere, nada habrá más pernicioso para los negocios públicos y privados que su elocuencia. La naturaleza misma, en aquello que nos separa de los demás animales, no debería ser llamada madre, sino antes bien madrastra, si nos hubiera dado la facultad oratoria para auxilio de los criminales, para opresión de la inocencia y para enemiga de la verdad. «Yo no concibo orador alguno sin la rectitud moral, ni aun puedo conceder inteligencia a los que, puestos a elegir entre el camino de lo honesto y el de lo torpe, siguen el peor; ni puedo imaginar prudencia en el que se expone de tal modo a las penas de la ley, y sobre todo a los terrores de la propia conciencia. Y si es verdad, como afirman los estóicos, y no solamente los estóicos, sino el vulgo, que nadie puede ser malo si no es un necio, jamás un ne-

cio podrá ser orador. Añádase a esto que a tan hermoso estudio no puede dedicarse sino un entendimiento **[p. 269]** que esté libre de todo vicio: lo primero, porque en un mismo pecho no pueden andar en consorcio lo honesto y lo torpe, ni está en la mano del hombre el consagrarse a un tiempo a lo mejor y a lo peor, como nulo está el ser a la vez bueno y malo; y además, porque es preciso que el que ponga la fuerza de su espíritu en cosa tan alta, se aparte de todos los demás cuidados, aun de los inocentes e inculpables. Entonces solamente, libre e íntegro, no constreñido por ninguna necesidad, ni siervo de ninguna causa exterior, contemplará siempre el alto objeto que enciende sus amores. Y ¿quién no ve, además, que gran parte de la oratoria consiste en el tratado de lo justo y de lo bueno? ¿Podrá hablar de tan altas cosas, en estilo conforme a su dignidad, un varón malo e inicuo? Concedamos, lo cual de ningún modo es posible, que pueda tener igual ingenio, estudio y doctrina un hombre pésimo que uno excelente: ¿quién de ellos será mejor orador? Indudablemente el que sea mejor hombre. Nadie puede ser a un tiempo perverso hombre y orador perfecto. Ninguna cosa es perfecta cuando cabe otra mejor. ¿Quién persuadirá más fácilmente lo verdadero y lo honesto, el bueno o el malo? [1]. Se me dirá que el mismo Demóstenes y el mismo Cicerón **[p. 270]** no fueron moralmente perfectos. Ateniéndome al modo común de hablar, yo he dicho y diré siempre que el perfecto orador es Cicerón. Pero si quiero hablar con propiedad y acomodarme a las leyes de la verdad absoluta, tendré que buscar aquel orador ideal que el mismo Cicerón imaginaba. Concedamos por un momento, aunque es del todo imposible, que haya existido un hombre malo sumamente diserto: así y todo, negaré siempre que haya sido perfecto orador. El que es llamado para la defensa de una causa, ha de ser de tal fidelidad, que no le corrompa la codicia, ni le tuerza el agradecimiento, ni le quebrante el miedo. ¿Daremos al traidor, al tránsfuga, al prevaricador, el sagrado nombre de ora-

dor? No escribimos preceptos para el ejercicio forense; no educamos voces mercenarias, sino que trazamos la imagen de un varón excelente por la índole de su ingenio, enriquecida su mente con el tesoro de las artes de lo bello, y tan versado en las cosas humanas como nunca llegó a conocerle la antigüedad; singular y perfecto en todo, pensando y diciendo siempre lo mejor. Sólo persuadirá a los otros quien empiece por persuadirse a sí mismo. El fingimiento se descubre cuando más quiere ocultarse; y nunca ha habido orador tan fácil que no titubee y vacile cuantas veces las palabras riñen con la intención. Un hombre perverso ha de decir por necesidad lo contrario de lo que siente. En cambio, a los buenos nunca les faltarán palabras honestas, nunca invención de pensamientos honrados, que aunque aparezcan desnudos de los primores del arte, bastante adornados van por su propia naturaleza; y nunca deja de hablar con elegancia quien habla honradamente. ¿Cómo ha de mezclarse la elocuente expresión de las cosas bellas con vicios radicales del entendimiento? Cuando la facultad de decir recae en los malos, debe ser tenida ella misma por un mal, y hace peores a los que la poseen». [1]

[p. 271] Quintiliano, siguiendo a los socráticos, parece considerar la virtud como una *ciencia* que se perfecciona y acrisola con la doctrina. Exige, pues, en el orador, no solamente la que pudiéramos llamar virtud práctica, sino, además, la especulativa y *teorética,* y le impone el conocimiento de la naturaleza humana en todos sus arcanos, y la educación de las costumbres por medio de los preceptos racionales. La facultad de decir brota sólo de las íntimas fuentes de la sabiduría; pero no ha de ejercitarse en la solitaria escuela de los filósofos, a los cuales tiene en menos nuestro preceptista porque se apartan de la vida práctica y activa. «El sabio que yo educo (dice con latina altivez), es un joven romano, varón verdaderamente *civil,* que no se ejercite en secretas disputas, sino en las experiencias y tormentas de la vida. La vida del orador es inseparable de la ciencia de las cosas divinas y huma-

nas. ¡Y ojalá llegue algún día en que el orador perfecto que imaginamos y deseamos, vindique para sí la ciencia filosófica, odiosa a algunos por la arrogancia de su nombre y por los que la han corrompido, y la vuelva a traer al cuerpo de la elocuencia, como quien recobra algo que de derecho le pertenece [1] .

[p. 272] »Ni debe limitarse el orador a estudiar la ética y la lógica, sino penetrar también en la física o filosofía natural. Pero ¿cuál de las sectas filosóficas será la que más convenga al orador?» Quintiliano se declara ecléctico [1]. No es necesario que el orador jure en las palabras de ningún maestro. No ha de ser sectario de ninguna escuela, sino moralista, político y hombre de acción. Al estudio de la filosofía debe añadir el de la historia y el del derecho civil. Pero de poco le serviría todo ello sin la fortaleza de ánimo, que ni se quebranta por el temor, ni se aterra por las aclamaciones, ni se intimida por la autoridad de los oyentes.

El ejercicio de la oratoria ha de hacerse gratis, excepto en el caso de no tener otro medio de vivir que este honestísimo trabajo. Fuera de esta situación extrema, no debe venderse tan noble disciplina, ni quitarse autoridad a un beneficio tan grande hecho al género humano, trocándolo por vilísimo precio [2]. Cuando el orador sea anciano, encontrará honesto retiro en la historia, en el derecho, **[p. 273]** en la filosofía o en los preceptos oratorios, y frecuentarán su casa los jóvenes de esperanzas, conforme a la costumbre de los antiguos, acudiendo a él como a un oráculo.

El libro de Quintiliano acaba con algunas consideraciones (que pudiéramos decir de estética comparada), sobre las variedades del estilo literario y el pictórico. «Hemos dicho que todavía no ha aparecido el orador perfecto, y aun puede decirse que ninguna arte es perfecta, no sólo porque unos sobresalen más que otros en algunas cosas, sino porque han preferido diferente estilo, unos por las condiciones de los tiempos y de los lugares, otros guiados por su propio parecer y juicio [1]. Así en la pintura, unos estiman más a Polignoto y Aglaofon, por su simple y rudo

color. Otros a Zeuxis, porque encontró la razón de la luz y de las sombras; otros a Parrasio, por lo sutilmente que diseñó las líneas. Zeuxis atiende más a la musculatura, haciéndola más recia y consistente, siguiendo al parecer a Homero, que puso formas varoniles hasta en sus mujeres. Otros prefieren a Protógenes, a Pánfilo, a Melantio, por la facilidad en concebir las formas fantásticas; a Teón de Samos, por la gracia y el ingenio; otros a Apeles, etc. La misma diferencia se observa entre los estatuarios. Calón y Hegesias son más duros, menos rígido Calamis, más suave Myrón, Policleto superior a todos en la diligencia y en el decoro. Fidias, sin rival en hacer las figuras de los dioses, cuya hermosura parece haber añadido algo a la religión comunmente admitida, de tal modo que la majestad de la obra puede decirse que igualó a la del dios [2]. Lisipo y Praxiteles son más próximos a la verdad. Demetrio, más **[p. 274]** amigo de la semejanza que de la hermosura. De igual modo en el arte oratoria podemos encontrar tantas formas de ingenio como las hay de cuerpos».

Sobre el aticismo, reproduce Quintiliano las doctrinas de Cicerón. «Nadie dudará (dice) en preferir a todos los estilos el de los áticos; pero en éste, fuera de lo que hay de común a todos los atenienses, y es el juicio, la agudeza y la tersura, en todo lo demás caben muchas y distintas formas de elocución. El que pida a los latinos aquella gracia de la dicción ática, tiene que empezar por conceder a nuestra lengua una suavidad y abundancia que no tiene. Cuanto menos nos ayude la lengua, más hay que fatigarse en la invención de las cosas. Si no podemos ser tan gráciles, seamos más fuertes. Si nos vencen los griegos en sutileza, aventajémosles en madurez; si la propiedad es dote suya, venzámoslos en la abundancia. Los ingenios de los griegos, aun los mayores, tienen sus conocidos puertos; nosotros, la mayor parte de las veces, tenemos que movernos a toda vela: un viento más fuerte debe hinchar nuestras lonas. No conviene, con todo esto, navegar siempre en alta mar; a veces debemos ir siguiendo la costa». [1]

[p. 275] Las *Instituciones* terminan con la misma elevación de juicio moral y el mismo desinterés estético con que comenzaron. «La naturaleza (dice Quintiliano con simpático optimismo) nos creó para el bien, y por eso nos causa asombro el contemplar tantos malvados como existen. Mucho más fácil es vivir conforme a la naturaleza que contra ella. Nadie busque las ventajas externas que la elocuencia trae consigo: el trato y la posesión de esta arte hermosísima es premio cumplido de su estudio. Tendamos, pues, con todas las fuerzas de nuestro espíritu a las cumbres en que mora la majestad oratoria, don el más precioso que los dioses inmortales hicieron a los hombres, y sin el cual todo permanecería mudo y en tinieblas, y nada llegaría a la memoria de la posteridad. Aspiremos siempre a lo mejor, y, si no lo conseguimos, por lo menos veremos a muchos debajo de nosotros».

Siempre he creído que el verdadero autor del *Diálogo de las causas de la corrupción de la elocuencia* , llamado comunmente *Diálogo de los oradores,* no es otro que Quintiliano. El autor del *Diálogo,* sea quien fuere, declara haber oído esta conversación siendo muy joven. ¿Quién era este adolescente? Los manuscritos, sobre todo el famoso códice de los Spiras, dicen que Tácito. Beato Rhenano, a quien siguen Enrique Stéfano, Justo Lipsio, Ménage, Grevio y otros de no menor autoridad, defienden la parte de Quintiliano. Luis Vives, Pedro Pitou y el biógrafo de Quintiliano, Dodwell, persisten en atribuírselo a Tácito. [1]

[p. 276] En favor de Quintiliano militan las siguientes razones. Primera, la semejanza del estilo, que, aunque sea superior en belleza al que habitualmente se usa en las *Instituciones,* pertenece a la misma familia en lo rotundo, animado y pintoresco, y difiere en todo de la severa austeridad y concisión de Tácito, inclinándose manifiestamente a la imitación de los periódicos ciceronianos. Segunda, la semejanza o más bien identidad de doctrina literaria entre este *Diálogo* y las *Instituciones*. Tercera, y que, a nuestro entender, decide la cuestión, el citar Quintiliano mismo

una obra que había compuesto con el título *De Causis corruptae eloquentiae* [1]. A estas razones contesta Dodwell que Quintiliano no podía ser muy joven cuando el *Diálogo* se tuvo, es decir, en el año VI de Vespasiano, como de su contexto parece inferirse. Entonces contaba Tácito veintisiete años, según Justo Lipsio, y quince, según Dodwell. Quintiliano, por el contrario, según la cronología de su biógrafo, tenía ya treinta y dos años. Pero yo no veo que deba tenerse por artículo de fe semejante cronología. Las otras razones de Dodwell son todavía más débiles. Así, v. gr., aduce como prueba que Quintiliano escribió, según se presume, su libro de *Causis* en el año 89, y que el *Diálogo* se tuvo en tiempos de Vespasiano. Pero como no se escribió entonces, sino muchos años después, y el autor confiesa haberlo oído *admodum juvenis,* esta razón no hace fuerza. Por otra parte, nadie sabe a punto fijo el año del nacimiento de Quintiliano, y sólo consta la fecha en que Galba le condujo a Roma. El mayor argumento contra Quintiliano es que falte en el *Diálogo* un **[p. 277]** capítulo de la hipérbole, a que él en sus *Instituciones* se refiere. Pero como el *Diálogo* ha llegado a nosotros incompleto y con muestras evidentes de mutilación en algunos pasajes, podemos creer que ésta es una de las lagunas que en él se advierten.

Todo lo expuesto nos obliga a tratar aquí (separándonos de la moderna costumbre de los editores y críticos de Quintiliano) de este admirable *Diálogo* que (como dijo Quevedo) «con nombre de Quintiliano abulta las obras de Tácito». Una breve exposición de su doctrina comunicará quizá a nuestros lectores, que ya conocen las teorías éticas y estéticas de Quintiliano, la seguridad y convicción moral con que hemos afirmado que este *Diálogo* debe volver a la casa paterna, y estimarse por el mejor y más elocuente corolario del libro inmortal, en que el preceptista de Calahorra trazó los cánones del arte oratoria. Nunca, ni aun en lo más didáctico, es árido y descarnado el estilo de Quintiliano. Nunca se parece al de los meros retóricos, sin imaginación ni entusias-

mo. Abunda siempre en símiles o comparaciones de gran belleza, y hasta en movimientos apasionados, y generosos arranques de indignación contra los declamadores que hacen torpe granjería de la palabra. Pero en ninguna parte como en este *Diálogo,* obra más artística que un tratado pedagógico, brilla, centellea y fulmina aquel ardor oratorio que en Quintiliano hubo, según refieren unánimes sus contemporáneos, y que le hizo apellidar «gloria de la toga romana». Nadie descubrirá en este *Diálogo* la más leve huella de decadencia literaria, y si él mismo, por los asuntos de que trata y por el mal que intenta remediar, no llevase ya escrita su fecha, sería difícil traerle más acá de la era en que Cicerón, en el *Bruto,* en los *Diálogos del orador,* o en el *De natura Deorum,* renovó en parte la gracia ática y la culta urbanidad de los diálogos de Platón. Y aun puede añadirse que este opúsculo de Quintiliano, por la mezcla singular de sencillez y grandeza, de tono familiar unas veces y magnífico y espléndido otras, es como un eco lejano del *Gorgias* o del *Fedro*. Son interlocutores de este diálogo Marco Aper, Curiacio Materno, Vipstano Mesala y Junio Segundo, todos los cuales personajes, aun en el breve espacio en que se mueven, tienen carácter propio, y no son nombres vanos, como suelen ser los de los personajes dialogísticos, aun en Cicerón.

Tres cuestiones se agitan en este diálogo: primera, si la oratoria **[p. 278]** es superior a la poesía; segunda, si los oradores antiguos son superiores a los modernos; tercera, cuáles son las causas de la decadencia de la oratoria. En la primera parte, Aper ataca la poesía; Curiacio Materno, autor de tragedias hoy perdidas, la defiende; Junio Segundo sirve de árbitro y juez.

Comienza Aper encareciendo el poder de la elocuencia, de la cual es propio oficio defender a los amigos, enlazar con vínculos de paz las naciones y las provincias, siendo a un mismo tiempo defensa y arma ofensiva *(praesidium simul et telum)*. Probada su utilidad, muestra el deleite singular de su estudio y las ventajas materiales y honoríficas que trae siempre el arte del orador. La

poesía, al contrario, no da utilidad ni prestigio alguno al poeta, sino a lo sumo vanagloria y un frívolo y pasajero deleite *(gaudium volucre)* que se marchita en flor. A los poetas medianos nadie los conoce; a los buenos muy pocos. «Y todavía (dice a Materno) si hubieses nacido en Grecia, donde es lícito gloriarse de las artes del deleite, y los dioses te hubieran concedido la robustez y las fuerzas de Nicostrato, no me parecería bien que aquellos músculos nacidos para la pelea los empleases en el vano ejercicio de arrojar el disco. Por eso ahora, desde el auditorio y desde el teatro, te llamo al foro, a las causas y a la verdadera pelea».

Pero Materno, lleno de entusiasmo artístico *(concitatus et velut instinctus… pro carminibus suis),* le responde: «Los bosques, los campos, esa misma solitaria esquivez que Aper reprendía tanto, me infunden tan gran placer, que, entre los principales frutos de la poesía, cuento éste, es a saber: que ni en el estrépito, ni cuando los litigantes están sentados ante la puerta, ni entre las lágrimas y las miserias humanas, se escribe y compone, sino retrayendo el ánimo a lugares puros e inocentes y gozando de cierto misterioso y sagrado retiro. Estos fueron los orígenes de la elocuencia; éstos son sus templos más arcanos: en este hábito y manera se presentó por primera vez a los mortales, infundiendo su aliento en los pechos castos aún y no contaminados por ningún vicio; así hablaban los oráculos. El uso de esa otra elocuencia interesada y sanguinosa es reciente, y nacido de malas costumbres e inventado cuando se inventaron las armas mortíferas. ¡Cuánto fué el honor y gloria de la poesía entre los dioses y los hombres, cuando la cultivaban los semidioses Orfeo y Lino! Y, por ventura, ¿se encierra en más estrechos **[p. 279]** límites la fama de Eurípides y de Sófocles, que la de Lisias o la de Hipérides?» [1] Quintiliano deja sin resolución esta contienda entre el arte mezclado de elementos útiles y bellos y aplicado a la utilidad inmediata de la vida pública y forense, que Aper, como buen romano, proclama y

ensalza, y el arte puro y desinteresado que Curiacio Materno, con entusiasmo poético, defiende.

Tampoco deja resuelta la cuestión entre los oradores antiguos y los modernos, contentándose con proponerla, y esforzar las razones que militan por una y otra parte. Vipstano Mesala defendía a los oradores antiguos; Aper a los modernos. Y ante todo pregunta Aper: «¿A quiénes llamáis antiguos?» Divide la historia de la literatura latina en tres edades: primera, antes de los Gracos; segunda, la de los Gracos; tercera, la de Cicerón. «Con los tiempos se mudan las formas y el estilo y la manera de decir: no es uno solo el semblante de la elocuencia, y aun en los mismos que llamáis antiguos se pueden encontrar muchas diferencias de estilos, sin que podamos afirmar desde luego que es peor ni más corrompido el que es diverso; pero es tal la condición humana, que las cosas antiguas obtienen siempre alabanza y las presentes fastidio. Si los contrarios opinan que desde el tiempo de Casio Severo empezó a degenerar la elocuencia, no se ha de creer que esto fué por falta de ingenio, ni por ignorancia de las letras, sino por haber comprendido aquel orador de tan buen juicio y entendimiento que, con las condiciones de los tiempos y la diversa educación de los oyentes, debían cambiarse también las formas y estilo de la oración. A nuevas costumbres, nuevo estilo. Fácilmente sufría aquel primitivo pueblo nuestro, imperito y rudo, la prolijidad de oraciones complicadísimas, y aun se tenía por materia de grande alabanza el pasar **[p. 280]** un día entero pronunciando un discurso. Toda esa larga preparación de los exordios, y las narraciones eternas traídas desde muy lejos, y la ostentación de muchas divisiones, y la gradación de mil argumentos, y todos los preceptos que se contienen en los aridísimos libros de Hermágoras y de Apolodoro, estaban en gran crédito; y si algún aficionado a la filosofía se atrevía a insertar en su oración algún lugar común tomado de ella, todos le ensalzaban hasta los cielos, con desmedidas alabanzas. Y nada de esto debe admirarnos, por-

que todas estas cosas eran entonces nuevas e incógnitas, y muy pocos, entre los mismos oradores, habían llegado a aprender los preceptos de la retórica ni las sentencias de los filósofos. Pero ahora que todo está ya divulgado, menester es que la elocuencia proceda por nuevos caminos, en los cuales el orador consiga evitar el fastidio de los oyentes.» [1] Así como Materno censura a los que anteponen Lucilio a Horacio y Lucrecio a Virgilio, Aper condena a los oradores que imitan a los antiguos, porque los oyentes no los aman, y el pueblo no los entiende, y ni siquiera sus mismos clientes los sufren.

Contesta Mesala, no discutiendo sobre la cuestión de tiempo, pero haciendo constar que la elocuencia decae rápidamente. Confiesa que hay muchas formas y maneras de decir; pero aunque sean distintos los oradores antiguos, en todos ellos presenta la elocuencia el mismo carácter de salud y robustez. «Si prescindiéramos de aquel género perfectísimo de elocuencia, cuyo dechado vemos en Marco Tulio, yo preferiría de buen grado los ímpetus de Cayo Graco, o la madurez de Lucio Craso, a la rizada cabellera de Mecenas, o a la lasciva flojedad de Gallón; y prefiero siempre **[p. 281]** al orador con la toga mal compuesta, antes que verle con vestidos femeniles y meretricios. Semejante hábito no es oratorio, ni varonil siquiera. Y no se peca sólo por la lascivia de las palabras, sino por la ligereza de las sentencias y por la licencia de la composición, de cuyos vicios dió el primer ejemplo Casio Severo». [1]

Las causas de la ruina de la elocuencia, según Mesala, se reducen a tres: primera, vicios de la educación; segunda, torpeza de los maestros; tercera, degeneración de las costumbres antiguas. «En otro tiempo (dice Mesala), el hijo nacido de honestos padres no se educaba en la falda de asalariada nodriza, sino en el gremio y seno de su madre, cuya gloria principal era guardar la casa y servir a sus hijos. Brillaban la santidad y la honesta vergüenza aun en los juegos de la infancia, y era la educación sincera e ínte-

gra, y no contaminada por ninguna perversidad. Así educaba a sus hijos Cornelia, la madre de los Gracos. Pero hoy los niños caen en las manos de esclavas griegas, que los corrompen desde la cuna, habituándolos a la lascivia y a la *dicacidad*. Y los que podemos llamar ya vicios propios y peculiares de nuestra raza, parece como que se conciben en el mismo útero materno, es decir, el amor a los histriones y la afición a los gladiadores y a los caballos. Añádase a esto la ambición y adulación de los preceptores y retóricos [2] .

[p. 282] »Segunda causa de ruina para la oratoria es, sin duda, la torpeza de los maestros que ejercitan a sus discípulos en controversias fingidas, en vez de llenar su espíritu con aquellas artes en que se disputa sobre lo bueno y lo malo, sobre lo honesto y lo torpe, sobre lo justo y lo injusto. Nadie puede hablar con elocuencia, sino quien conozca la naturaleza humana y el valor de las virtudes y la torpeza de los vicios. De estas fuentes nace todo el poder oratorio.El orador educado en estas artes, podrá guiar a su antojo las riendas de los ánimos, y tendrá en la dialéctica, ya académica, ya peripatética, un instrumento preparado para todo combate. Y ¿quién podrá ser elocuente de veras, sin una erudición inmensa adquirida en muchas artes y en la ciencia de todas las cosas, de la cual, por decirlo así, resuda y brota aquella admirable elocuencia, que no se encierra, como las demás artes, en breves y angostos términos, sino que puede sobre toda cuestión discurrir con hermosura y ornato, según la dignidad de las cosas y la utilidad de los tiempos, con deleite de los oyentes y de un modo acomodado a la persuasión? De aquí que se le exijan al orador conocimientos en todas las disciplinas, desde la música y la geometría, hasta el derecho civil. Este conocimiento de muchas artes realza la elocuencia, y por eso conviene bajar al foro armado de todas armas, y no al modo de los oradores modernos, de quienes se puede decir que ignoran las leyes y los decretos del Senado y el derecho civil, y que menosprecian el estudio de la

ciencia y los preceptos de los sabios, confinando el artificio oratorio en pocas y estrechas sentencias, y arrojándole, por decirlo así, de su reino, de tal modo, que la que antes era dueña y señora de todas las artes, y de ellas se servía como de hermosísimas esclavas, y con sus tesoros enriquecía las almas capaces de comprenderla, ahora aparece mutilada, sin aparato, sin honor, sin ingenuidad, como si fuese un arte torpe, miserable y bajo. [1] **[p. 283]** »La tercera causa es la degeneración de las costumbres antiguas. En otros tiempos, se llevaba a los jóvenes a casa del orador más ilustre, varón insigne en el gobierno de la república; y a su lado aprendían a pelear en verdaderos combates, y se imbuían cada día y a cada momento en la elocuencia legítima e incorrupta, y así ni les faltaba un preceptor óptimo y excelente que les mostrara el verdadero rostro de la elocuencia, y no su imagen, ni tampoco adversarios y émulos que peleasen con hierro agudo y no con floretes de esgrima; y tenían un auditorio siempre lleno, y siempre nuevo, de favorecedores y de envidiosos. Ahora, por el contrario, se lleva a los jóvenes a las escuelas de los retóricos, verdaderas escuelas de impudencia, no conocidas en la antigua Roma, y prohibidas en algún tiempo por los Censores. Con tal ejercicio se forman histriones, no oradores».

Pero hay otra causa de ruina para la oratoria, mucho más profunda, y en cierto modo raíz y fuente de las otras, la cual nunca fué señalada por Quintiliano en sus *Instituciones,* quizá por haberlas dedicado a la enseñanza de los parientes de un tirano, pero que está indicada, aunque misteriosamente, en este diálogo; y no es otra que la ruina de la antigua libertad romana, con la cual enmudeció y quedó desierto y solitario el foro.

[p. 284] Obsérvese con qué grandeza solemne y melancólica llora el autor del diálogo sobre estas ruinas. Habla Materno, y dice:

«La grande y verdadera elocuencia, así como la llama, se alimenta con la materia y se excita con el movimiento, y queman-

do brilla y resplandece. En nuestra ciudad esta misma causa elevó a la cumbre de lo bello la elocuencia de los antiguos. Y aunque algunos oradores de nuestro tiempo hayan conseguido todo lo que podía lograrse en una república *quieta y feliz,* ¿cuánto más hubieran logrado en medio de aquella antigua perturbación y licencia, en que se mezclaban todos y no estaban sometidos, como ahora, a un común imperante? Valía tanto cada orador cuanto podía persuadir al pueblo, siempre inconstante y vario en sus amores y en sus odios. Añádanse a esto las leyes asiduas y el aura popular, la elección de los magistrados (que casi pernoctaban en los *Rostros*), las acusaciones de reos poderosos, las enemistades de familias contra familias, las facciones de los próceres, las frecuentes luchas del Senado contra la plebe, todo lo cual, aunque quebrantaba las fuerzas de la República, ejercitaba extraordinariamente la elocuencia de aquellos tiempos. Júntese a esto el esplendor de las cosas que se trataban, y la grandeza de las causas, que ya por sí misma es gran ventaja para la elocuencia, porque la fuerza del ingenio crece con el ímpetu de la materia, y nadie puede hacer un discurso magnífico y sublime, si no encuentra una causa que sea digna de tal estilo. Mejor es la paz que la guerra; pero con todo eso, muchos más combatientes esforzados ha producido la guerra que la paz: condición muy semejante es la de la oratoria». [1]

[p. 285] Con la exposición de este admirable diálogo, que firmemente tenemos por obra del preceptista de Calahorra, podríamos dar por terminado el cuadro de las ideas literarias entre los españoles de la Roma de los Césares, si no nos pareciera conveniente investigar hasta qué punto los ejemplos y las ideas de los retóricos influyeron en el arte hispano-romano de aquella fecha. Pero ¿quién no ve claro en el genio hirviente y tumultuoso, a la vez que pesimista y sombrío, de Lucano; en aquella época tan rica de color, y al mismo tiempo tan abstracta y tan triste; en aquel poema sin Dioses ni ciudad romana, pero henchido de mo-

ralidades y presentimientos, y alumbrado de vez en cuando por la misteriosa luz de las supersticiones druídicas y orientales; en aquella entonación solemne y enfática, una especie de eco del imperativo categórico de Séneca que Lucano aplica a la poesía, para levantarla con empuje extraordinario y darle la única vitalidad que entonces podía tener, si bien luchando con los resabios de escuela, que obligan a ser falso al poeta hasta en la expresión de lo verdadero? ¿Y quién no ve en la ligereza calculada de Marcial, perpetuo adulador de su siglo, la última y menos equívoca señal de postración? Todas las literaturas decadentes se parecen en esto de no tomar el arte por lo serio. ¿Qué estética profesaba Marcial? Fácil es sacarla del inmenso fárrago de sus epigramas (tantas veces elegantes y donosos), donde se habla de todo, y también algo de arte y de moral artística. Cuando se hacía cargo al poeta por la licencia de sus epigramas, respondía: «Así escribió Catulo, así Pedon, así Getulio, así todos los autores que son leídos… Los epigramas se escriben para los que asisten a los juegos de Flora. No entre Catón en nuestro **[p. 286]** teatro, si no quiere escandalizarse; pero una vez entrado, quédese en él. [1] «Por lo demás, ¿quién hace caso de versos, aunque sean lascivos, si la vida del poeta es buena?»

Innocuos censura potest permittere lusus,
Lasciva est nobis pagina, vita proba est.
(Lib. I, ep. 5.)

Pertrechado con la amplísima licencia, que, en virtud de estos principios, se otorgaba a sí mismo, [2] no hay inclinación perversa de la naturaleza humana caída, no hay bestialidad de la carne que el poeta bilbilitano no haya convertido en materia de chistes, sin intención de justificarlas, es verdad, sin hermosearlas tampoco, pero con la malsana curiosidad de quien reúne piezas raras para un museo secreto. En esta exhibición de torpezas; en este inmenso periódico satírico, o álbum de caricaturas de la Roma de Domiciano; en esta inagotable crónica escandalosa, reco-

gida al pasar en el foro, en el baño, se desbordan el ingenio y la agudeza; sólo una cosa se echa de menos: el respeto del poeta a sí mismo, a su arte y a la posteridad. Su poesía es casi siempre arte de parásito, arte de spórtula, aunque refinado e ingeniosísimo. Marcial no trabaja para la gloria:

Cineri gloria sera venit.
(Lib. I, ep. 26.)

Sabe que vive en tiempo estéril para la poesía (lib, I, ep. 108), [3] y atribuye, con criterio de hambriento, esta decadencia de las letras a la falta de protección:

Accipe divitias, et vatum maximus esto.
(Lib. VIII, ep., 56.)

[p. 287] Para obtener, si no *divitias,* a lo menos moderada granjería, honores de caballero romano, y alguna invitación a cenar, el poeta ha encontrado en la lujuria una mina inagotable:

At mea, luxuria, pagina nulla vacat.
(Ep. 69. lib. III.)

Su musa, tras el vino y las rosas, depone el pudor (ep. 68, libro III). A falta de otro mérito, tendrán sus versos el de la verdad histórica. Conoce que es el único poeta sincero, el único poeta *contemporáneo* (digámoslo así) de la edad en que vive. Quizá era su poesía la única posible entonces; de aquí su popularidad:

Teritur noster ubique liber.
(Lib. VIII, ep. 3.ª)

Por eso trata con tanto desdén a los poetas graves y severos, autores de epopeyas y tragedias de gabinete. El, poeta del día, copiará con exactitud fotográfica lo que sus ojos ven, y condimentará con romana sal sus libelos, para que Roma reconozca su propio retrato:

At tu Romano lepidos sale tinge libellos:
Agnoscat mores vita legatque suos.
(Ibid.)

Esta verdad humana, no universal y profunda, sino histórica y relativa, del lugar y del momento, es la única ley del arte de Marcial. El sabe que los grandes tiempos de la musa épica y trágica han pasado; y burlándose de los retóricos que tenían la miserable pretensión de rehacer el *Edipo* o el *Tiestes*, se proclama abiertamente *realista,* esto es, pintor de la vida:

Qui legis Oedipodem, caligantemque Thyestem…
Hoc lege quod possit dicere vita: meum est.

(Ep. 4.ª, lib. X.)

No pintará Centauros, Harpías ni Gorgonas; todas sus páginas tendrán sabor de humanidad:

Hominem pagina nostra sapit.

(Ibid.)

En suma: la doctrina de Marcial es antitradicionalista, revolucionaria y (si tal palabra vale dentro del arte antiguo) romántica, **[p. 288]** puesto que el poeta celtíbero llega a burlarse de los grandes mitos consagrados ya por la poesía: Edipo, Scila, el robo de Hilas, Hermafrodito, Atis… Todo esto lo encuentra viejo, ininteligible y agotado:

…Quid nisi monstra legis?… . .
Quid tibi dormitar proderit Endymion?

(Ibid.)

No entiende de más arte que el de retener el rasgo fugaz de costumbres:

Ars utinam mores, animumque effingere posset!

(Ep. 32, lib. X.)

En Marcial, ingenio elegante, culto, urbano, capaz de extraordinarias delicadezas artísticas, y émulo a veces de Horacio en la sobriedad, la corrupción no está en el estilo ni en la lengua; está más adentro, en la esencia misma de su poesía, atada al suelo por la frivolidad y el abandono. Marcial es capaz de entusiasmo por todo lo grande y bello; ha execrado en dos versos, que no pere-

cerán, al asesino de Lucano [1]. Cultivador exquisito de la pureza de la forma, se subleva contra el mal gusto, llama *difficiles nugas y stultus labor ineptiarum* a los versos retrógrados y circulares, y guarda los más agudos dardos de su aljaba para los poetas aquejados de la comezón de las lecturas públicas.

In thermas fugio, sonas ad aurem.

(Lib. III, ep. 44.)

Ama y siente la naturaleza como muy pocos antiguos: las *fuentes vivas* y la *hierba ruda* (lib. II, ep. 90), la *viva y no lánguida quietud del mar, los rosales de Pesto dos veces floridos en el año,* la *ávida piel que embebe por todos sus poros el calor del sol,* las *ecuóreas ondas del espléndido Anxur* (lib. X, ep. 51), el *arduo monte de la estrecha Bílbilis,* y las aguas del Jalón que dan tan recio temple a las espadas, tienen en sus versos un hechizo casi virgiliano. Su sincero *hispanismo,* el sentimiento de raza, y el amor mezclado de orgullo con que habló siempre de su patria celtíbera y del municipio que él iba a hacer glorioso; la delicada galantería **[p. 289]** enteramente moderna, de algunos epigramas a Marcela, y de aquel otro madrigal insuperable, a Pola:

A te vexatas malo tenere rosas;

(Lib. XI. ep. 89.)

aquella índole de poeta, tan sencilla y tan candorosa en el fondo como Plinio el Joven reconoció (nec *candoris minus);* cierta honradez nativa, y serenidad y templanza en los deseos, son parte, sin duda, no para absolver a Marcial, sino para mirar con menos enojo aquella sección demasiado voluminosa de sus obras, donde su descompuesta musa hizo resonar con tanta algazara las castañuelas tartesiacas:

Et Tartessiaca conorepat aera manu.

(Lib. XI, ep. 16.)

¡Lástima de poeta!. [1] A lo menos, no le faltó nunca la *mica salis,* ni la gota de amarga hiel, ni, en sus momentos más felices,

la nerviosa elegancia del estilo. Es natural que, al compararse con Valerio Flaco, o con Silio Itálico, o con Estacio, o con los demás llamados poetas épicos de entonces, él, poeta-verdadero, aunque en un género que los preceptistas declaran inferior, sintiese su enorme superioridad, y con justa arrogancia exclamase:

Illa, tamem, laudant omnes, mirantur, adorant;
Confiteor: laudant illa; sed ista legunt. [2]

[p. 290]

[p. 194]. [1]. Porcio Latrón (que contó entre sus discípulos a Ovidio), si hemos de atenernos a la brillante semblanza que de él hace Marco Anneo Séneca en el prólogo-dedicatoria de sus *controversias,* más bien se nos presenta como una naturaleza artística robusta e indómita, que, no encontrando para espaciar sus alas el aire libre de la verdadera elocuencia, tuvo que consumirse y gastar estérilmente sus fuerzas en la triste y caliginosa atmósfera de las escuelas. Más que corruptor hubo de ser corrompido: *«Nihil illo viro gravius, nihil suavius, nihil eloquentia sua dignius. Nemo plus ingenio suo imperavit, nemo plus indulsit. In utraque parte vehementi viro modus deerat: nec intermittere studia sciebat, nec repetere. Cum se ad scribendum concitaverat, jungebantur noctibus dies, et sine intervallo gravius sibi instabat, nec desinebat nisi defecerat. Rursus cum se demiserat, in omnes lusus et in omnes jocos se resolvebat. Cum vero se sylvis montibusque tradiderat, omnes illos agrestes in sylvis ac montibus natos, laboris patientia ac venandi solertia provocabat; et in tantam sic vivendi pervenerat cupiditatem, ut vix posset ad priorem consuetudinem retrahi… Quoties ex intervallo dixerat, multo acrius violentiusque dicebat. Exultabat enim novato et integrato robore; et tantum a se exprimebat, quantum concupierat. Nesciebat dispensare vires suas, sed immoderati adversum se imperii fuit. Ideoque studium ejus prohiberi debebat, quia regi non poterat. Itaque solebat et ipse, cum se assidua et nunquam intermissa contentione fregerat, sentire ingenii lassitudinem, quae non minor est quam corporis, sed occultior. Corpus illi erat et natura solidum et multa exercitatione duratum; ideoque nunquam ardentis impetus animi deseruit. Vox robusta, sed sordida lucubrationibus; et negligentia, non natura, infuscata… Nulla unquam illi cura vocis exercendae fuit. Illum fortem, agrestem, et Hispanae consuetudinis morem non poterat dediscere: utcumque res tulerat, ita vivere: nihil vocis causa facere…»* ¡Qué genialidad tan española la que en estas líneas se describe!

Lo poco que se sabe de Latrón, tomado especialmente de las *Controversias* y *Suasorias* de Séneca, que están llenas de fragmentos suyos, y de Quintiliano que le llama «el primer profesor de

esclarecido renombre», *primus clari nominis professor,* fué recogido por los PP. Mohedanos en el tomo V de su *Historia literaria de España,* y luego, y con más crítica, por G. Lindner, *De M. Porcio Latrone commentatio* : Breslau, 1855.

Muy distinto parece haber sido el carácter oratorio de L. Junio Galión, a quien generalmente se supone hijo de la Bética, por llamarle M. Séneca *Gallio noster*, y por haber adoptado a uno de los hijos de aquel Retórico (el cual hijo fué, andando el tiempo, pro-pretor en Acaya y juez de San Pablo, y es el único español mencionado en el *Nuevo Testamento*). Quintiliano atribuye al Galión padre una obra de Retórica: *«Scripsit de eadem materia non pauca Cornificius, aliqua Sterninius, non nihil pater Gallio…»* (Lib. III, I. 21.). Los antiguos pintan la elocuencia de Galión el padre como lánguida y afeminada. *«Tinnitus Gallionis,» «remissius et pro suo ingenio pater Gallio,»* son las expresiones de que usan. Sobre este Retórico han escrito el ya citado F. G. Lindner *(De Junio Gallione commentarius* (Hirschberg, 1868), y B. Schmidt, *De L. Junio Gallione rhetore* (Marburgo, 1866).

[p. 197]. [1]. En rigor, la historia de las letras españolas en Roma debe empezar con C. Julio Higino, bibliotecario y liberto de Augusto; pero Higino fué un erudito y un gramático semejante a Varrón, y no ejerció influencia directa en la literatura de su tiempo. Escribió un extenso comentario a Virgilio, que citan repetidas veces Aulo Gelio, Macrobio y Servio. Este comentario debía de tener grande importancia, no sólo por ser de un contemporáneo, sino porque el comentador se había valido, para fijar el texto, de un códice que había sido *ex domo atque familia Virgilii*. (Vid. Aul. Gell. *Noct. Att.,* lib. I, cap. 21). Ninguna de las observaciones que nos quedan a nombre de Higino es de crítica literaria, sino histórica, geográfica o gramatical. Se le atribuye una preciosa colección de fábulas mitológicas (277), en el género de la *Biblioteca* de Apolodoro. La importancia del manual de Mitología que lleva el nombre de Higino, consiste en habernos

conservado los argumentos de un gran número de tragedias griegas hoy perdidas. El autor explotó además otras fuentes poéticas, tales como Homero, Hesiodo, los poetas cíclicos y los alejandrinos. La rudeza y barbarie del estilo de estas fábulas no permite atribuírselas a Higino en su estado actual; pero es muy verosímil la opinión de los que ven en ellas un extracto de la obra de aquel mitógrafo, hecha en tiempos muy posteriores, para uso de las escuelas. Véase la disertación de C. Lange, *De nexu inter C. Julii Hygini opera mythologica et fabularum qui nomen ejus prae se fert librum…* (1865). La edición más estimable de las *Fábulas* es la de Moritz Schmidt: Jena, 1872. Sobre las obras de J. Higino escribieron muy bien para su tiempo nuestros PP. Mohedanos en el tomo V de su *Historia literaria de España* (1777).

[p. 199]. [1]. La fortuna, que tan caprichosamente suele proceder con los documentos literarios, a la vez que ha salvado las *Controversias* y *Suasorias*, cuyo valor es tan relativo, ha dejado perecer una grande obra histórica de M. Anneo Séneca, desde el principio de las guerras civiles hasta su tiempo *(«ab initio bellorum civilium paene usque ad mortis suae diem»),* obra recordada con grande elogio por su hijo Séneca el Filósofo.

Séneca pinta a su padre como varón de carácter rígido y muy apegado a las costumbres antiguas: *«Patris mei antiquus rigor…» «Pater majorum consuetudini deditus.»* Habla de él varias veces en la *Consolatio ad Helviam matrem* .

[p. 199]. [2]. El prólogo de las *Controversias* manifiesta claramente los propósitos de su autor y el verdadero carácter de su obra: *«Jubetis enim,* (dice a sus hijos) *quid de his declamatoribus sentiam, qui in aetatem meam inciderunt indidicare; et si qua memoriae meae nondum elapsa sunt, ab illis dicta colligere… Sed cum multa jam mihi ex me desideranda senectus fecerit, oculorum aciem retuderit, aurium sensuum hebetaverit, nervorum firmitatem fatigaverit: inter ea quae retuli, memoria est, res ex omnibus partibus animi maxime delicata et fragilis: in quam primam senectus incurrit. Hanc aliquando in me flo-*

ruisse, ut non tantum ad usum sufficeret, sed in miraculum usque procederet, non nego. Nam et duo millia nominum recitata, quo ordine erant dicta, reddebam, et ab his qui ad audiendum praeceptorem nostrum convenerant, singulos versus a singulis datos, cum plures quam ducenti efficerentur, ab ultimo incipiens usque ad primum recitabam. Nec ad complectenda tantum, quae vellem, velox erat mihi memoria; sed etiam ad continenda quae acceperat. Nunc autem, et aetate quassata, et longa desidia, quae juvenilem quoque animum dissolvit, eo perducta est, ut etiam si possit aliquid praestare, tamen promittere non possit: et diu ab illa nihil repetivi. Solebat bonae fidei esse. Nunc quia jubetis, quid possit experiar; et illam cum cura scrutabor. Ex parte enim spero bene. Nam quaecumque apud illam aut puer, aut juvenis deposui, quasi recentia et modo audita, sine cunctatione profert. At si qua illi intra proximos annos commissi, sic perdidit et amissit, ut etiam si saepius ingerantur, toties tanquam nova audiam. Itaque ex memoria, quantum vobis satis sit, superest. Neque enim de his interrogatis quos ipsi audistis, sed de his qui ad vos usque non pervenerunt. Fiat quod vultis, mittatur senex in scholas… Necesse est ergo me ad delitias componam memoriae meae, quae mihi jam olim precario paret…»

La colección de Séneca el Retórico ha llegado a nosotros sumamente mutilada. De los diez libros de las *Controversias,* sólo tenemos cinco, y no seguidos, el I, el II, el VII, el IX y X. Aun de éstos falta mucho: pero ciertas lagunas pueden suplirse con ayuda de un epítome formado en el siglo IV o V de nuestra Era.

[p. 201]. [1]. *Itaque velut ex umbroso et obscuro prodeuntes loco, clarae lucis fulgor obcaecat: sic istos a scholis in forum transeuntes, omnia tanquam nova et inusitata perturbant: nec ante in oratorem corroborantur, quam multis perdomiti contumeliis, puerilem animum scholasticis deliciis languidum vero labore durarunt.* (Lib. IV, *Praef.*)

[p. 201]. [2]. *Deinde jam pudet quasi non seriam rem agam… scholastica studia leviter tractata delectant, contrectata et proprius admota, fastidio sunt.*

[p. 202]. [1]. *Non unus, quamvis praecipuus sit, imitandus: quia nunquam par fit imitator auctori. Haec natura est rei; semper citra veritatem est similitudo. Deinde, ut possitis aestimare, quantum quotidie ingenia decrescant, et nescio qua iniquitate naturae, eloquentia se retro tulerit: quidquid romana facundia habet, quod insolenti Graeciae aut opponat aut praeferat, circa Ciceronem effloruit… In deterius deinde quotidie data res est, sive luxu temporum: nihil est enim tam mortiferum ingeniis quam luxuria, sive cum praemium pulcherrimae rei cecidisset, translatum est omne certamen ad turpia, multo honore quaestuque vigentia; sive fato quodam, cujus maligna perpetuaque in omnibus rebus lex est, ut ad summum perducta, rursus ad infimum velocius quidem quam ascenderant, relabantur. Torpent ecce ingenia desidiosae juventutis, nec in ullius honestae rei labore vigilatur… Quis aequalium vestrorum, quid dicam satis ingeniosus, satis studiosus, immo quis satis vir est?… In hos nec Dii tantum mali ut cadat eloquentia: quam non mirarer nisi animos, in quos se conferret, eligeret… Ite nunc, et in istis vulsis atque expolitis, et nusquam nisi in libidine, viris, quaerite oratorem.* (*Cont.*, Iib. I, *Praef*.)

[p. 203]. [1]. Sin duda por su calidad de español, ha merecido Marco Séneca no vulgares comentadores entre los nuestros: tales son el toledano Juan Pérez *(Petreius)* en los *Scholia* que están al fin de sus *Progymnasmata* o ejercicios retóricos; el Comendador griego Hernán Núñez, que fué el primero que trabajó en la corrección del texto, como lo muestran sus *Castigationes* (Venecia, 1536, y París, 1603); Antonio Covarruvias y Antonio Agustín, de cuyos *Excerpta* se valió Andrés Scotto en su edición de 1604, *ex typographia Commeliniana*. D. Francisco de Quevedo, tan admirador de toda la familia de los Sénecas, a la cual pertenece en algún modo por su estilo, tradujo y continuó dos de las *Suasorias*. Luis Vives había imitado en el siglo anterior las *Controversias*. D. Nicolás Antonio y Rodríguez de Castro, en sus respectivas Bibliotecas, y los PP. Mohedanos, en la *Historia Literaria de España,* dedican largas páginas al colector de las declamaciones, y tam-

bién le juzga con buen criterio D. José Amador de los Ríos, en la obra que sobre el mismo asunto de historia literaria ha publicado en nuestros días.

El texto de la recensión de Scotto sirvió de base a la edición elzeviriana de 1639, a la de 1672 *cum notis variorum*, y a la Bipontina de 1783. Pero las dos ediciones realmente críticas y dignas de consultarse hoy, son la de Conrado Bursian, Leipzig, 1857, y la de A. Kiessling, que forma parte de la *Biblioteca Teubneriana,* 1872. Ninguna de ellas puede darse, sin embargo, por cabal y definitiva. Para formar idea de las dificultades críticas que ofrece el texto corruptísimo de Séneca el Retórico, comparado por alguno de sus comentadores con el establo de Augías, basta pasar los ojos por los siguientes opúsculos filológicos, que no son todos los que existen, sino solamente los que tenemos en nuestra colección:

Vahlen: Zur *Kritik des Seneca Rhetor* (son reparos a la edición de C. Bursian): Freiburg im Breisgau, junio de 1858 (extracto del Rheinisches Mus.)

Konitzer (Dr. Clemens): *Beiträge zur Kritik des Rhetors Seneca:* Breslau, 1866.

Waschmuth: *Quaestiones Criticae in Senecam Rhetorem:* Posen, 1867.

Kiessling (Adolfo): *Neue Beiträge zur Kritik des Rhetor Seneca:* Hamburgo, 1871. El mismo autor había tratado antes de Séneca en sus *Beiträge zur Kritik Lateinisches Prosaiker:* Basilea, 1864.

Sander (Max) *Der Sprachgebrauch des Rhetors Anneus Seneca:* Waren, 1877. Antes había publicado en latín un trabajo sobre la Sintaxis de Séneca: Greisfwald, 1872.

Como estudios literarios acerca de Séneca el Retórico, sólo conocemos los siguientes:

Koerber: *Ueber den Rhetor Seneca und die Römische Rhetorik seiner Zeit:* Cassel, 1864.

Gruppe (Otto): *Quaestiones Anneanae: dissertatio inauguralis philologica Sedini:* (Stettin), 1873.

Buschmann: *Charakteristik der Griechischen Rhetoren beim Rhetor Seneca:* Parchim, 1878.—Id.: *Die «enfants terribles» unter den Rhetoren des Seneca:* Parchim, 1883.

Friedlander (L.): *De Senecae controversiis in Gestis Romanorum adhibitis:* Regimonti, 1871.

Esta última (que no tiene más que dos páginas) considera las *Controversias* de Séneca desde un punto de vista muy original y curioso: como fuente para la historia de la novela, puesto que no pocas de aquellas causas fingidas pasaron convertidas en cuentos a la célebre colección *Gesta Romanorum,* y de ella a otras latinas y vulgares. Los progresos de la ciencia de los orígenes literarios van haciendo cobrar inesperado valor a los monumentos de la antigüedad más desdeñados hasta ahora.

[p. 205]. [1]. *Cum in foro dico, aliquid ago: cum declamo… videor mihi in somniis laborare. Age dum, istos declamatores produc in senatum, in forum… non imbrem ferre, non solem sciunt, vix se inveniunt. Non est quod oratorem in hac puerili exercitatione spectes: quid si velis gubernatorem in piscina aestimare?*

[p. 205]. [2]. Prescindiendo de las antiguas innumerables ediciones, entre las cuales merecen especial aprecio la tercera y última de Justo Lipsio (Amberes, imprenta Plantiniana, 1632), la Elzeveriana de 1639, y la Bipontina de 1782 y siguientes, en seis volúmenes, los textos de Séneca que hoy pueden consultarse con más comodidad y confianza son el de Fickert (Leipzig, 1842, 1845) y el de la recensión de Fr. Haase, que forma parte de la *Bibliotheca Teubneriana* (Leipzig, 1852, tres volúmenes), ediciones que ciertamente no hacen inútil otra nueva recensión, como lo han probado tantos opúsculos de *Adnotationes, Emendationes, Observationes criticae, Lectiones, Adversaria,* etc., publicados posteriormente en Alemania.

Entre las innumerables monografías acerca de Séneca (cuyo catálogo sería impropio de este lugar), no hemos visto ninguna consagrada a la apreciación de sus ideas literarias, a no ser que trate algo de esto un artículo publicado por Volckmann en la Revista de Mager (1857), con el título de *Seneca. Eine literarisch-pädagogische Skizze,* trabajo que no conocemos más que por una cita de Teuffel.

[p. 206]. [1]. *Hanc stabilem animi sedem Graeci* εὐθυμιαν *vocant, de qua Democriti egregium volumen est: ego tranquillitatem voco, nec enim imitari et transferre verba ad illorum formam necesse est: res ipsa, de qua agitur, aliquo signanda nomine est, quod apellationis graecae vim debet habere, non faciem. Ergo quaerimus quomodo animus semper aequali secundoque cursu eat, propitiusque sibi sit, et sua laetus adspiciat: et hoc gaudium non interrumpat, sed placido statu maneat, nec attollens se unquam, nec deprimens.*

[p. 206]. [2]. Este admirable tratado pertenece a lo que pudiéramos llamar *higiene del espíritu*. ¡Qué descripciones hay en él de complicados y refinadísimos estados psicológicos que nos parecen enteramente modernos! *«Ut ulcera quaedam noctumas manus appetunt, et tactu gaudent, et foedam corporum scabiem delectat, quidquid exasperat: non aliter dixerim his mentibus, in quas cupiditates velut mala ulcera eruperunt, voluptati esse laborem vexationemque. Sunt enim quaedam, quae corpus quoque nostrum cum quodam dolore delectant: ut versare se, et mutare nondum fessum latus, et alio atque alio positu ventilari… Inde peregrinationes suscipiuntur vagae, et litora pererrantur, et modo mare, modo terra experitur, semper praesentibus infesta levitas. Nunc Campaniam petamus; iam delicata fastidio sunt: inculta videantur. Bruttios et Lucanos saltus persequamur. Aliquid tamen inter deserta amoeni requiratur, in quo luxuriosi oculi longo locorum horrentium squalore releventur. Tarentum petatur, laudatusque portus, et hiberna coeli mitioris, et tecta vel antiquae satis opulenta turbae. Iam fletamus cursum ad urbem, nimis diu aplausu et fragore aures vacaverunt: iuvat iam et*

humano sanguine frui. Aliud ex alio iter suscipitur et spectacula spectaculis mutantur, ut ait Lucretius:

Hos se quisque modo semper fugit.

Sed quid prodest, si non effugit? sequitur se ipse, et urget gravissimus comes… Infirmi sumus ad omne tolerandum, nec laboris patientes, nec voluptatis, nec nostrae, nec ullius rei diutius. Hoc quosdam egit ad mortem, quod proposita saepe mutando, in eadem revolvebantur, et non reliquerant novitati locum. Fastidio illis coepit esse vita, et ipse mundus… Quousque eadem?…» De tranq. an. Cap. II.

Véanse las siguientes consideraciones sobre la risa y el llanto.

«Occupat enim nonnumquam odium generis humani, et ocurrit tot scelerum felicium turba, cum cogitaveris, quam sit rara simplicitas, quam ignota innocentia, et vix unquam, nisi cum expedit, fides, et libidinis lucra damnaque pariter invisa, et ambitio usque eo iam se suis non continens terminis, ut per turpitudinem splendeat. Agitur animus in noctem, et velut eversis virtutibus, quas nec sperare licet, nec habere prodest, tenebrae oboriuntur.. Elevanda ergo omnia et facili animo ferenda: humanius est deridere vitam quam deplorare. Adjice, quod de humano quoque genere melius meretur qui ridet illud, quam qui luget. Ille et spei bonae aliquid relinquit: hic tamen stulte deflet quae corrigi posse desperat; et universa contemplatus, maioris animi est qui risum non tenet, quam qui lacrymas, quando levissimum affectum animi movet, et nihil magnum, nihil severum nec serium quidem, ex tanto apparatu putat… Sed satius est, pùblicos mores et humana vitia placide accipere, nec in risum, nec in lacrymas excidere. Nam alienis malis torqueri, aeterna miseria est: alienis delectari malis, voluptas inhumana». De tranq. an. Cap. XV.

[p. 207]. [1]. Ep. 65: *«Omnis ars naturae imitatio est… Statua et materiam habuit quae pateretur artificium, et artificem, qui materiae daret faciem. Ergo in statua, materia aes fuit, causa artifex… Forma quae*

uniquique operi imponitur tanquam statuae… hanc Aristoteles «Eidos» vocat… Aes prima statuae causa est:

nunquam enim facta esset, nisi fuisset id ex quo ea funderetur ducereturve. Secunda causa artifex est: non potuisset enim aes illud in habitum statuae figurari, nisi accessissent peritae manus. Tertia causa est forma: neque enim statua ista Doryphoros vocaretur aut Diadumenos, nisi haec illis impressa esset facies. Quarta causa est faciendi propositum… Vel pecunia est hoc, si venditurus fabricavit: vel gloria, si laboravit in nomen: vel religio, si donun templo paravit. Ergo et haec causa est propter quam fit… His quintam Plato adjicit; exemplar, quam ipse «ideam» vocat: hoc est enim, ad quod respiciens artifex id, quod destinabat efficit. Nihil autem ad rem pertinet, utrum foris habeat exemplar, ad quod referat oculos, an intus quod sibi ipse concepit et posuit. Haec exemplaria rerum omnium Deus intra se habet, numerosque universorum, quae agenda sunt, et modos, mente complexus est… Quinque, ergo causae sunt… tanquam in statua. Id ex quo aes est. Id a quo, artifex est. Id in quo, forma est, quae aptatur illi. Id ad quod, exemplar est, quod imitatur is qui facit. ld propter quod, facientis propositum est. Id quod ex istis est, ipsa statua… Haec quae ab Aristotele et Platone ponitur turba causarum, aut nimium multa, aut nimium pauca comprehendit… Sed nos nunc primam et generalem causam quaerimus; haec simplex esse debet; nam et materia simplex est. Quaerimus quid sit causa: ratio faciens, (id est, Deus). Ista enim, quaecumque retulistis, non sunt multae et singulae causae, sed ex una pendent, ex ea quae facit. Formam dicis causam esse? hanc imponit artifex operi: pars causae est, non causa. Exemplar quoque non est causa, sed instrumentum, causae necessarium. Sic necessarium est exemplar artifici, quomodo scalprum, quomodo lima, sine hiis procedere ars non potest, non partes tamen haec artis aut causae sunt. Propositum, equidem, artificis, propter quod ad faciendum aliquid accedit, causa est: ut sit causa, non est efficiens causa, sed superveniens».

[p. 210]. [1]. Ep. 58: *Haec immortales, immutabiles, inviolabiles sunt… «Idea est, eorum quae natura fiunt, exemplar aeternum… Volo*

imaginem tuam facere: exemplar picturae te habeo, ex quo capit aliquem habitum mens, quem operi suo imponat… (Pictor) cum reddere Virgilium coloribus vellet, ipsum intuebatur. Idea erat Virgilii facies, futuri operis exemplar: ex hac quod artifex trahit, et operi suo imposuit, «eidos» est. Quid intersit quaeris? Alterum exemplar est, alterum forma ab exemplari sumpta, et operi imposita: alteram artifex imitatur, alteram facit… Habet aliquam faciem exemplar ipsum, quod intuens opifex statuam figuravit: haec idea est. Etiamnum aliam desideras distinctionem? «Eidos» in opere est: Idea extra opus; nec tantum extra opus est, sed ante opus».

[p. 211]. [1]. *Errare mihi visus est qui dixit:*

Gratior est pulchro veniens a corpore virtus,

Nec enim ullo honestamente eget; ipsa, et magnum sui decus est, et corpus suum consecrat. Certe Claranum nostrum coepi intueri: formosus mihi videtur, et tam rectus corpore, quam est animo… Claranus mihi videtur in exemplar editus, ut scire possemus, non deformitate corporis foedari animum, sed pulchritudine animi corpus ornari (Ep. 66…) Si *nobis animum boni viri liceret inspicere, oh quam pulchram faciem, quam sanctam, quam ex magnifico, placidoque fulgentem videremus!… Nemo, inquam, non amore ejus arderet, si nobis illam videre contingeret… Cernemus pulchritudinem illam quamvis sordido obtectam* (Ep. 115).

[p. 211]. [2]. *Quaeramus aliquid non in speciem bonum, sed solidum et aequabile, et a secretiore parte formosius. Hoc eruamus: nec longe positum est: invenietur: scire tantum opus est quo manum porrigas… Interim, quod inter omnes stoicos convenit, rerum naturae assentior, ab illa non deerrare, et ad illius legem exemplumque formari, sapientia est. Beata est ergo vita, conveniens naturae suae: quae non aliter contingere potest, quam si primum sana mens est, et in perpetua possessione sanitatis suae. Deinde si fortis ac vehemens, tum pulcherrima et patiens, apta temporibus, corporis sui pertinentiumque ad id curiosa, non anxie tamen: aliarum rerum quae vitam instruunt, diligens, sine admiratione cuius-*

quam: usura fortunae muneribus, non servitura… (Cap. III.) Summum bonum est, animus fortuita despiciens, virtute laetus; aut invicta vis animi, perita rerum, placida in actu, cum humanitate multa… Libet et ita definere, ut beatum dicamus hominem eum, cui nullum bonum malumque sit, nisi bonus malusque, animus: honesti cultor, virtute contentus, quem nec extollant fortuita, nec frangant… Beatam vitam (dicimus) liberum animum et erectum et interritum ac stabilem, extra metum, extra cupiditatem positum». (Cap. V.)

[p. 212]. [1]. *Laetitia alta, atque ex alto veniens… Ingens gaudium subit, inconcussum et aequabile, tum pax et concordia animi, et magnitudo cum mansuetudine. Ergo exeundum in libertatem est… Tum illud oritur inaestimabile bonum, quies mentis in tuto collocatae, et sublimatas, expulsisque terroribus, ex cognitione veri gaudium grande et immotum.*

[p. 213]. [1]. *Inimica est multorum conversatio. Nemo non aliquod nobis vitium aut commendat, aut imprimit, aut nescientibus allinit. … Nihil vero est tam damnosum bonis moribus, quam in aliquo spectaculo desidere. Tunc enim per voluptaten facilius vitia surrepunt. Quid me existimas dicere? Avarior redeo, ambitiosior, luxuriosior, immo vero crudelior et inhumanior, quia inter homines fui. …Subducendus populo est tener animus et parum tenax recti. …Unum exemplum aut luxuriae aut avaritiae multum mali facit. …Recede in teipsum quantum potes, cum his versare, qui te meliorem facturi sint: illos admitte quos tu potes facere meliores. …Non est ergo quod te gloria publicandi ingenii producat in medium, ut recitare istis velis ac disputare: quod facere te vellem, si haberes isti populo idoneam mentem. Nemo est, qui intelligere te possit. Aliquis fortasse unus aut alter incidet: et hic ipse formandus tibi erit, instituendusque ad intellectum tui. Cui ergo inquis ista didici? Non est quod timeas ne operam perdideris: tibi didicisti».*

Como se ve, aquí va envuelta la condenación, no sólo de los espectáculos, sino de las conferencias y lecturas públicas. Pero en

cuanto a los espectáculos, conviene advertir, aunque Séneca no hace distinción alguna, que sus anatemas parecen recaer, más que sobre el teatro, sobre los juegos de gladiadores, que él tiene la gloria de haber combatido el primero entre los antiguos.

El elogio de la soledad es uno de los lugares comunes de las epístolas de Séneca.

[p. 214]. [1]. También en el tratado *De Brevitate vitae* manifiesta Séneca el mayor desprecio por el estudio de las letras, tal como le profesaban los gramáticos: *«Nam de illis nemo dubitabit, quin operose nihil agant, qui in litterarum inutilium studiis detinentur… Graecorum iste morbus fuit, quaerere quem numerum remigum Ulyses habuisset prior scripta esset Ilias, an Odyssea: praeterea an eiusdem esset auctoris. …Ecce Romanos quoque invasit inane studium supervacua discendi». (Cap. XIII.)*

Manifiesta el mismo desdén por el estudio de la historia: *«Nam ut concedas omnia eos* (los historiadores) *bona fide dicere… tamen cuius ista errores minuent? cuius cupiditates prement? quem fortiorem, quem iustiorem, quem liberaliorem facient? Dubitare se interim Fabianus noster aiebat, an satius esset nullis studdis admoveri, quam his implicari». (Cap. XIV.)* Unicamente le parece digno del sabio el estudio de la filosofía; únicamento a este llama *sapientia: «Soli omnium otiosi sunt, qui sapientiae vacant: soli vivunt. Nec enim suam tantum aetatem bene tuentur: omne aevum suo adjiciunt. Quidquid annorum ante illos actum est, illis acquisitum est. Nisi ingratissimi simus, illi clarissimi sacrarum opinionum conditores nobis nati sunt, nobis vitam praeparaverunt. …Disputare cum Socrate licet, dubitare cum Carneade, cum Epicuro quiescere, hominis naturam cum Stoicis vincere, cum Cynicis excedere, cum rerum natura in consortium omnis aevi pariter incedere… Hos in veris officiis morari licet dicamus, qui Zenonem, qui Pytagoram quotidie, et Democritum, ceterosque antistites bonarum artium, qui Aristotelem et Theophrastum volent habere quam familiarissimos.*

Aun en la misma filosofía no parece estimar más que la parte moral, considerando como *pueriles ineptias* (ep. 48) las cavilaciones de los dialécticos. Para Séneca, la filosofía es una disciplina ética, una dirección espiritual: «Vis *scire quid philosophia promittat generi humano? consilium. Alium mors vocat, alium paupertas urit, alium divitiae vel alienae torquent, vel suae: ille malam fortunam horret, hic se felicitati suae subducere cupit: hunc homines male habent, illum dii. Quid mihi lusoria ista proponis? non est jocandi locus: ad miseros advocatus es. …Sucurre, quisquis eloquentior es, pereuntium poenis. Omnes undique ad te manus tendunt perditae vitae, perituraeque auxilium aliquod implorant …Rogant… ut disjectis et errantibus clarum veritatis lumen ostendas*».

Hasta cuando de soslayo trata una cuestión metafísica, como lo hace con la de las *ideas,* en la ya citada epístola 58, casi solicita perdón por el tiempo perdido, y procura sacar alguna conclusión moral: *«Quid de istis capiam, quae modo tractavimus, remotis a reformatione morum? quomodo meliorem me facere Ideae Platonicae possunt? quid ex istis traham, quod cupiditates meas comprimat? Vel hoc ipsum, quod omnia ista quae sensibus serviunt quae nos accendut et irritant, negat Plato ex iis esse, quae vere sint. Igitur ista imaginaria sunt, et ad tempus aliquam faciem ferunt: nihil horum stabile nec solidum est… Contemnamus omnia, quae adeo pretiosa non sunt, ut, an sint omnino, dubium sit»*. (Cf. ep. 65): *«Nec hoc quidem tempus, ut existimas, perdo. Ista enim omnia, si non concidantur, nec in hanc subtililatem inutilem distrahantur, attollunt et levant animum, qui, gravi sarcina pressus, explicari cupit, et reverti ad illa quorum fuit. Nam corpus hoc, animi pondus ac poena est: premente illo urgetur; in vinculis est nisi accesit philosophia, et illum respirare rerum naturae iussit spectaculo, et a terrenis ad divina dimisit. Haec libertas eius est, haec evagatio…»*

[p. 216]. [1]. *«Multa seculis tunc futuris, cum memoria nostri exoleverit, reservantur. Pusilla res mundus est, nisi in illo quod quaerat omnis mundus habeat. Non semel quaedam sacra traduntur: Eleusis servat quod*

ostendat revisentibus. Rerum natura, sacra sua non simul tradit. Initiatos nos credimus: in vestibulo eius haeremus. Illa arcana non promiscue nec omnibus patent; reducta et interiore sacrario clausa sunt. Ex quibus aliud haec aetas, aliud quae pos nos subibit, dispiciet.» (*Nat-Quaest.*, libro VII).

[p. 217]. [1]. Aún puede citarse entre las epístolas de Séneca la 40.ª, que trata del género de elocuencia propio del filósofo: *«Pronuntiatio, sicut vita, debet esse composita. …Sic itaque habe, istam vim dicendi rapidam atque abundantem aptiorem esse circulanti, quam agenti rem magnam ac seriam, docentique… Nec extendat aures, nec obruat… Quae veritati operam dat oratio, incomposita debet esse et simplex. Haec popularis nihil habet veri; movere vult turbam, et inconsultas aures impetu rapere: tractandam se non praebet: aufertur. Multum praeterea habet inanitatis et vani: plus sonat, quam valet… Habeat vires magnas, moderatas tamen: perennis sit unda, non torrens. Vix oratori permiserim talem dicendi velocitatem, irrevocabilem ac sine lege vadentem.»* (Cf. ep. 75)

[p. 217]. [2]. *«Cum assuevit animus fastidire quae ex more sunt, et illi pro sordidis solita sunt, etiam in oratione, quod novum est, quaerit: et modo antiqua verba atque exoleta revocat et profert: modo fingit et ignota deflectit: modo id quod nuper increbuit, pro cultu habetur, audax translatio, ac frenquens… Itaque, ubicumque videris orationem corruptam placere, ibi mores quoque a recto descivisse, non erit dubium. Quomodo conviviorum luxuria, quomodo vestium, aegrae civitatis indicia sunt: sic orationis licentia (si modo frequens est) ostendit animos quoque, a quibus verba exeunt, procidisse.»*

Toda esta epístola 114 contiene mucha doctrina literaria, y curiosos y no siempre benévolos juicios sobre el estilo de Cicerón, Salustio y otros maestros de la prosa latina. Estos y otros juicios de Séneca promovieron la indignación de gramáticos como Aulo Gelio que en sus *Noches Aticas* (libro XII, cap. II) afecta tratar al filósofo cordobés con el mayor desprecio. *«De Anneo Seneca partim existimant ut de scriptore minime utili, cuius libros attin-*

gere nullum pretium operae sit: quod oratio eius vulgaris videatur et protrita; res atque sententiae aut ut inepto inanique impetu sint, aut ut levi et quasi dicaci argutia: eruditio autem vernacula et plebeia, nihilque ex veterum scriptis habens neque gratiae neque dignitatis: alii vero elegantiae quidem in verbis parum esse non inficias eunt; sed et rerum, quas dicat, scientiam doctrinamque ei non deesse dicunt, et in vitiis morum objurgandis severitatem gravitatemque non invenustam…» Después de citar varios pasajes, añade: *«Sed iam verborum Senecae piget: haec tamen et «inepti» et «insubidi» hominis non praeteribo…»* Y acaba condenándole a ser leído únicamente por los muchachos.

El juicio de Aulo Gelio es el de un pedante, y no le va en zaga el de Frontón, retórico gárrulo y vacío, lleno de extravagancias arcaicas, con las cuales intenta suplir su falta de gusto y de criterio. Tal hombre, cuyo solo estudio fueron palabras, debía de mirar con ingénita aversión el ingenio y la manera de Séneca, y ciertamente no le economiza las injurias en sus cartas, que el Cardenal Mai ha desenterrado: *«EIoquentiam… Senecae mollibus et febriculosis prunuleis insitam, subvertendam censeo radicitus… Quid ego verborum sordes et illuvies, quid verba modulate collocata et effeminate fluentia?»*

Tácito y Quintiliano, aunque adversarios de la escuela literaria a que Séneca había dado nombre y dirección, le aprecian de muy diversa manera, haciendo cuidadosa distinción entre las grandes cualidades del escritor y el gusto de su tiempo. *«Fuit illi* viro (dice Tácito con su habitual severa concisión), *ingenium amoenum et auribus temporis eius accommodatum»*.

[p. 218]. [1]. El texto de Quintiliano debe consultarse en la ed. de C. Halm (M. *Fabii Quintiliani Institutiones Oratoriae Libri Duodecim. Recensuit Carolus Halm, Lipsiae, Teubner*, 1868-69, 2 vols.), que puede tenerse por la más correcta, sin menospreciar

por eso los anteriores y muy útiles esfuerzos de Burmann, Spalding, Wolff, Gerhard, Zumpt, Meyer y Bonnell, autor de un excelente *Lexicon Quintilianeum*, como tampoco los de F. Osann, que ha dedicado seis disertaciones filológicas al estudio del solo libro décimo, donde se contiene el catálogo de autores (*Adnotationes Criticae in Quintiliani Inst. Oral. Iibrum X, Gissae,* 1841-1858). Entre las enmiendas extraordinariamente audaces de este humanista, hay que contar, en primer término, la lectura del célebre pasaje *Superest adhuc et oxornat aetatis nostrae gloriam…* Osann cree que aquí no se alude a Tácito, sino a Cremucio Cordo, y lee de esta manera superior a toda temeridad: *«Superior» adhuc exornat aetatis nostrae gloriam vir seculorum memoria dignus, qui olim «nominabatur» nunc intelligitur. Habet amatores nec inmerito «Cremutii» libertas, quamquam circumcissis»,* etc.

Parece que en algunos códices de Quintiliano persisten vestigios del nombre de Cremucio (*Remuti* en uno, *uti* en otro); pero ¿a qué estropear la primera parte del texto, cuando el *Superest adhuc* puede entenderse de Tácito, a quien no nombra Quintiliano, según su costumbre respecto de los autores vivos, y el *Habel amatores* debe referirse a Cremucio y de ningún modo a Tácito, a quien no sabemos que perjudicara en nada su libertad de juicio ni que tuviera que cercenar cosa alguna de sus escritos?

Este famoso libro décimo, tan interesante para la historia literaria, ha merecido el honor de ser impreso e ilustrado varias veces aparte, siendo las ediciones más estimadas las de Herzog, Schneidewin, Bonnel, Alberti y Krüger.

Posteriormente a la edición de Halm, han aparecido las *Quaestiones Quintilianeae* de J. Claussen (1873, Lipsiae, Teubner), que enmienda con buen acierto algunos pasajes, reconociendo siempre que a la *egregia industria* de Halm se deben los fundamentos *quibus hodierna operis Quintilianei memoria nititur.* La base de éste y de todos los trabajos modernos son el códice de Berna (siglo X) y el de la Ambrosiana de Milán (siglo XI). J. Staender, en una tesis

titulada también *Quaestiones Quintilianeae* (Bonn, 1865), ha procurado ilustrar los pasajes de Quintiliano relativos a la Gramática, que son de los que mayor obscuridad ofrecen.

Sobre la cuestión importantísirna de las fuentes de la obra de Quintiliano, han disertado en dos distintas Universidades (Berlin y Könisberg), y en sendas tesis doctorales Casimiro de Morawski (*Quaestiones Quintilianeae, Posnaniae*, 1874) y Pablo Teichert (*De fontibus Quintiliani, Rhetoricis, Brunsbergae*, 1884). Estos trabajos pueden llamarse definitivos, porque no abarcan la totalidad de la obra de Quintiliano, pero indican ya las principales fuentes. Apurarlas todas es empresa imposible, porque muchos de los libros citados, y sin duda utilizados por Quintiliano, no han llegado hasta nosotros. Para el más aproximado esclarecimiento de este punto, habrá siempre que distinguir cuatro partes en el libro de Quintiliano; 1.ª parte, pedagógica; 2.ª parte, gramatical; 3.ª parte, retórica; 4.ª parte, crítica. El origen de la primera sección es desconocido; mucho debe de haber de propia experiencia de Quintiliano: algo de un texto griego sin duda, a juzgar por el gran número de ejemplos y citas que de aquella nación se incluyen.

En cuanto a la Gramática, Claussen se esfuerza en demostrar que Quinto Remmio Palemon es la principal fuente.

Síguese la parte retórica, cuyas fuentes son muchas y muy diversas. La primera y principal es la Retórica de Aristóteles, aprovechada por Quintiliano con cierta negligencia, y en algunos casos, de memoria o de segunda mano, a no ser que el texto del Estagirita distara mucho entonces del que hoy tenemos, lo cual no parece verosímil. La segunda es la *Retórica a Herennio,* que se atribuye a Cornificio, y de esta *Retórica* sólo o principalmente el libro cuarto, que trata de las figuras. La tercera, los libros retóricos de Cicerón *(De Inventione.—De Oratore.—Brutus.—Orator).* La cuarta, el tratado *de las figuras* de Rutilio Lupo, en texto más extenso que el que hoy tenemos, puesto que no se encuentran en él

los ejemplos de *Schemata dianoias* (o *figuras* de pensamiento) que Quintiliano cita. La quinta, algunos libros de Dionisio de Halicarnaso, especialmente el *de la composición de las palabras*. La sexta, cierta Retórica griega atribuída a Cecilio, mencionado también al principio del tratado *de lo sublime* que anda a nombre de Longino). La séptima (y más problemática), un libro de Anneo Cornuto *sobre las figuras de sentencia*. En cuanto a la parte crítica, hay menos complicación de orígenes. Prescinciendo de los críticos alejandrinos cuyas obras no han llegado a nuestros tiempos, y que quizá el mismo Quintiliano no conoció directamente), el principal maestro parece haber sido Dionisio de Halicarnaso (περ&λσαθυο; μιμήσεως); tratado que no existe íntegro, pero del cual nos quedan largos fragmentos que bastan para dar idea del plan e intento de la obra, especialmente lo que el mismo Dionisio traslada en su carta a Cneo Pompeyo (sobre los historiadores), y cierto epítome del libro segundo, formado por autor anónimo. Claussen, en sus *Quaestiones Quintilianeae,* ha probado matemáticamente la concordancia entre los juicios de Dionisio y los de Quintiliano, si bien este último los ha entreverado con muchos rasgos que toma de Cicerón (especialmente en el diálogo *De Oratore* y en el *Bruto*) y de otros autores y con reflexiones suyas propias. La división en géneros, la elección de los nombres y hasta el orden de su colocación, son casi los mismos en Dionisio y en Quintiliano.

La impresión que todas estas investigaciones dejan, no es ciertamente muy favorable a la originalidad de Quintiliano, aun en aquella parte de su obra que hasta ahora ha sido más leída y estimada, y que se ponderaba como el mejor *specimen* de la crítica romana. Resulta que Quintiliano tomaba las críticas hechas, sin cuidarse más que de formularlas elegantemente en lengua latina. Otros méritos tiene, y no queremos cercenar los elogios que generalmente se le tributan y que en el texto le concedemos; pero como la crítica literaria es una ciencia muy *inexacta* y relativa, en

la cual conviene oir a todo el mundo antes de fallar, no podemos prescindir de la opinión de aquellos que apenas quieren ver en Quintiliano más que un compilador diserto, dotado de grande habilidad de estilo para hablar vagamente y sin aventurarse sobre libros que no había leído, y una especie de sofista honrado *(more Isocrático)* que a la larga llega a hacerse tan empalagoso como todos los autores que tienen constantemente razón, y que ni por casualidad resbalan en una imprudencia de pensamiento ni de frase. Su elegancia resulta monótona, su virtud afectada, su sensibilidad sentimentalismo, y él un pedagogo, aunque sea el fénix de la pedagogía. Todo esto puede ser verdad, y lo es de fijo que la sangre española nos llevará siempre a poner el bizarro desenfado y la indómita arrogancia del arte de Séneca y de Lucano sobre el buen sentido algo prosáico, el templado eclecticismo y la corrección un tanto relamida de Quintiliano, cuya honrada y censoria fisonomía parece reproducirse a través de muchos siglos en su casi-paisano don Ignacio de Luzán. Pero el recto juicio también es cualidad harto rara para que pueda menospreciarse, y después de las monstruosidades literarias y morales de la época neroniana, parece que trae reposo y consuelo al ánimo el respirar aquella atmósfera suave y un poco tibia en que imperaron Tito o Nerva, y en que escribió y enseñó Quintiliano (Vid. el ingenioso libro de C. Pilz, *Quintilianus. Ein Lehrleben aus der römischen Kaiserzeit:* Leipzig y Heidelberg, 1863).

[p. 223]. [1]. *«Quintiliane, vagae moderator summe juventae,*
Gloria Romanae, Quintiliane, togae.»
(Mart., lib. II, ep. 90.)

[p. 223]. [2]. Por lo tocante a los estudios del orador, Quintiliano los quiere absolutamente enciclopédicos, según la doctrina que había expuesto Craso en los diálogos *De Oratore* de Marco Tulio. Son notables las razones con que el preceptista español apoya este concepto: *«Natura humani ingenii… ita est agilis et velox, sic, in omnem partem, ut ita dixerim, spectat, ut ne possit quidem*

aliquid agere tantum unum: in plura vero, non eodem die modo, sed eodem temporis momento, vim suam impendat».

[p. 226]. [1]. *«Assuescat iam a tenero non reformidare homines, neque illa solitaria et velut umbratili vita pallescere. Excitanda mens et attollenda semper est, quae in hujusmodi secretis aut languescit, et quemdam velut in opaco situm ducit, aut contra tumescti inani persuasione.»*

[p. 227]. [1]. *«Consuetudo vero certissima loquendi magistra: utendumque plane sermone, ut nummo, cui publica forma est. Verba a vetustate repetita, non solum magnos assertores habent, sed etiam afferunt orationi majestatem aliquam non sine delectatione. Sed opus est modo, ut neque crebra sint haec, neque manifesta: quia nihil est odiosius affectatione, nec ubique ab ultimis et iam obliteratis repetita… temporibus, qualia sunt… Saliorum carmina, vix sacerdotibus suis satis intellecta* (Cf. Horat., ep. I, lib. II). *Sed illa mutari vetat religio, et consecratis utendum est. Oratio vero cujus summa virtus est perspicuitas, quam sit vitiosa, si egeat interprete. Ergo, ut novorum optima erunt maxime vetera, ita veterum maxime nova.»*

[p. 227]. [2]. *Ideoque optime institutum est, ut ab Homero atque Virgilio lectio inciperet, quanquam ad intelligendas eorum virtutes, firmiore iudicio opus esset. Sed huic rei superest tempus: nec enim semel legentur. Interim et sublimitate heroici carminis animus assurgat, et ex magnitudine rerum spiritum ducat, et optimis imbuatur. Utiles tragoedie: alunt et Lyrici: si tamen in his non auctores modo, sed etiam partes operis elegeris. Nam et Graeci licenter multa, et Horatium in quibusdam nolim interpretari. Elegia vero, utique quae amat et hcadecasyllaba, quibus sunt commata setadeorum (nam de sotadeis ne praecipiendum quidem est) amoveantur, si fieri potest: si minus, certe at firmius aetatis robur reservandum. Comoedia, quae plurimum ad eloquentiam conferre potest… cum mores in tuto fuerint, inter praecipua legenda erit».*

[p. 229]. [1]. *«Namque et voce et modulatione grandia elate, iucunda dulciter, moderata leniter canit: totaque ars consentit cum eorum quae dicuntur affectibus…»*

Quintiliano, con su habitual escrúpulo de la pureza moral (en lo cual parece sentirse cierta vaga y difusa influencia cristiana), deplora amargamente la corrupción de la Música en su tiempo: *«Non hanc a me praecipi, quae nunc in scenis effeminata et impudicis modis tracta, non ex parte minima, si quid in nobis virilis roboris manebat, excidit: sed qua laudes fortium canebantur, nec psalteria et spadica, etiam virginibus probis recusanda…»* Recomienda, no obstante, que se estudie a los cómicos en la pronunciación y el gesto; pero que no los imite servilmente el orador, y sobre todo que disimule el arte: *«Plurimum tamen aberit ab scenico, nec vultu, nec manu, nec excursionibus nimius. Nam si qua in his ars est dicentium, ea prima est, ne ars esse videatur»*. Para adquirir ademanes sueltos y artísticos no conceptúa inútil el ejercicio de la palestra.

[p. 230]. [1]. Las opiniones de Quintiliano acerca de los ejercicios retóricos, hacen inverosímil el que pueda ser suyo el fárrago de *declamaciones mayores y menores* que con su nombre han llegado a nosotros, aunque muy rara vez se reimprimen. A lo sumo podrá haber algún fragmento de su juventud; pero la colección abarca trozos de varios autores y de muy distintos tiempos. Puede considerarse como un suplemento a las *Controversias y Suasorias* de Séneca el Retórico, si bien el gusto, en las atribuídas a Quintiliano, está todavía mucho más estragado, así en los asuntos como en el estilo. La 1.ª serie de estas declamaciones comprende 21; la 2.ª, 145 (Vid. la tesis de Alberto Trabandt, *De minoribus quae sub nomine Quintiliani feruntur declamationibus: Gryphiswald,* 1883).

[p. 230]. [2]. *«Sint ergo et ipsae materiae, quae fingentur quam simillimae veritati: et declamatio in quantum maxime potest, imitetur eas actiones, in quarum exercitationem reperta est. Nam magos, et pestilentiam, et responsa, et salviores tragicis novercas, aliaque magis adhuc fabu-*

losa, frustra inter spansiones et interdicta quaeremus. Quid ergo? Nunquam haec supra fidem, et poetica (ut vere dixerim) themata, juvenibus pertractare permittemus, ut expatientur, et gaudeant materia, et quasi in corpus eant? Erit optimum. Sed certe sint grandia et tumida, non stulta etiam et acrioribus oculis intuenti ridicula… Alioqui tumor ille inanis primo cujusque veri operis conatu deprehendetur».

[p. 231]. [1]. *«Declamationes, quibus ad pugnam forensem velut praepilatis exerceri solebamus, olim iam ab illa vera imagine orandi recesserunt, atque ad solam compositae voluptatem, nervis carent: non alio medius fidius vitio dicentium, quam quo mancipiorum negotiatores formae puerorum, virilitate excisa, lenocinantur . Nam ut illi robur ac lacertos, barbamque ante omnia, et alia quae natura propria maribus dedit, parum existimant decora, quaeque fortia, si liceret, forent, ut dura molliunt: ita nos habitum ipsum orationis virilem, et illam vim, stricte robusteque dicendi, tenera quadam elocutionis cute operimus, et dum levia sint atque nitida, quantum valeant, nihil interesse arbitramur».* (Libro V, 12).

[p. 231]. [2]. *«Audeat haec aetas plura, et inveniat, et inventis gaudeat, si licent illa non satis interim sicca et severa. Facile remedium est ubertatis: sterilia nullo labore vincuntur. Illa mihi in juvenis natura minimum spei dabit, in qua ingenium iudicio praesumitur. Materiam esse primum volo, vel abundantiorem atque ultra quam oporteat fusam. Multum inde decoquent anni, multum ratio limabit, aliquid velut uso ipso deteretur: sit modo unde excidi possit, et quod exculpi. Erit autem, si non ab initio tenuem nimium laminam duxerimus, et quam caelatura altior rumpat. Macies illis pro sanitate, et iudicii loco infirmitas est: et dum satis putant vitio carere, in idipsum incidunt vitium quod virtutibus carent. Quare mihi ne maturitas quidem ipsa festinet, nec musta in laco statim austera sint».*

[p. 232]. [1]. *«Firmis autem iudiciis, iamque extra periculum positis, suaserim et antiquos legere, ex quibus si assumatur solida ac virilis ingenii vis, deterso rudis saeculi squalore, tum noster hic cultus clarius enitescet: et novos quibus et ipsis multa virtus adest. Nec enim nos tarditatis natura damnavit, sed dicendi mutavimus genus, et ultra nobis, quam oportebat, indulsimus: ita non tam ingenio illi nos superaverunt quam proposito».*

[p. 233]. [1]. *Ne hoc quidem negaverim, sequi plerumque hanc opinionem: ut fortius dicere videantur indocti. Primum vitio male judicantium, qui maiorem habere vim credunt ea quae non habent artem: ut effringere, quam aperire: rumpere quam solvere: trahere quam ducere, putant robustius… Inde evenit nonnunquam, ut aliquid grande inveniat qui semper quaerit quod nimium est. Verum et raro evenit, et caetera vitia non pensat… Sententiae quoque ipsae, quas solas petunt, magis eminent, cum omnia circa illas sordida et abjecta sint: ut «lumina non inter umbras» (quemadmodum Cicero dicit) sed plane in tenebris clariora sunt».*

[p. 234]. [1]. *«Nemo autem a me exigat id praeceptorum genus, quod est a plerisque scriptoribus artium traditum, ut quasi quasdam leges immutabili necessitate conscriptas, studiosis dicendi feram… Erat enim Rhetoricae res prorsus facilis, ac parva, si uno et brevi praecepto contineretur. Sed mutantur pleraque causis, temporibus, ocassione, necessitate… Neque enim rogationibus plebisve scitis sancta sunt ista praecepta: sed hoc, quidquid est, utilitas excogitavit. Non negabo autem, sic utile esse plerumque, alioqui nec scriberem: verum si eadem illa nobis aliud suadebit utilitas, hanc, relictis magistrorum auctoritatibus, sequemur… Expedit autem saepe mutari ex illo constituto traditoque ordine aliqua… Propter, quae mihi semper moris fuit quam minime alligari me ad praecepta quae «catholica» vocant, id est (ut dicamus quomodo possumus) universalia vel perpetualia. Raro enim reperitur hoc genus ut non labefactari parte ali-*

qua, aut subrui possit… Multo labore, assiduo studio, varia exercitatione, plurimis experimentis, altissima prudentia, praestantissimo consilio constat ars dicendi… Late fusum opus est et multiplex, et prope quotidie novum, et de quo numquam dicta erunt omnia».

[p. 238]. [1]. Conviene transcribir a la letra este pasaje eminentemente sofístico y que riñe con el purísimo espíritu moral que resplandece en casi toda la obra de Quintiliano: *«Ergo Rhetoricem non nunquam dicere falsa pro veris confitebor, sed non ideo in falsa quoque esse opinione concedam: quia longe diversum est, sibi ipsi quid videri, et ut aliis videatur, efficere».* ¡Qué razonamiento! Con él viene Quintiliano a dar la razón a los sofistas y a arruinar todo el fundamento y la eficacia de su obra. Otra aberración por el estilo es la célebre máxima: *«Nam et mendacium dicere etiam sapienti aliquando concessum est».*

[p. 243]. [1]. *«Sed mihi naturam intuenti, nemo non vir spadone formosior erit, nec tam aversa unquam videbitur ab opere suo providentia, ut debilitas inter optima inventa sit… Quapropter eloquentiam, licet hanc (ut sentio, enim, dicam) libidinosam resupina voluptate auditoria probent, nullam esse existimabo, quae ne minimum quidem in se indicium masculi et incorrupti, ne dicam gravis et sancti viri, ostendet. An vero statuarum artifices pictoresque clarissimi, quum corpora quam speciossisima fingendo pingendove efficere cuperent, nunquam in hunc inciderunt errorem, ut Bagoam aut Megabyzum aliquem in exemplum operis sumerent sibi, sed Doriphorum aptum vel militiae vel palaestrae: aliorum quoque iuvenum bellicosorum et athletarum corpora, decora vere existimaverunt: nos qui oratorem studemus effingere, non arma, sed tympana, eloquentiae demus?»* (Lib. V, 12).

[p. 246]. [1]. *«Affert autem summam rei difficultatem: primum quod ridiculum dictum plerumque salsum est, hoc semper humile, saepe est industria depravatum: praeterea nunquam honorificum: tum varia homi-*

num judicia in eo, quia non ratione aliqua, sed motu animi quodam, nescio an enarrabili, judicatur. Neque hoc ab ullo satis explicari puto, licet multi tentaverint. Unde risus quidem non solum facto aliquo, dictove, sed interdum quodam etiam corporis tactu lacessitur. Praeterea non una ratione moveri solet. Neque enim acute tantum ac venuste, sed stulte, iracunde, timide dicta aut facta ridentur. Ideoque anceps eius rei ratio est, quod a derisu non procul abest risus. Habet enim, ut Cirero dicit, sedem in deformitate aliqua et turpitudine. Quae cum in aliis demostrantur, urbanitas: cum in ipsum dicentum recidunt, stultitia vocatur. Cum videatur autem res levis et quae a scurris, mimis, insipientibus denique saepe moveatur, tamen habet vim, nescio an imperiosissimam, et cui repugnari minime potest. Erumpit enim etiam invitis saepe, nec fultus ope, nec vultus modo ac vocis exprimit confessionem, sed totum corpus vi sua concutit. Rerum autem... ut dixi, maximarum momenta vertit, ut cum odium iramque frequentissime frangat... Verum hoc, quidquid est; ut non ausim dicere carere omnino arte, quia nonnullam observationem habet, suntque ad id pertinentia et a graecis et a latinis composita praecepta: ita plane affirmo praecipue positum esse in natura et in occasione... ... ...

»PIuribus autem nominibus in eadem re vulgo utimur; quae tamen, si diducas, suam quandam propriam vim ostendet. Nam et urbanitas dicitur: qua quidem significari video sermonem prae se ferentem in verbis et sono et usu proprium quemdam gustum urbis et sumptam ex conversatione doctorum tacitam eruditionem: denique cui contraria sit rusticitas. «Venustum» esse quod cum gratia quadam et venere dicatur, apparet. «Salsum» in consuetudine pro ridiculo tantum accipimus: natura non utique hoc est, quamquam et ridicula oporteat esse salsa... Salsum igitur erit quod non erit insulsum, velut quoddam simplex orationis condimentum, quod sentitur latente iudicio velut palato, excitatque, et a taedio defendit orationem. Sane tamen, ut ille in cibis paullo liberalius aspersus, si tamen non sit immodicus, aftert aliquid propriae voluptatis: ita hi quoque in dicendo habent quiddam, quod nobis faciat audiendi sitim. «Facetum» quoque non tantum circa ridicula opinor consistere. Neque enim diceret

Horatius «facetum» carminis genus natura concessum esse Virgilio. Decoris hanc magis et excultae cujusdam elegantiae appellationem puto. «Jocum» vero accipimus, quod est contrarium serio. Nam et fingere, et terrere, et promittere, interim jocus est. «Dicacitas»… proprie tamen significat sermonem cum risu aliquem lacessentem… Proprium autem materiae, de qua nunc loquimur, est ridiculum: ideoque haec tota disputatio a graecis περ&Δαγγερ; γελοιου inscribitur». (Lib. VI, 3).

[p. 248]. [1]. *«Nam plerumque optima rebus cohaerent et cernuntur suo lumine. At nos quaerimus illa tanquam lateant semper, seque subducant… Maiore animo aggredienda eloquentia est: quae, si toto corpore valet, ungues polire, et capillum reponere, non existimat ad curam suam pertinere. Sed evenit plerumque ut hac diligentia deterior etiam fiat oratio. Primum quia sunt optima minime accersita et simplicibus atque ab ipsa veritate profectis similia. Nam illa, quae curam fatentur, et ficta atque composita videri etiam volunt, nec gratiam consequuntur, et fidem amittunt, propter id quod sensus obumbrant, et velut laeto gramine sata strangulant. Nam et quod recte dici potest, circumimus amore verborum: et quod satis dictum est, repetimus; et quod uno verbo patet, pluribus oneramus; et pleraque significare melius putamus quam dicere… Tum demum ingeniosi scilicet, si ad intelligendos nos opus sit ingenio. Atqui satis aperte Cicero praeceperat, in dicendo vitium vel maximum esse, a vulgari genere orationis, atque a consuetudine communis sensus abhorrere. Sed ille durus atque ineruditus: nos melius, quibus sordent omnia quae natura dictavit: qui non ornamenta quaerimus, sed lenocinia: quasi vero sit ulla verborum, nisi rei, cohaerentium, virtus: quae ut propria sint, et dilucida, et ornata, et apte collocentur, si tota vita laborandum est, omnis studiorum fructus amissus est. Atque plerosque videas haerentes circa singula, et dum inveniunt et dum inventa ponderant ac dimetiuntur. Quod etiamsi idcirco fierit, ut semper optimis uterentur, abominanda tamen haec infelicitas erat, quae et cursum dicendi refraenat, et calorem cognitationis extinguit mora et diffidentia. Miser enim, et (ut sic dicam) pauper orator est, qui nullum verbum aequeo animo perdere potest… Ista quaerendi, judicandi, comparandi anxietas, dum discimus adhibenda est,*

non cum dicimus… Si praeparata vis dicendi fuerit, erunt (verba) in officio, sic ut non ad requisita respondere, sed ut semper sensibus inhaerere videantur, atque ut umbra corpus sequi». (Lib. VIII, *Proem* .)

[p. 250]. [1]. *«Sed hic ornatus… virilis, fortis et sanctus sit: nec effeminatam levitatem, nec fuco eminentem colorem amet: sanguine et viribus niteat… Nemo ex corruptis dicat, me inimicum esse culte dicentibus. Non nego hanc esse virtutem, sed illis eam non tribuo. An ego fundum cultiorem putem, in quo mihi quis ostenderit lilia et violas et amoenos flores surgentes, quam ubi plena messis, aut graves fructi vites erunt? Sterilem platanum, tensasques myrtos, quam maritum ulmum et uberes oleas praeoptaverim? Nullum ergo etiam fructiferis adbibendus est decor? quis negat? Nam et in ordinem certaque intervalla redigam eas arbores… Surgentia in altum cacumina oleae, ferro coercebo: in orbem se formosius fundet: et protinus fructum ramis pluribus feret… Nunquam vera species ab utilitate dividitur».*

Este último principio no puede ser más falso, y en cierto modo lleva consigo la negación de toda estética, a no ser que tomemos la palabra *utilidad* en un sentido muy amplio, porque, en rigor, lo bello es cosa utilísima. La falta de precisión de la lengua latina en toda materia abstracta, y el tecnicismo flotante y poco preciso que Quintiliano y los demás retóricos usan, así como la ligereza con que suelen tratar las cuestiones puramente especulativas, impiden a veces fijar con claridad su verdadero pensamiento, y deben retraernos de darle más generalidad y alcance que el que acaso tendría en el ánimo de sus autores.

[p. 252]. [1]. *«Quod si id demum naturale esse dicunt quod a natura primum ortum est, et quale ante cultum fuit, tota haec ars orandi subvertetur… Verum id est maxime naturale quod fieri natura optime patitur… Cur ergo vires ipsas specie solvi putent, quando nec ulla res sine arte satis valeat, et comitetur semper artem decor?»*

[p. 253]. [1]. *«Plurimum dicit oratori conferre Teophrastus lectionem poetarum: multique eius iudicium sequuntur, neque id inmerito. Namque ab his, et in rebus spiritus, et in verbis sublimitas, et in affectibus motus omnis, et in personis decor petitur… Meminerimus tamen, non per omnia poetas esse oratori sequendos, nec libertate verborum, nec licentia figurarum: totumque illud studiorum genus ostentationi comparatum, praeter id, quod solam petit voluptatem, eamque, fingendo non falsa modo, sed etiam quaedam incredibilia sectatur». (Inst. orat. X. I.)*

[p. 253]. [2]. *«Neque ergo arma squalere situ ac rubigine velim, sed fulgorem his inesse qui terreat qualis est ferri, quo mens simul visusque praestringatur, non qualis auri, argentique, imbellis, et potius habenti periculosus.» (Inst. orat. X. I.)*

[p. 254]. [1]. Nadie, entre los antiguos, ha expuesto con tanta claridad y belleza como Quintiliano el concepto artístico de la historia: «Est *enim proxima poetis, et quodammodo carmen solutum: et scribitur ad narrandum, non ad probandum, totumque opus non ad actum rei, pugnamque praesentem sed ad memoriam posteritatis et ingenii famam componitur. Ideoque et verbis remotioribus et liberioribuss figuris narrandi taedium evitat.» (Inst. Orat. X. I.)*

Parece increíble que después de este pasaje tan explícito acerca del carácter *siempre* narrativo de la historia, hayan querido algunos preceptistas fundar en la autoridad de Quintiliano, torpe y siniestramente entendida, una distinción entre la historia *ad narrandum* y la que llaman historia *ad probandum,* como si Quintiliano no dijera bien claro que la tal historia *ad probandum* no es ni puede ser nunca verdadera historia.

[p. 254]. [2]. *«Licet tamen nobis in digressionibus uti vel historico nonnunquam nitore, dum in his, de quibus erit quaestio, meminerimus non athletarum toris sed militum lacertis opus esse: nec versicolorem*

illam, qua Demetrius Phalereus dicebatur uti, vestem bene ad forensem pulverem facere.» (Inst. orat. X. I.)

[p. 255]. [1]. *«Hic enim (guemadmodum ex Oceano dicit ipse amnium vim, fontiumque cursus initium capere) omnibus eloquentiae partibus exemplum et ortum dedit… Affectus quidem, vel illos mites, vel hos concitatos, nemo erit tam indoctus, qui non in sua potestate hunc autorem habuisse fateatur.» (Inst. orat. X. I. 46 y 47)*

Para estimar debidamente los juicios de Quintiliano acerca de los poetas, hay que tener en cuenta que no los estudia sino en relación con la oratoria. Sólo así se comprende este juicio tan precipitado y falso acerca de Hesiodo: *«Raro assurgit Hesiodus, magnaque pars eius in nominibus est occupata: tamen utiles circa praecepta sententiae, levitasque verborum et compositionis probabilis: daturque ei palma in illo medio dicendi genere.» (Inst. orat. X. I. 52)*

Es de sospechar que algunos de los juicios de Quintiliano sobre ciertos autores griegos ya poco leídos o mal entendidos en su tiempo, procede de los gramáticos alejandrinos. No parece verosímil que hubiese frecuentado mucho la lectura de Antímaco y de Paniasis, por ejemplo. El mismo Quintiliano parece darlo a entender, cuando invoca el *grammaticorum consensus,* el *ordo a grammaticis datus* (es decir, el canon de Alejandría), o el testimonio de *«Aristarchus et Aristophanes poetarum judices».* Pero aun en este caso tienen valor sus sentencias, como eco de una tradición literaria muy antigua.

[p. 255]. [2]. *«Arati materia motu caret, ut in qua nulla varietas, nullus affectus, nulla persona, nulla cujusquam sit oratio: sufficit tamen operi cui se parem credidit.» (Inst. orat. X. I. 55)*

[p. 255]. [3]. El juicio de los poetas líricos parece todo él de procedencia alejandrina:

«Itaque ex tribus receptis Aristarchi iudicio scriptoribus jamborum»… maxime pertinebit unus Archilochus. Summa in hoc vis elocutionis, cum

validae, tum breves vibrantesque sententiae, plurimum sanguinis, atque nervorum…

»Novem vero lyricorum longe Pyndarus, princeps spiritus magnificentia, sententiis, figuris, beatissima rerum *verborumque copia, et velut quodam eloquentiae flumine: propter quae Horatius eum merito credit nemini imitabilem». »Stesichorum, quam sit ingenio validus, materiae quoque ostendunt, maxima bella et clarissimos canentem duces, et epici carminis onera lyra sustinentem… Si tenuisset modum, videtur aemulari proximus Homerum potuisse, sed redundat atque effunditur…*

»Alcaeus in parte operis aureo plectro merito donatur, quia tyrannos insectatus multum quoque moribus confert: in eloquendo quoque brevis et magnificus et diligens, plurimumque Homero similis, sed in lusus et amores descendit, maioribus tamen aptior.

»Simonides, tenuis alioqui, sermone proprio et iucunditate quadam comendari potest: praecipua tamen eius in commovenda miseratione virtus, ut quidam in hac eum parte omnibus ejusdem operis auctoribus praeferant». (Inst. Orat. X I. 59-64)

Es singular la omisión de Safo y de Baquílides. Quizá no los consideró útiles para el orador, como tampoco a Anacreonte, cuyos versos auténticos es posible que se conservaran todavía en tiempo de Quintiliano.

Los elegiacos primitivos como Mimnermo, están olvidados también. Entre los alejandrinos cita a Calímaco y Filetas.

El juicio de Teócrito es muy singular; le atribuye precisamente un defecto contrario al que los modernos le encontramos (es decir, la ausencia de verdadero carácter rústico y pastoril): *«Admirabilis in suo genere Theocritus, sed musa illa rustica et pastoralis non forum modo, verum ipsam etiam urbem reformidat».*

[p. 256]. [1]. *«Antiqua Comoedia cum sinceram illam sermonis attici gratiam prope sola retinet, tum facundissimae libertatis, etsi est in in-*

sectandis vitiis praecipua, plurimum tamen virium etiam in caeteris partibus habet. Nam et gransdis, et elegans, et venusta; et nescio an ulla post Homerum tamen (quem, ut Achillem, semper excipi par est) aut similior sit oratoribus aut ad oratores faciendos aptior. Plures ejus auctores: Aristophanes tamen, et Eupolis, Cratinusque praecipui». (Inst. orat. X. I. 65-66)

[p. 256]. [2]. *«Tragoedias primas in lucem Aeschylus protulit, sublimis et gravis et grandiloquus saepe usque ad vitium, sed rudis in plerisque et incompositus.» (Inst. orat. X. I. 66)*

[p. 257]. [1]. *«Sed longe clarius illustraverunt hoc opus Sophocles atque Euripides: quorum in dispari dicendi via uter sit poeta melior, inter plurimos quaeritur: Idque ego sane… injudicatum relinquo. Illud, quidem. nemo non fateatur necesse est, iis qui se ad agendum comparant, utiliorem longe Euripidem fore. Namque is, et in sermone (quod ipsum reprehendunt, quibus gravitas, et cothurnus, et sonus Sophoclis videtur esse sublimior) magis accedit oratorio generi: et sententiis densus et in iis quae a sapientibus tradita sunt, paene ipsis est par, et in dicendo ac respondendo cuilibet eorum qui fuerunt in foro diserti, comparandus. ln affectibus vero cum omnibus mirus, tum in iis, qui miseratione constant, facile praecipuus». (Inst. orat. X. I. 66-68)*

[p. 257]. [2]. *«Hunc et admiratus maxime est (ut saepe testatur) et secutus, quamquam in opere diverso, Menander: qui vel unus, meo quidem iudicio, diligenter lectus, ad cuncta quae praecipimus, effingenda sufficiat: ita omnem vitae imaginem expressit; tanta in eo inveniendi copia et eloquendi facultas: ita est omnibus rebus, personis, affectibus accommodatus». (Inst. orat. X. I. 69)*

[p. 257]. [3]. Contra lo que pudiera esperarse, la crítica de los historiadores es mucho más superficial y más vaga que la de los poetas.

El canon de Quintiliano admite, además de Herodoto y Tucídides, a Teopompo, Eforo, Clitarco y Timágenes. A Xenofonte

le pone con escaso acierto entre los filósofos.

«Densus et brevis et semper instans sibi Thucydides: dulcis et candidus et effusus Herodotus: ille concitatis, hic remissis affectibus melior: ille concionibus, hic sermonibus: ille vi, hic voluptate… Xenophon non excidit mihi, sed inter philosophos reddendus est». (Inst. orat. X. I. 73 y 75)

De los diez oradores áticos no están caracterizados más que Demóstenes, Esquines, Hipérides, Lysias e Isócrates.

«Longe princeps Demosthenes, ac paene orandi lex fuit: tanta vis in eo, tam densa omnia, ita quibusdam nervis intenta sunt, tam nihil otiosum: is dicendi modus, ut nec quod desit in eo, nec quod redundet, invenias.

»Plenior Aeschines, et magis fusus, et grandiori similis, quo minus strictus est: carnis tamen plus habet, lacertorum minus. Dulcis in primis et acutus Hyperides, sed minoribus causis… magis par. His aetate Lysias maior, subtilis atque elegans, et quo nihil, si oratori satis sit docere, quaeras perfectius. Nihil enim est inane, nihil accersitum: puro tamen fonti, quam magno flumini proprior. Isocrates in diverso genere dicendi nitidus, et comptus, et palestrae quam pugnae magis accommodatus, omnes dicendi veneres sectatus est; nec immerito. Auditordis enim se, non iudiciis comparat: in inventione facilis, honesti studiosus: in compositione adeo diligens ut cura eius reprehendatur». (Inst. orat. X. I. 76-79)

La apreciación de los filósofos es ligerísima o más bien insignificante: *«Quis dubitet Platonem esse praecipuum, sive acumine disserendi, sive eloquendi facultate divina quadam et homerica? Multum enim supra prosam orationem, et quam pedestrem Graeci vocant, surgit: ut mihi non hominis ingenio, sed quodam Delphico videatur oraculo instinctus.*

»Quid ego commemorem Xenophontis iucunditatem illam inaffectatam, sed quam nulla possit affectatio consequi? ut ipsae finxisse sermonem Gratiae videantur: et, quod de Pericle veteris comoediae testimonium est in hunc transferri justissime possit, in labris ejus sedisse quandam persuadendi deam… Quid Aristotelem? quem dubito scientia rerum, an scripto-

rum copia, an eloquendi suavitate, an inventionum acumine, an varietate operum, clariorem putem», (Inst. orat. X. I. 81-83)

[p. 258]. [1]. *Utar enim verbis iisdem quae ex Afro Domitio iuvenis accepi, qui mihi interroganti quem Homero crederet maxime accedere: «Secundus, inquit, est Virgilius, proprior tamen primo quam tertio. Et hercle ut illi naturae coelesti atque inmortali cesserimus, ita curae et diligentiae vel ideo in hoc plus est, quod ei fuit magis laborandum…» (Inst. orat. X. I.* 86)

Lucrecio está calificado desdeñosamente de poeta *difícil* (¿duro u oscuro?) y confundido con poetas menores, tales como Macer, Varrón de Atax, Saleyo Basso, etc. Los poetas elegiacos obtienen alto elogio: *«EIegia Graecos quoque provocamus, cujus mihi tersus atque elegans maxime videtur auctor Tibullus. Sunt qui Propertium malint. Ovidius utroque lascivior, sicut durior Gallus.»* Aún es más severo el juicio de Ovidio en otra parte; pero la posteridad le ha confirmado: *«Lascivus quidem in Heroicis quoque Ovidius, et nimium amator ingenii sui, laudandus tamen in partibus.»*

En los juicios de los contemporáneos se nota cierta vaguedad tímida y el deseo de no comprometerse. *«Multum in Valerio Flacco nuper amisimus… Multum et verae gloriae, quamvis uno libro Persius meruit.»* En general, no habla de los vivos: Juvenal, y acaso Marcial, están indicados entre los satíricos, pero no nombrados: *«Sunt clari hodieque et qui olim nominabuntur»*. Otros elogios, como el de los versos de Germánico, y quizá el del *Tiestes,* tragedia de Vario; que declara comparable con las mejores griegas, están manifiestamente inspirados por la adulación o por otros motivos extraños al arte.

La célebre afirmación *Satyra quidem tota nostra est,* no recae sobre el género satírico en total, sino sobre aquella especie de sátira eminentemente romana, a la cual pertenecen los *sermones* de Horacio, y pertenecían sin duda los de Lucilio, a quien nuestro crí-

tico tiene en grande aprecio y defiende contra las censuras de Horacio: «Ego *quantum ab illis, tantum ab Horatio dissentio, qui Lucilium «fluere lutulentum, et esse aliquid quod tollere possis» putat. Nam et eruditio in eo mira, et libertas, atque inde acerbitas, et abunde salis».*

Quintiliano distingue con mucha precisión otros dos géneros de poema satírico: la *Sátira Menipea,* cultivada por el doctísimo Varrón, y el yambo de cuya acerbidad hay muestras en Catulo y en Horacio. Entre los líricos éste es el único digno de ser leído. *«Nam et insurgit aliquando, et plenus est iucunditatis et gratiae, et variis figuris et verbis felicissime audax».*

El desdén con que habla Quintiliano de Plauto, de Terencio y de Afranio puede parecer excesivo; pero no tenemos derecho para encontrarle injusto, puesto que nos falta todo medio de comparación con la comedia nueva de Menandro, Filemón, Difilo y demás poetas que ellos imitaron. *«In comoedia maxime claudicamus: licet Varro Musas, Aelii Stilonis sententia, Plautino dicat sermone locuturus fuisse, si latine loqui vellent: licet Caecilium veteres laudibus ferant: licet Terentii scripta ad Scipionem Africanum referantur: quae tamen sunt in hoc genere elegantissima et plus adhuc habitura gratiae si intra versus trimetros stetissent. Vix levem consequimur umbram, adeo ut mihi sermo ipse romanus non recipere videatur illam solis concessam atticis venerem, quando eam ne Graeci quidem in alio genere linguae obtinuerint. Togatis excellit Afranius: utinamque non inquinasset argumenta puerorum foedis amoribus, mores suos fassus». (Inst. orat. X. I. 99-100)*

[p. 259]. [1]. *«At non historia cesserim graecis, nec opponere Thucydidi Sallustium verear: nec indignetur sibi Herodotus aequeri T. Livium, cum in narrando* mirae incunditatis *clarissimique candoris, tum in concionibus, supra quam narrari potest eloquentem: …sed affectus quidem, praecipue eos qui sunt dulciores… nemo historicorum commendavit ma-*

gis. Ideoque inmortalem illam Sallustii velocitatem, diversis virtutibus consecutus est… Superest adhuc, et exornat aetatis nostrae gloriam, vir seculorum memoria dignus qui olim nominabitur, num intelligitur. Habet amatores, nec imitatores: ut libertas, quamquam circumcisis quae dixisset, ei nocuerit. Sed elatum abunde spiritum, et audaces sententias deprehendas etiam im iis quae manent. (Inst. orat. X. I. 101-104)

[p. 260]. [1] . *«Ex industria Senecam in omni genere eloquentiae versatum distuli, propter vulgatam falso de me opinionem, qua damnare eum, et invisum quoque habere sum creditus. Quod accidit mihi, dum corruptum et omnibus vitiis fractum dicendi genus revocare ad severiora iudicia contendo. Tum autem solus hic fere in manibus adolescentium fuit. Quem non equidem omnino conabar excutere, sed potioribus praeferri non sinebam, quos ille non destiterat incessere, cum diversi sibi conscius generis. placere se in dicendo posse iis, quibus illi placerent, diffideret. Amabant autem eum magis quam imitabantur: tantumque ab illo defluebant, quantum ille ab antiquis descenderat. Foret, enim, optandum, pares, aut saltem proximos, illi viro fieri. Sed placebat propter sola vitia, et ad ea se quisque dirigebat effingenda, quae poterat. Deinde cum se iactaret eodem modo dicere, Senecam infamabat. Cuius et multae alioqui, et magnae virtutes fuerunt, ingenium facile et copiosum, plurimum studit et multarum rerum cognitio: in qua tamen aliquando ab his quibus inquirenda quaedam mandabat, deceptus est. Tractavit etiam omnem fere studiorum materiam. Nam et orationes eius, et poemata, et epistolae, et dialogi feruntur. In philosophia parum diligens, egregius tamen vitiorum insectator fuit. Multae in eo claraeque sententiae, multa etiam morum gratia legenda, sed in eloquendo corrupta pleraque, atque eo perniciosissima quod abundant dulcibus vitiis. Velles eum suo ingenio dixisse, alieno iudicio. Nam si aliqua contempsisset, si parum concupisset, si non omnia sua amasset, si rerum pondera minutissimis sententiis non fregisset, consensu potius eruditorum, quam puerorum amore comprobaretur. Verum sic quoque iam robustis, et seueriore genere satis firmatis legendus, vel ideo quod*

exercere potest utrinque iudicium. Multa enim (ut dixi) probanda in eo, multa etiam admiranda sunt: eligere modo curae sit, quod utinam ipse fecisset. Digna enim fuit illa natura, quae meliora vellet, quae quod voluit, effecit». (Inst. orat. X. I. 125-131)

No podía juzgar de otro modo a Séneca un tan intransigente partidario de Cicerón. Los doce libros de las *Instituciones* no vienen a ser más que un comentario y un panegírico de las lecciones y de los ejemplos de Marco Tulio, que, a los ojos de Quintiliano, «no es el nombre de un orador, sino el nombre mismo de la elocuencia». El panegírico que hace entre Demóstenes y Cicerón ha pasado a todos los manuales de Retórica, y parece inútil transcribirlo. Concede al orador romano la fuerza de Demóstenes, la abundancia de Platón, la elegancia de Isócrates, y una cierta *beatissima ubertas,* propia y peculiar suya. *«Non enim pluvias (ut ait Pindarus) aquas colligit sed vivo gurgite exundat, dono quodam providentiae genitus, in quo totas vires suas eloquentia experiretur… Illi se profecisse sciat, cui Cicero valde placebit».* No puede darse mayor extremo de *ciceronianismo*. Quintiliano es el patriarca de los ciceronianos del siglo XV en Italia y del siglo XVI en toda Europa.

[p. 263]. [1]. *«Neque enim dubitare potest, quin artis pars magna contineatur imitatione… Et hercle necesse est, aut similes, aut dissimiles bonis simus. Similem raro natura praestat, frequenter imitatio. Sed hoc ipsum,… nisi caute et cum iudicio apprehenditur, nocet. Ante omnia, igitur, imitatio per se ipsa non sufficit, vel quia pigri est ingenii, contentum esse iis quae sint ab aliis inventa. Quid enim futurum erat temporibus illis, quae sine exemplo fuerunt, si homines nihil nisi quod iam cognovissent, faciendum sibi aut cogitandum putassent? Nempe nihil fuisset inventum. Cur igitur nefas est reperiri aliquid a nobis quod ante non fuerit? … Et cum illi qui nullum cuiusquam rei habuerunt magistrum, plurima in posteros tradiderint, nobis usus illarum rerum ad eruendas alias non proderit; sed nihil habebimus nisi beneficii alieni?… Turpe etiam illud est, contentum esse id consequi quod imiteris. Nam rursus quid erat futurum, si nemo plus effecisset eo quem sequebatur? Nihil in poetis supra*

Livium Andronicum, nihil in historiis supra pontificium annales haberemus: ratibus adhuc navigaremus: non esset pictura nisi quae lineas modo extremas umbrae, quam corpora in solo fecissent, circumscriberet. Ac si omnia percenseas, nulla sit ars qualis inventa est, nec intra initium stetit: nisi forte nostra potissimum tempora damnamus huius infelicitatis, ut nunc demum nihil crescat. Nihil enim crescit sola imitatione. Quod si prioribus adjicere fas non est, quomodo sperare possumus ullum oratorem perfectum? Cum in iis, quos maximos adhuc novimus, nemo sit inventus in quo nihil aut desideretur aut reprehendatur. Sed etiam qui summa non appetent, contendere potius quam sequi debent. Nam qui agit ut prior sit, forsitan etiamsi non transierit, aequabit. Eum vero nemo potest aequare, cuius vestigiis sibi utique insistendum putat. Necesse est enim semper sit posterior qui sequitur. Adde quod plerumque facilius est plus facere quam idem. Tantam enim difficultatem habet similitudo, ut ne ipsa quidem natura in hoc ita evaluerit, ut non res quae simillimae videantur, utique discrimine aliquo discernantur. Adde quod quidquid alteri simile est, necesse est minus sit eo quod imitatur, ut umbra corpore, et imago facie, at actus histrionum veris affectibus. Quod in orationibus quoque evenit… Quo fit, ut minus sanguinis ac virium declamationes habeant quam orationes, quod in illis vera, in his assimulata materia est. Adde quod ea quae in oratore maximasunt, imitabilia non sunt, ingenium, inventio, vis, facilitas, et quidquid arte non traditur. Ideoque plerique, cum verba quaedam ex orationibus excerpserunt, aut aliquos compositionis certos pedes, mire a se, quae legerunt, effingi arbitrantur: cum et verba intercidant, invalescantque temporibus, ut quorum certissima sit regula in consuetudine, eaque non sua natura sint bona aut mala, (nam per se soni tantum sunt), sed prout opportune proprieque, aut secus collata sunt. Quapropter exactissimo iudicio circa hanc partem studiorum examinanda sunt omnia… In magnis quoque auctoribus incidunt aliqua vitiosa… Nec vero saltem iis, quibus ad evitanda vitia iudicii satis fuit, sufficiat imaginem virtutis effingere, et solam, ut sic dixerim, cutem, vel potius illas Epicuri figuras, quas e summis corporibus dicit effluere. Hoc autem iis accidit, qui non introspectis penitus virtutibus, ad primum se velut aspectum orationis apta-

runt: et cum iis felicissime cessit imitatio, qui verbis atque numeris sunt non multum differentes, vim dicendi atque inventionis non assequuntur: sed plerumque declinant in peius, et proxima virtutibus vitia comprehendunt… Ideoque qui horride atque incomposite quidlibet frigidum illud et inane extulerunt, antiquis se pares credunt: qui carent cultu atque sententiis, atticis scilicet: qui praecisis conclusionibus obscuri, Sallustium atque Thucydidem superant: tristes et ieiuni Pollionem aemulantur: otiosi et supini, si quid modo longius circumduxerunt, jurant Ciceronem ita locuturum fuisse… Difficilius est naturam suam fingere… Itaque ne hoc quidem suaserim, uni se alicui proprie, quem per omnia sequatur, adjicere… Quid ergo? non est satis omnia sic dicere quomodo M. Tullius dixit? Mihi quidem satis esset, si omnia consequi possem. Quid tamen noceret, vim Caesaris, asperitatem Caelii, diligentiam Pollionis, iudicium Calvi, quibusdam in locis assumere? Nam praeter id quod prudentis est, quod in quoque optimum est, si possit, suum facere: tum, in tanta rei difficultate, unum intuentes, vix aliqua pars sequitur. Ideoque cum totum exprimere, quem elegeris, paene sit homini inconcessum; plurium bona ponamus ante oculos, ut aliud ex alio haereat, et quod cuique loco conveniat aptemus. Imitatio autem… non sit tantum in verbis…» (Inst. orat. X. 2. 1-27)

[p. 265]. [1]. *«Scribendum ergo quam diligentissime, et quam plurimum. Nam ut terra alius effosa, generandis alendisque seminibus foecundior est: sic profectus non a summo petitus, studiorum fructus et fundit uberius, et fidelius continet. Nam sine hac quidem conscientia, illa ipsa ex tempore dicendi facultas inanem modo locuacitatem dabit, et verba in labris nascentia. Illic radices, illic fundamenta sunt: illic opes velut sanctiore quodam aerario reconditae, unde ad subitos quoque casus, cum res exiget, proferantur. Vires faciamus ante omnia, quae sufficiant labori certaminum, et usu non exhauriantur. Nihil enim rerum ipsa natura voluit magnum effingi cito, praeposuitque pulcherrimo cuique operi difficultatem: quae nascendi quoque hanc fecerit legem, ut maiora animalia diutius visceribus parentum continerentur… Sit primo vel tardus, dum diligens, stylus: quaeramus optima, nec protinus se offerentibus gaudeamus… De-*

lectus enim rerum verborumque habendus est, et pondera singulorum examinanda… Interim tamen, si fuerit flatus, danda sunt vela, dum nos indulgentia illa non fallat. Omnia enim nostra, dum nascuntur, placent: alioqui nec scriberentur… Celeritatem dabit consuetudo… Summa haec rei est: cito scribendo non fit ut bene scribatur; bene scribendo fit ut cito. Sed tum maxime cum facultas illa contigerit, resistamus, ac provideamus, et ferocientes equos frenis quibusdam coerceamus: quod non tam moram faciet quam novos impetus dabit. Nec enim rursus eos qui robur aliquod in stylo fecerint, ad infelicem calumniandi se poenam alligandos puto. Nam quomodo sufficere civilibus officiis possit qui singulis actionum partibus insenescat? Sunt autem quibus nihil sit satis: omnia mutare, omnia aliter dicere quam occurrit velint: increduli quidam et de ingenio suo pessime meriti, qui diligentiam putant facere sibi scribendi difficultatem…» (Inst. orat. X. 3. 2-11)

[p. 266]. [1]. *«Non tamen protinus audiendi qui credunt aptissima in hoc nemora, sylvasque, quod illa coeli libertas, locorumque amoenitas sublimem, animum et beatioram spiritum parent. Mihi certe iucundus his magis quam studiorum hortator, videtur esse secessus. Namque illa ipsa quae delectant, necesse est avocent ab intentione operis destinati… Quare sylvarum amoenitas, et praeterlabentia flumina, et inspirantes ramis arborum aurae, volucrumque cantus, et ipsa late circumspiciendi libertas ad se trahunt: ut mihi remittere potius voluptas ista videatur cogitationem, quam intendere… Sed silentium, et secessus, et undique liber animus, ut sunt maxime optanda, ita non possunt semper contingere… Non est indulgendum causis desidiae… Quare in turba, itinere, conviviis vel concione, etiam faciat sibi cogitatio ipsa secretum». (Inst. orat. X. 3.* 22-30)

[p. 267]. [1]. Son pocas y vulgares las consideraciones psicológicas que contiene este capítulo de la *memoria*, tema tan admirablemente esbozado por Aristóteles en uno de sus opúsculos psicológicos. En cambio, lo que dice Quintiliano del arte mne-

motécnica es muy curioso, aunque de tan poca utilidad práctica como casi todo lo que se ha escrito sobre el asunto.

[p. 267]. [2]. «*Habet autem res ipsa* (actio) *miram quandam in oratoribus vim ac potestatem… Affectus omnes languescant necesse est, nisi voce, vultu, toties prope habitu corporis, inardescant… Documento sunt vel scenici actores, qui, et optimis poetatum tantum adjiciunt gratiae ut nos infinite magis eadem illa audita, quam lecta delectent, et vilissimis etiam quibusdam impetrent aures, ut quibus nullus est in bibliothecis locus, sit etiam frequens in theatris. Quod si in rebus quas fictas esse scimus et inanes, tantum pronuntiatio potest, ut iram, lacrymas, sollicitudinem afferat, quanto plus valeat necesse est ubi et credimus? Equidem vel mediocrem orationem commendatam viribus actionis affirmaverim plus habituram esse momenti, quam optimam eadem illa destitutam… Sed cura* (vocis) *non eadem oratoribus quam phonascis convenit: tamen multa sunt utrisque communia… Non alia est autem ratio pronuntiationis quam ipsius orationis. Nam ut illa emendata, dilucida, ornata, apta esse debet… A pta pronuntiatio… certe ea est quae iis de quibus dicimus accommodatur: quod quidem maxima ex parte praestant ipsi motus animorum, sonatque vox ut feritur. Sed cum sint alii veri affectus, alii ficti et imitati, veri naturaliter erumpunt, ut dolentium, irascentium, indignatium; sed carent arte, ideoque sunt disciplina et ratione formandi. Contra qui effinguntur imitatione, artem habent, sed hi carent natura, ideoque in his primum est bene affici et concipere imagines rerum et tanquam veris moveri… De gestu prius dicam, qui, et ipse voci consentit, et animo cum ea simul paret… Quippe non manus solum, sed nutus etiam declarant nostram voluntatem, et in mutis pro sermone sunt… Nec mirum si ista, quae tamen in aliquo posita sunt motu, tantum in animis valent, cum pictura, tacens opus, et habitus semper eiusdem sic in intimos penetret affectus, ut ipsam vim dicendi nonnunquam superare videatur. Contra si gestus ac vultus ab oratione dissentiant, tristia dicamus hilares, affirmemus aliqua renuentes non auctoritas modo verbis, sed etiam fides desit… Et ii quidem de quibus sum locutus, cum ipsis vocibus naturaliter exeunt gestus… Abesse enim plurimum a saltatore debet orator, ut sit gestus ad sensum*

magis quam ad verba accommodatus: quod etiam histrionibus paulo gravioribus facere moris fuit.» (Inst. orat. XI. 3-2 y sig.; 61 y Sig.)

[p. 269]. [1]. *«Sit ergo nobis orator quem instituimus is qui a M. Catone finitur: vir bonus dicendi peritus. Verum id quod ille posuit prius, etiam ipsa natura potius ac maius est, ubique vir bonus, non eo tantum, quod, si vis illa dicendi malitiam instruxerit, nihil sit publicis privatisque rebus perniciosius eloquentia, sed nos quoque ipsi, qui pro virili parte conferre aliquid ad facultatem dicendi conati sumus, pessime mereamur de rebus humanis, si latroni comparamus haec arma, non militi. Quid de nobis loquor? Rerum ipsa natura in eo, quod praecipue indulsisse homini videtur, quoque nos a caetaris animalibus separasse, non parens sed noverca fuerit, si facultatem dicendi, sociam scelerum, adversam innocentiae, hostem veritatis invenit. Mutos enim nasci et egere omni ratione satius fuisset, quam providentiae munera in mutuam perniciem convertere. Longius tendit hoc iudicium meum. Neque enim tantum id dico, eum qui mihi sit orator, virum bonum esse oportere, sed ne futurum quidemoratorem, nisi virom bonum. Nam certe neque intelligentiam concesseris iis, qui proposita honestorum ac turpium via, peiorem sequi malint: neque prudentiam, qui in gravissimas frequenter legum, semper vero malae conscientiae, poenas o semetipsis improviso rerum exitu induantur... Adde quod ne studio quidem operis pulcherrimi vacare mens, nisi omnibus vitiis libera, potest. Primum quod in eodem pectore nullum est honestorum turpiumque consortium: et cogitare optima simul ac deterrima, non magis est unius animi, quam eiusdem hominis bonum esse ac malum. Tum illa quoque ex causa, quod mentem tantae rei intentam vacare omnibus aliis, etiam culpa carentibus, curis oportet... Iam hoc quis non videt, maximam partem orationis in tractatu aequi bonique consistere? Dicetne de his secundum debitam rerum dignitatem malus atque iniquus? Denique... demus, id quod nullo modo fieri potest, idem ingenii, studii, doctrinae, pessimo atque optimo viro: uter melior dicetur orator? Nimirum qui homo quoque melior. Non igitur unquam malus idem homo et*

perfectus orator. Non enim pertectum est quidquam quo melius est aliud». (Inst. orat. XII. I. 1-10)

[p. 270]. [1]. *«Concedamus sane (quod minime natura patitur) repertum esse aliquem malum virum summe disertum: nihilo tamen minus oratorem eum negabo… Non enim forensem quandam instituimus operam, nec mercenariam vocem, nec (ut asperioribus verbis parcamus) non inutilem sane litium advocatum, quem denique causidicum vulgo vocant: sed virum, cum ingenii natura praestatem, tum vero tot pulcherrimas artes penitus mente complexum, datum tandem rebus humanis, qualem nulla antea vetustas cognoverit, singularem, pertectumque undique, optima sentientem, optimeque dicentem… Melius persuadebit aliis qui prius persuaserint sibi. Prodit enim se, quamlibet custodiatur, simulatio: nec unquam tanta fuerit eloquendi facultas ut non titubet ac haereat quoties ab animo verba dissentiunt. Vir autem malus aliud dicat necesse est quam sentit. Bonos nunquam honestus sermo deficiet, nunquam rerum optimarum (nam iidem etiam prudentes erunt) inventio: quae etiamsi lenociniis destituta sit, satis tamen natura sua ornatur: nec quidquam non diserte quod honeste, dicitur… Hoc certe prorsus eximatur animo, rerum pulcherrimarum eloquentiam cum vitiis mentis posse misceri. Facultas dicendi, si in malos incidit, et ipsa iudicanda est malum: peiores enim illos facit quibus contingit». (Inst. orat. XII. I. 1-32)*

[p. 271]. [1]. *«Ad illud sequens revertar, ne dicendi quidem satis peritum fore, qui non et naturae vim omnem penitus perspexerit, et mores praeceptis, ac ratione formarit… Hinc etiam illud est, quod Cicero pluribus libris et epistolis testatur, dicendi facultatem ex intimis sapientiae fontibus fluere: ideoque aliquamdiu praeceptores eosdem fuisse morum, atque dicendi. Quapropter haec exhortatio mea non eo pertinet ut esse oratorem phisophum velim, quando non alia vitae secta longius a civilibus*

officiis atque ab omni munere oratoris recessit. Nam quis philosophorum, aut in iudiciis frequens, aut clarus in concionibus fuit? Quis denique in ipsa, quam maxime plerique eorum vitandam praecipiunt, reipublicae administratione versatus est? Atqui ego illum quem instituo, romanum quemdam velim esse sapientem, qui non secretis disputationibus, sed rerum esperimentis atque operibus, vere civilem virum exhibeat. Sed quia deserta ab iis qui se ad eloquentiam contulerunt, studia sapientiae, non iam in actu suo, atque in hac fori luce versantur, sed in porticus et gymnasia primum, mox in conventus scholarum recesserunt, id quod est oratori necessarium, nec a dicendi praeceptoribus traditur, ab iis petere nimirum necesse est, apud quos remansit… Utinamque sit tempus unquam, quo perfectus aliquis (qualem optamus) orator hanc partem superbo nomine et vitiis quorundam bona eius corrumpentium invisam, vindicet sibi, ac, velut rebus repetitis, in corpus eloquentiae adducat». (Inst. orat. XII. 2. 4-9)

[p. 272]. [1]. Las sectas que Quintiliano enumera son por este orden los epicúreos, los cirenáicos (Aristipo), el escepticismo pirrónico, los académicos, los peripatéticos y los estoicos. Excluye y reprueba totalmente las tres primeras. En general, se advierte en él un desdén marcadísimo hacia la filosofía pura. Manifiestamente prefiere la acción a la especulación, como todos los romanos. El arte de la vida pública y la oratoria, que es su instrumento, le parecen *maius… opus atque praestantius* que la filosofía.

[p. 272]. [2] . *«Nam quis ignorat, quin id longe sit honestissimum, ac liberalibus disciplinis et illo quem exigimus animo dignissimum, non vendere operam, nec elevare tanti beneficii auctoritatem? cum pleraque hoc ipso possint videri vilia quod pretium habent? Caecis hoc, ut aiunt, satis clarum est; nec quisquam qui sufficientia sibi (modica autem haec sunt) posidebit, hunc quaestum sine crimine sordium fecerit.» (Inst. orat. XII. 7. 8 y 9)*

[p. 273]. [1]. *«Cum sit autem rhetorices atque oratoris opus oratio, pluresque eius formae… plurimum tamen invicem differunt; nec solum specie, ut signum signo, et tabula tabulae, et actioni actio, sed genere ipso, ut a Graecis Tuscanicae statue, ut Asianus eloquens Attico. Suos autem haec operum genera, quae dico, ut auctores, sic etiam amatores habent: atque ideo nondum est perfectus orator, ac nescio an ars ulla, non solum quia aliud in alio magis eminet, sed quod non una omnibus forma placuit, partim conditione vel temporum, vel locorum, partim iudicio cuiusque, atque proposito». (Inst. orat. XII. 10. 1 y 2)*

[p. 273]. [2]. *«Diligentia ac decor in Polycleto supra caeteros: cui quanquam a plerisque tribuitur palma, tamen, ne nihil detrahatur, deesse pondus putant. Nam ut humanae formae decorem addiderit supra verum, ita non explevisse deorum auctoritatem videtur… At quae Polycleto defuerunt, Phidiae atque Alcameni dantur. Phidias tamen diis quam hominibus efficiendis melior artifex traditur: in ebore vero longe citra aemulum, vel si nihil nisi Minervam Athenis, aut Olympium in Elide Jovem, fecisset, cuius pulchritudo adjecisse aliquid etiam receptae religioni videtur: adeo maiestas operis Deum aequavit.» (Inst. oral. XII. 10. 7-9)*

No es el único pasaje de su obra en que Quintiliano demuestra muy vivo sentimiento de las artes plásticas, haciéndonos deplorar que no sean más frecuentes en él estas digresiones.

[p. 274]. [1]. Quintiliano nos da muy curiosos pormenores sobre la secta de los llamados *aticistas,* enemigos encarnizados de Cicerón, cuya elocuencia trataban de asiática y redundante *(ut tumidiorem et asianum et redundantem, et in repetitionibus nimium… et in compositione fractum, exultantem, ac paene (quod procul absit) viro molliorem)*. Parece que este partido anti-ciceroniano se había acrecentado considerablemente después de la proscripción del gran orador, y que militaban en él todos los aduladores del Imperio. *«Haec manus, quasi quibusdam sacris initiata, ut alienigenam parum*

studiosum devinctumque illis legibus insequebutur… Nemo autem dubitaverit, longa esse optimum genus atticorum. In quo ut est aliquid inter ipsos commune, id est iudicium acre tersumque: ita ingeniorum plurimae formae. Quapropter mihi falli multum videntur, qui solos esse atticos credunt tenues, et lucidos, et significantes, et quadam eloquentiae frugalitate contentos, ac semper manum intra pallium continentes». Oradores áticos son Lisias, Isócrates, Hipérides, Esquines, Demóstenes, y cada cual tiene un estilo diverso. *«Melius de hoc nomine sentiant, credantque attice dicere, esse optima dicere. Atque in hac tamen opinione perseverantes Graecos magis tulerim. Latina mihi facundia, ut inventione, dispositione, consilio, caeterisque hujus generis artibus similis graecae ac prorsus discipula eius videtur: ita circa rationem eloquendi vix habere imitationis locum… Quare, qui a latinis exigit illam gratiam sermonis attici, det mihi in eloquendo eamdem iucunditatem et parem copiam… Quo minus adjuvat sermo, rerum inventione pugnandum est. Sensus sublimes variique eruantur. Permovendi omnes affectus erunt, oratio translationum nitore illuminanda. Non possumus esse tam graciles? simus fortiores… Proprietas penes illos est certior: copia vincamus. Ingenia Graecorum, etiam minora, suos portus habent: nos plerumque maioribus velis moveamur, validior spiritus nostros sinus tendat. Non tamen alto semper feremur; nam et littora interim sequenda sunt. Illis facilis per quaelibet vada accesus: ego aliquid, non multo tamen, altius, in quo mea cymba non sidat, inveniam». (Inst. orat. XII. 10.* 12-37)

[p. 275]. [1]. Lo mismo se observa en ediciones críticas más modernas, v. gr., la de Adolfo Michaëlis *(Cornelii Taciti Dialogus de Oratoribus, ad codices denuo conlatos recognovit…* Leipzig, Breitkopf y Haertel, 1868, 8.º). Otros editores menos resueltos ponen después del nombre de Tácito un qui *dicitur.* El testimonio de los manuscritos no hace tanta fuerza como pudiera creerse, porque todos los que tenemos son copias del siglo XV, hechas sobre un códice encontrado en 1451, y que ya no existe.

[p. 276]. [1]. En el célebre proemio del libro VI de sus *Instituciones,* dice Quintiliano: *«Ita forte accidit ut eum quoque librum quem de causis corruptae eloquentiae emisi, iam scribere agressus…»* Vuelve a citarlo en el libro VIII, cap. VI: *«Eundem locum plenius in eo libro quo causas corruptae eloquentiae reddebamus, tractavimus».*

Han tenido poco éxito las opiniones de algunos humanistas que han atribuído este diálogo a Suetonio o a Plinio el Joven (Vid. Fr. Hesse, *DePlinio Minore dialogi De oratoribus auctore:* Magdeburgo, 1831, y H. Guttmann, *Dissertatio qua Tacitum dialogi De oratoribus, scriptorem non esse demonstratur*). La lista de las numerosas monografías alemanas relativas a este hermoso diálogo, puede verse en Teuffel.

[p. 279]. [1]. *«Ac jam me sejungere a forensi labore constitui; nec comitatus istos et egressus aut frequentiam salutationum concupisco Nemora vero et luci, et secretum ipsum quod Aper increpabat, tantam mihi afferunt voluptatem, ut inter praecipuos carminum fructus numerem, quod nec in strepitu, nec sedente ante ostium litigatore, nec inter sordes ac lacrymas reorum componuntur: sed secedit animus in loca pura atque innocentia, fruiturque sedibus sacris. Haec eloquentiae primordia, haec penetralia: hoc primum habitu cultuque commoda mortalibus, in illa casta, et nullis contacta vitiis, pectora influxit: sic oracula loquebantur. Nam lucrosae hujus et sanguinantis eloquentiae usus, recens et malis moribus natus, atque, ut tu dicebas, Aper, in locum teli repertus». (De Oratoribus Cap. XII.)*

[p. 280]. [1]. *«A gere enim fortius iam et audentius volo, si illud ante praedixero, mutari cum temporibus formas quoque et genera dicendi». Nec quaero quis dissertissimus: hoc interim probasse contentus sum, non esse unum eloquentiae vultum, sed in illis quoque quos vocatis antiquos, plures species deprehendi: nec statim deterius esse, quod diversum est: vitio autem malignitatis humanae vetera semper in laude, praesentia in fastidio esse… Non intirmitate ingenii, nec inscitia literarum transtulisse se*

ad id dicendi genus contendo, sed iudicio et intellectu: vidit namque… cum conditione temporum, ac diversitate aurium, formam quoque ac speciem orationis esse mutandam… At hercule pervulgatis iam omnibus, cum vix in corona quisquam assistat, quin elementis studiorum, etsi non instructus at certe imbutus sit, novis et exquisitis eloquentiae itineribus opus est, per quae orator fastidium aurium effugiat». (De Oratoribus. Cap. 18 y 19)

[p. 281]. [1]. *«Ceterum si, omisso illo et perfectissimo genere eloquentiae, eligenda sit forma dicendi, malim hercule C. Gracchi impetum, aut L. Crassi maturitatem, quam calamistros Maecenatis, aut tinnitus Gallionis: adeo melius est oratorem vel hirta toga induere, quam fucatis et meretriciis vestibus insignire. Neque enim oratorius iste, immo hercule, ne virilis quidem cultus est…» (De Oratoribus. Cap. 26)*

[p. 281]. [2]. *«Iam primum, suus cuique filius, ex casta parente natus, non in cella emptae nutricis, sed gremio ac sinu matris educabatur: cuyus praecipua laus erat tueri domum, et inservire liberis… Sic Corneliam Gracchorum, sic Aureliam Caesaris, sic Atiam Augusti matrem praefuisse educationibus, ac produxisse principes liberos accepimus… At nunc natus infans delegatur Graeculae alicui ancillae, cui adjungitur unus aut alter ex omnibus servis, plerumque vilissimus… Horum fabulis et erroribus teneri statim et rudes animi imbuuntur. quando etiam ipsi parentes nec probitati, neque modestiae, parvulos assuefaciant sed lasciviae et dicacitatii; per quae paullatim impudentia irrepit, et sui alienique contemptus. Iam vero propria et peculiaria hujus urbis vitia paene in utero matris concipi mihi videntur, histrionalis favor et gladiatorum equorumque studia». (De Oratoribus Cap. 28 y 29)*

Obsérvese cuánta semejanza presentan estas ideas pedagógicas con las de Quintiliano, y nos convenceremos más y más de que él y no otro tiene que ser el autor del diálogo. En lo que sigue acerca de la conexión entre la filosofía y la elocuencia y los estudios necesarios al orador, la semejanza llega a convertirse en

identidad hasta de palabras. La definición del orador *(qui de omni quaestione pulchre et ornate, et ad persuadendum apte dicere, pro dignitate rerum, ad utilitatem temporum, cum voluptate audientium possit)*, el entusiasta elogio de Cicerón, la invectiva contra los declamadores, todo, en suma, es idéntico en las *Institutiones* y en el *Diálogo*.

[p. 282]. [1]. *«Ita enim est, optimi viri:, ita ex multa eruditione, ex pluribus artibus et omnium rerum scientia exundat et exuberat illa admirabilis eloquentia: neque oratoris vis et facultas, sicut caeterarum rerum, angustis et brevibus terminis clauditur… Ad haec efficienda intelligebant (veteres) opus esse, non ut rhetorum in scholis declamarent, non ut fictis nec ullo modo ac veritatem accedentibus controversiis, linguam modo et vocem exercerent, sed ut his artibus pectus implerent, in quibus de benis ac malis, de honesto ac turpi, de justo et injusto disputatur… copiose et varie et ornate nemo dicere potest, nisi qui cognovit naturam humanam, et vim virtutum pravitatemque vitiorum et intellectum corum quae nec in virtutibus neque in vitiis numerantur… In his artibus exercitationibusque versatus orator, sive apud infestos, sive apud cupidos, sive apud invidentes, sive apud tristes, sive apud timentes dicendum habuerit, tenebit habenas animorum.» (De Oratoribus. Caps. 30 y 31)*

De los oradores modernos dice: *«Ut ignorent leges: non teneant senatus consulta: jus civitatis ultro derideant: sapientiae vero studium et praecepta prudentium penitus reformident: in paucissimos sensus et augustas sententias detrudant eloquentiam, velut expulsam regno suo, ut quae olim omnium artium domina pulcherrimo comitatu pectora implebat, nunc circumcisa et amputata, sine apparatu, sine honore, pene dixerim sine ingenuitate, quasi una ex sordidissimis artificiis, discatur». (De Oratoribus. Cap. 33)*

[p. 284]. [1]. *«Magna eloquentia, sicut flamma, materia alitur, et motibus excitatur et urendo clarescit. Eadem ratio in nostra quoque civi-*

tate antiquorum eloquentiam provexit. Nam etsi horum quoque temporum oratores ea consecuti, quae composita et quieta et beata republica tribui fas erat, tamen ista perturbatione et licentia plura sibi adsequi videbantur, cum mixtis omnibus, et moderatore uno carentibus, tantum quisque orator saperet, quantum erranti populo persuadere poterat. Hinc leges assidue et populare nomen, hinc conciones magistratuum, pene pernoctantium in Rostris, hinc accusationes potentium reorum, et adsignatae etiam domibus inimicitiae, hinc procerum factiones et assidua senatus adversus plebem certamina: quae singula, etsi distrahebant rempublicam, exercebant tamen illorum temporum eloquentiam. …His accedebat splendor rerum et magnitudo causarum, quae et ipsa plurimum eloquentiae praestant. Nam multum interest, utrumne de furto, aut formula et interdicto, dicendum habeas, an de ambitu comitorum, expilatis sociis et civibus trucidatis: quae mala, sicut non accidere melius est, isque optimus civitatis status habendus est, quo nihil tale patimur: ita, cum acciderent, ingentem eloquentiae materiam subministrabant. Crescit enim cum amplitudine rerum vis ingenii, nec quisquam claram et illustrem orationem efficere potest, nisi qui causam parem invenit. Non opinor Demosthenem orationes illustrant, quas adversus tutores suos composuit: nec Ciceronem magnum oratorem P. Quinctius defensas aut Licinius Archias, faciunt: Catilina et Milo et Verres et Antonius hanc illi famam circumdederunt: non quia tanti fuit, rempublicam malos ferre cives ut uberem ad dicendum materiam oratores haberent:… Quis ignorat, utilius ac melius esse, frui pace, quam bello vexari? Plures tamen bonos praeliatores bella, quam pax, ferunt: similis eloquentiae conditio». (De Oratoribus 36 y 37)

[p. 286]. [1]. *Epigrammata illis scribantur qui solent spectare Floralia…*

Non intret Cato theatrum nostrum, aut, si intraverit, spectet.

Epistola ad lectorem, que antecede al libro I.

[p. 286]. [2] . *Lex haec carminibus data est jocosis;*
Ne possint, nisi pruriant, juvare.

(Lib. I, ep. 36.)

[p. 286]. [3] . *Saepe mihi dicis, Luci clarissime Juli,*
Scribe aliquid magnum; disidiosus homo es.
… … … … … … … … … … … … … … … … … .
In steriles campos nolunt juga ferre juvenci:
Pingue solum lassat, sed juvat ipse labor.

[p. 288]. [1]. Lib. VII, ep. 21.

[p. 289]. [1]. Cito siempre a Marcial, por la edición Bipontina; pero es preferible la segunda recensión de J. Guillermo Schneidewin, que forma parte de la colección Teubner: Leipzig, 1853.

[p. 289]. [2]. De un retórico y poeta del tiempo de Adriano, P. Annio Floro (a quien se atribuye el *Pervigilium Veneris,* y que, según respetables opiniones, es la misma persona que el Floro historiador), ha sido descubierto en nuestros días un curioso fragmento de diálogo sobre esta cuestión: *Virgilius orator an poeta?* Este fragmento, hallado por T. Oehler en un manuscrito de Bruselas, e ilustrado por F. Ritschl, puede verse al fin del *Floro* de la colección Teubner. Alguna relación tiene con España, puesto que fué compuesto en Tarragona, donde el autor ejercía la *professio litterarum,* según declara al principio.

Uno de los representantes más caracterizados y violentos del arcaísmo literario en el siglo II de nuestra era, fué el emperador Adriano (oriundo de España, aunque nacido en Roma), *aficionado* universal y solemnísimo pedante, que hacía gala de preferir Ennio a Virgilio, Catón a Cicerón, Celío a Salustio, y del cual dice su biógrafo Sparciano que *«amavit omne vetustum genus dicendi»*.

En tiempo de M. Aurelio tuvo gran fama de crítico y de escudriñador de la literatura antigua el retórico español Antonio Juliano, mencionado muchas veces, y con grande elogio, por Aulo Gelio: *«Antonius Julianus rhetor perquam fuit honesti atque amoeni in-*

genii. Doctrina quoque ista utiliore ac delectabili veterumque elegantiarum cura et memoria mula fuit. Ad hoc scripta omnia antiquiora tam curiose spectabat et aut virtutes pensitabat, aut vitia rimabatur ut iudicium esse factum ad amussim diceres». (Noc. Att., libro I, cap, IV). Y en otra parte (lib. XIX, cap. IX); *«Venerat nobiscum ad eandem coenam Antonius Julianus rhetor, docendis publice invenibus magister, hispano ore florentisque homo facundiae et rerum litterarumque veterum peritus».* El mismo Aulo Gelio nos da algunas muestras de su erudición y de su crítica.

De los retóricos latinos menores hay varias colecciones, siendo la más recomendable la de C. Halm, *Rhetores Latini Minores* (Leipzig, 1863). Apenas hay en ella cosa alguna original. El tratado *de las figuras* de Rutilio Lupo, contemporáneo de M. Anneo Séneca, es traducción o extracto de un libro de Gorgias *(Schemata lexeos).* Este Gorgias no es el antiguo sofista, sino un maestro ateniense del tiempo de Cicerón. Con ayuda de este tratado y de otras fuentes (v. gr., Cicerón y Quintiliano) ha expuesto G. Dzialas la doctrina de las figuras entre los antiguos (*Rhetorum Antiquorum de figuris doctrina:* Breslau, 1869).

CAPÍTULO II.—DE LAS IDEAS ESTÉTICAS EN LOS PADRES DE LA IGLESIA ESPAÑOLA DURANTE LOS PERÍODOS ROMANO Y VISIGÓGITICO.—ORÍGENES DE LA POESÍA CRISTIANA.—JUVENCO.—PRUDENCIO.—SAN DÁMASO.—IDEAS DE OROSIO SOBRE LA HISTORIA.—IDEAS ESTÉTICAS Y LITERARIAS DE SAN IS

COMIENZA la transformación del arte antiguo, en el presbítero español Cayo Vecio Aquilino Juvenco, tenido generalmente, aunque no con entera exactitud, por el más antiguo de los poetas latinos cristianos [1]. En los cuatro libros de su *Historia Evangélica* sigue paso a paso, y no sin elegancia, el texto de los Evangelistas, salpicándole con reminiscencias virgilianas [2]. El prefacio, **[p. 292]** notable por la alteza de su estilo, muestra que Juvenco, no libre todavía de cierto amor pagano de la gloria, sentía toda la magnitud de su empresa, y saludaba alborozado la aurora de la nueva poesía, bautizada en el Jordán, exaltada en el Tabor y triunfante en el Calvario. «Si nada es eterno en el mundo (dice Juvenco) sino los hechos sublimes, y el lauro de la virtud, y los cantos de los poetas que la celebran; si la fama de estos mismos cantores **[p. 293]** vivirá eterna, mientras los siglos vuelen, ¿qué gloria no ha de ser la mía, que tomo por asunto las acciones de la vida terrestre de Cristo? Quizá estas páginas me salvarán del fuego eterno, cuando descienda el Sumo Juez en coruscante nube… Asista a mis versos el Espíritu Santo, riéguelos con las puras aguas del Jordán, y concédame decir cosas dignas de Cristo.

«Inmortale nihil mundi compage tenetur,
Non orbis, non regna hominum, non aurea Roma,
Non mare, non tellus, non ignea sydera coeli.
… … … … … … … … … … … … … … … …

Sed tamen innumeros homines sublimia facta,
Et virtutis honos in tempora longa frequentant:
Accumulant quorum famam laudesque, poetae.
Hos celsi cantum Smyrnae de fonte fluentes,
Illos Minciadae celebrat dulcedo Maronis;
Nec minor ipsorum decurrit gloria vatum,
Quae manet aeternae similis, dum secta volabunt.
… … … … … … … … … … … … … … … . .
Quod si tam longam meruerunt carmina famam,
Quae veterum gestis hominum mendacia nectunt,
Nobis carta fides, aeternae in secula laudis,
Inmortale decus tribuet, meritumque rependet.
Nam mihi carmen erunt Christi vitalia gesta.
… … … … … … … … … … … … … … … . .

[p. 294] Hoc opus: hoc etenim forsan me subtrahet igni,
Tunc, cum flammivoma descendet nube coruscans
Iudex, altithroni genitoris gloria, Christus.
Ergo, age: sanctificus adsit mihi carminis auctor
Spiritus, et puro mentem riget amne canentis
Dulcis Jordanis, ut Christo digna loquamur» [1] .

Juvenco escribía hacia el año 330 de la Era cristiana [2]. Poco más adelante (de 366 a 384), un Papa, también español, San Dámaso, daba nuevo impulso al arte cristiano, mandando cantar el Salterio en las horas canónicas, y enriqueciendo con mármoles e inscripciones (tituli) las Catacumbas. Él fué el primero en celebrar en forma epigráfica los triunfos de los confesores y de los mártires, abriendo el camino a la gran poesía de Prudencio. Por él empezó a correr, lenta y callada, en la Iglesia la vena de la poesía hebráica:

«Nunc Damasi monitis aures praebete benignas:
Sordibus depositis purgant penetralia cordis…
… … … … … … … … … … … … … … … .
Prophetam Christi sanctum cognoscere debes.

(Carm. I.)

… … … … … … … … … … … … … … … .
Quisque sitit, veniat cupiens haurire fluenta,
Invenient latices, servant qui dulcia mella» [3] .

[p. 295] Recordaré, sólo de pasada, que Prudencio contra Simmaco (lib. II, v. 39 y sigs.), después de haber dado una interpretación casi evhemerista a la mitología, atribuye cierta influencia al arte y a la poesía clásica en los progresos del culto idolátrico:

«Aut vos pictorum docuit manus, assimulatis
Jure poetarum numen componere monstris,
Aut lepida ex vestro sumpsit pictura sacello,
Quod variis imitata notis ceraque liquenti
Duceret in faciem, sociique poematis arte
Aucta, coloratis auderet ludere fucis.
Sic unum sectantur iter, et inania rerum
Somnia concipiunt et Homerus, et acer Apelles,
Et Numa; cognatumque malum, pigmenta, camenae» [1] .
… … … … … … … … … … … … … … . .

Y quizá no será aventurado creer que el gnosticismo de los priscilianistas, enlazado por sus orígenes con el neo-platonismo, contribuyó a mantener vivas las antiguas tradiciones estéticas.

[p. 296] Hagamos también mención de Orosio, en cuyas manos, como en las de San Agustín, se transformó la historia con sentido universal y *providencialista* ; transformación que, aunque se refiera **[p. 297]** sólo a la materia de la narración, influyó a la larga en la forma de este género semi-artístico, sacándole de los estrechos límites **[p. 298]** de la ciudad antigua, y dándole por héroe todo el género humano, mirado como una sola familia, o más bien como un solo individuo, **[p. 299]** que se mueve libremente para cumplir el fin providencial [1]. En otro concepto, y recogiendo cuidadosamente todos los **[p. 300]** hilos de la tradi-

ción artística, sería injusto no estampar aquí el nombre del palentino Conancio, ordenador de la música eclesiástica, **[p. 301]** y autor de muchas y *nuevas melodías,* ensalzadas por San Ildefonso en el libro *De viris illustribus* [1] .

San Isidoro, en el primer libro de los *Oficios,* recogió curiosas noticias sobre el canto eclesiástico; [2] y en su gran diccionario **[p. 302]** enciclopédico (las *Etimologías*) expone, siguiendo a Boecio, la doctrina de los antiguos acerca de la música, definiéndola «pericia de la modulación, consistente en sonido y canto». Para San Isidoro, que acepta, como Boecio, el sentido pitagórico, no cabe disciplina perfecta sin música. El mundo mismo, y el cielo, están regidos por cierta armonía de números concordes. Toda palabra, toda pulsación de las venas obedece a algún ritmo musical. Encarece luego el poder de la música, para mover y sosegar los afectos [1], y la divide en tres partes: armónica, rítmica y métrica.

[p. 303] Boecio y Casiodoro han sido también las fuentes del Metropolitano hispalense, en aquella parte de su compilación que se refiere a la gramática, a la retórica y a la poesía, y que abarca los **[p. 304]** libros primero y segundo de las *Etimologías*. Así le vemos admitir un concepto de la retórica que ya Quintiliano había rechazado por estrecho. La define, pues: «ciencia de bien decir en cuestiones civiles, para persuadir las cosas buenas y justas». En tres **[p. 305]** cosas hace consistir esta pericia oratoria: *naturaleza, doctrina y ejercicio*. Y la llama arte, porque «arte es todo lo que consta de reglas y preceptos, y manifiesta alguna potencia o virtud, llamada por los griegos ἀρετη .» De cinco partes consta la artificiosa elocuencia: invención, disposición, elocución, memoria y pronunciación. *Imagen de la vida* han de ser las fábulas, según San **[p. 306]** Isidoro, y fueron imaginadas, ya por causa de deleite y recreación, ya para mostrar la naturaleza de las cosas, ya para interpretar y descubrir las costumbres humanas [1]. En todo discurso [2] **[p. 307]** o ficción poética debe aten-

derse a la materia, al lugar, al tiempo **[p. 308]** y a la persona que escucha, no mezclando lo profano con lo religioso, **[p. 309]** ni lo inverecundo con lo casto, ni lo leve con lo grave, ni lo lascivo con lo serio, ni lo ridículo con lo triste. [1]

Poco más hay que notar en este breve compendio de la técnica de los retóricos antiguos. Al hablar de la *ethopeia,* o pintura moral de un personaje, San Isidoro nos enseña que debemos acomodar los afectos a la edad, al estado, a la fortuna, a la alegría o tristeza, al sexo, etc. Así, por ejemplo, cuando introduzcamos la persona de un pirata, serán sus discursos audaces, temerarios, abruptos; y de igual modo diferirán entre sí los de una mujer, un adolescente, un viejo, un soldado, un general, un parásito, un rústico y un filósofo. [2]

Entre las obras perdidas que San Isidoro aprovechó para su trabajo compilatorio *(ex veteris lectionis recordatione collectum… sicut extat conscriptum stylo maiorum),* figuraban en preferente lugar las de Varrón, de quien, ya directamente, ya por mano de Casiodoro (según conjeturamos), hay muchos extractos en estos libros primeros de gramática y retórica: de allí tomó el Metropolitano hispalense la célebre comparación de la dialéctica y la retórica con la mano abierta o cerrada; comparación que generalmente se atribuye al patriarca de los estóicos. [3]

[p. 310] En cuanto a la distinción de los conceptos de arte y ciencia o *disciplina,* San Isidoro propende, como Séneca, y como es tradición desde antiguo en la ciencia española, a la conciliación platónico-aristotélica, o más bien a la interpretación platónica de las palabras de Aristóteles. Da, pues, por carácter de la ciencia lo universal y necesario *(quae aliter evenire non possunt),* y por materia del arte lo contingente *(quae aliter se habere possunt),* lo *verosímil* y lo *opinable* [1] . *«Quando aliquid verisimile atque opinabile tractatur nomen artis habebit».*

En general, el tratado de Retórica no es en San Isidoro más que un breve y seco epítome de Quintiliano [2]. Más curiosidad ofrecen los capítulos relativos a la poesía, para los cuales bebió el Santo en fuentes que hoy no tenemos, v. gr., en el libro enciclopédico de los *Prata* de Suetonio. De él tomó un curiosísimo pasaje sobre el origen semidivino de la poesía, consagrada en las sociedades primitivas a las alabanzas de los dioses, y considerada como una parte del culto [3]. Tiene por término la poesía la creación de cierta *forma (forma quaedam efficitur)* llamada *poema,* y poetas sus artífices, que también se llaman *vates,* por la fuerza de su ingenio (*a vi mentis,* según Varrón), o porque pronuncian **[p. 311]** oráculos y vaticinios, como arrebatados de cierto furor sagrado *(vesania)*.

San Isidoro, tan platónico en esto, y tan platónico y tan aristotélico juntamente en dar por campo de la poesía la imitación de lo universal, *por medio de oblicuas figuras y con cierto decoro (obliquis figurationibus cum decore aliquo),* llega por este camino hasta negar a Lucano el título de poeta *«porque parece que compuso historia y no poema.»* [1] Y hasta cuando define la comedia y la tragedia, *«espejo o imagen de la verdad» (ad veritatis imagine fictae),* se apresura a declarar que entiende esta imitación en sentido idealista, por donde la sátira y la comedia vienen a ser representación **[p. 312]** presentación y censura de *lo general* o *universal* de los vicios y defectos humanos *(generaliter vitia carpuntur... universorum delicta corripiunt)*. El oficio del poeta consiste, según San Isidoro, en convertir lo que realmente, fué, en *otra especie* o forma nueva *(ea quae vere gesta sunt, in alias species... conversa transducat)*.

Las tradicionales definiciones de la comedia y de la tragedia toman en San Isidoro un carácter arqueológico, como de cosa ya pasada y que el autor sólo conocía por los libros. Poetas trágicos son los que *cantaban* en luctuosos versos, ante el público espectador, las antiguas hazañas y los crímenes de los reyes. Poetas cómicos los que expresaban con las palabras y con el gesto las ac-

ciones de hombres privados, y los estupros de las vírgenes, y los amores de las meretrices. [1]

En San Isidoro reviven (quizá de un modo meramente erudito, porque nunca hemos de olvidar que su libro es una colección de extractos) las acerbas execraciones de Tertuliano y de **[p. 313]** San Cipriano contra los espectáculos del paganismo, que considera obra diabólica. «¿Qué relación puede tener el cristiano con la insania de los juegos circenses, o con la deshonestidad del teatro, o con la crueldad del anfiteatro, o con la atrocidad de la arena, o con la lujuria de los juegos? De Dios reniega quien a tales espectáculos asiste, y como prevaricador de la fe cristiana, vuelve a apetecer lo que renunció en las aguas bautismales, y a hacerse esclavo del demonio y de sus vanidades y pompas». [1]

La doctrina de San Isidoro no tiene, en general, valor propio, sino el de los originales, donde el autor ha espigado para su obra inmensa. Así, v. gr., sabiendo que los *Morales* y las demás obras de San Gregorio el Magno (que constituyeron uno de los principales elementos de educación en la España visigoda), han sido la base de aquella especie de Suma teológica que San Isidoro llamó los tres libros de las *Sentencias,* no admira encontrar allí, transcrita casi a la letra, una vehemente diatriba de aquel Papa contra los libros gentiles, de cuyas sentencias y noticias había sido tejida, no obstante, casi toda la Compilación de las *Etimologías* [2]. San Isidoro, o sea San Gregorio el Magno por boca suya, aconseja a los cristianos «no leer las ficciones de los poetas, para que con el atractivo de la fábula no se mueva el ánimo a liviandad. Porque no sólo se hace sacrificio a los demonios ofreciendo incienso (añade), sino también oyendo gustosamente los decires que ellos inspiran. Hay quien desprecia las Sagradas Escrituras por lo humilde de su elocución, y prefiere deleitarse en las obras de los gentiles, cuyo elegante estilo engañosamente los atrae. **[p. 314]** ¿Pero de qué sirve adelantar en las doctrinas mundanas, y olvidar las divinas, seguir caducas ficciones y hastiarse de los celestes

misterios? Las palabras de los gentiles exteriormente brillan por la elocuencia; pero interiormente están vacías de virtud y sabiduría. Las palabras de los sagrados libros, aunque exteriormente desaliñadas, brillan con la interna luz de los misterios. La enseñanza divina tiene fulgor de sabiduría y de verdad, encerrado bajo tosca envoltura. En humilde estilo se compusieron los libros santos, para que no la elegancia de los vocablos, sino la manifestación del Espíritu, llevase a los hombres a la verdad. (I, *Corinth.,* II, 4). Porque si hubiesen sido tejidos con agudeza dialéctica o exornados con las flores de la retórica, no habría parecido que la fe de Cristo se fundaba en la virtud de Dios, sino en los argumentos de la elocuencia humana… Toda la doctrina del siglo, resonante en palabras espumosas y túrgidas, queda vencida por la doctrina sencilla y humilde de Cristo, porque *Dios hizo necia la sabiduría de este mundo*. A los fastidiosos y locuaces paréceles indigna la sencillez de las Sagradas Escrituras, comparada con la elocuencia de los gentiles. Pero si con ánimo humilde considerasen los misterios advertirían cuán excelsas son las cosas que ellos desprecian. En la lectura no hemos de amar las palabras, sino la verdad, porque muchas veces es verídica la sencillez, y, por el contrario, es compuesta y adornada la falsedad, que atrae al hombre con el cebo de los errores, y le enreda en dulces lazos con el ornamento de las palabras. No hace otra cosa el amor de la mundana sabiduría sino engreir al hombre, y cuanto mayor fuere su literatura, tanto más crecerá la arrogancia de su ánimo. Por eso se canta en los Salmos: *Quoniam non cognovi litteraturam, introibo in potentias Domini* (Salmo LXX, 15). Huyamos, pues, de los afeites del arte gramatical, porque engendra en los hombres perniciosa altivez. Con todo eso, peores son los herejes que los gramáticos, porque los primeros propinan a los hombres el jugo letal, al paso que la doctrina de los segundos puede aprovechar para la vida humana, siempre que se aplique a rectos usos». [1]

[p. 315] A este pasaje, que hubiera regocijado al abate Gaume, y que, entendido en términos literales, llevaría consigo la absoluta condenación, **[p. 316]** no ya del arte antiguo, sino de todo arte [1], pláceme oponer esta otra sentencia de San Isidoro en sus *Cuestiones sobre el Exodo*. Es, por decirlo así, la síntesis de la famosa homilía de San Basilio sobre la utilidad que puede sacarse de los escritores antiguos: «¿Qué prefiguraron los israelitas al llevarse el oro y la plata y las vestiduras de los egipcios, sino el estudio que hemos de poner en las obras de los gentiles y la utilidad que podemos sacar de ellas?» [2]

Como la ciencia de San Isidoro es compilatoria, y, por decirlo así, de *detritus* y de residuos, no es difícil encontrar proposiciones contrarias (porque proceden de diversas fuentes) en el cúmulo de apuntes que iba recogiendo en sus numerosas lecturas. La doctrina de la belleza que expone en el primer libro de las *Sentencias* está tomada casi literalmente de San Agustín. Enséñanos, pues, **[p. 317]** San Isidoro [1] «que por la belleza de las criaturas ascendemos al conocimiento de la belleza del Creador, rastreando por lo corpóreo lo incorpóreo, y por lo pequeño lo grande, y por lo visible lo invisible, aunque la hermosura de las cosas creadas no tenga paridad con la de su Hacedor, sino que pertenezca a una inferior y subordinada especie de bien (ex *quadam subdita et creata specie boni)*. Así como el arte redunda en gloria del artífice, así el Creador es glorificado por sus criaturas, y la misma condición de sus obras manifiesta su excelencia. Por la belleza circunscrita de la criatura nos da Dios a entender su belleza increada que no puede circunscribirse; para que vuelva el hombre a Dios por los mismos vestigios por donde se aparto de él, de tal suerte, que a quien por amor a la belleza de la criatura se apartó de la *forma* del Creador, le sirva la misma hermosura terrenal para elevarse de nuevo a la hermosura divina».

San Isidoro distingue con extraordinaria claridad lo útil y lo bello *(pulchrum—aptum),* dando por nota específica de la belleza

el *ser para sí misma (sibimet),* es decir, el tener su finalidad propia e intrínseca, y no tenerla fuera de sí, como lo útil [2], que implica siempre relación a otra cosa.

En el libro X de las *Etimologías,* que viene a ser un vocabulario, San Isidoro ha definido dos términos de estética, el *bonus* y el *pulcher,* que para él son idénticos, puesto que supone que la **[p. 318]** palabra *bueno* fué en su origen sinónimo de hermosura corporal *(venustas),* y que luego por traslación se aplicó a la virtud, que es la hermosura del alma. De hermosura corpórea señala seis distintos grados, que declara con versos de Virgilio: belleza del semblante, de los cabellos, de los ojos, del color, de las líneas y de la estatura [1] .

No me atrevo a afirmar que pertenezcan a San Isidoro, ni siquiera a la escuela española, los dísticos, por otra parte no inelegantes, que se supone que el Metropolitano hispalense puso en las thecae o cajas que guardaban sus libros. Desde luego, estos versos **[p. 319]** no figuran en el catálogo de San Braulio. Pero sean de quien fueren [1], son muestra curiosa y antigua de crítica literaria, y predomina **[p. 320] [p. 321] [p. 322]** en ellos el sentido que pudiéramos llamar *gregoriano,* de excluir y proscribir el arte antiguo:

«Desine gentilibus, ergo, inservire poetis….
… … … … … … … … … … … … … … …
Has, rogo mente tua, juvenis, mandare memento:
Cantica sunt nimium falsi haec meliora Maronis:
Haec tibi vera canunt vitae praecepta perennis
Auribus ille tuis male frivola falsa sonabit» [1] .

El espíritu y la tradición del saber de San Isidoro, persiste en todos los Padres cesaraugustanos y toledanos [2], que siguen **[p. 323]** las huellas de la muy impropiamente llamada escuela de Sevilla. Tajón ordena, como él, en suma teológica, algo más extensa y **[p. 324]** metódica que los libros de las *Sentencias,* las joyas

esparcidas en San Gregorio el Magno, San Agustín y otros Padres. Y lo mismo **[p. 325]** San Ildefonso, a cuya pluma debemos el primer monumento literario exclusivamente consagrado entre nosotros a la devoción de Nuestra Señora: el libro *De perpetua virginitate,* donde está compendiada en breves frases, y sin que el autor se lo propusiera, la excelencia estética del tipo de la Virgen Madre [1] .

De la escuela isidoriana, trasplantada gloriosamente a las Galias en tiempo de la dominación carolingia, fué principal ornamento el español Teodulfo, Obispo de Orleans, el primero, si no el único, verdadero poeta de la corte de Carlomagno. Pero Teodulfo se distingue entre todos los isidorianos, aun comprendido el maestro, por su amor a la antigüedad clásica [2]. Virgilio y Ovidio, con el comentador y gramático Donato, hacían sus delicias; y hasta procuraba salvar los pasajes escabrosos con la **[p. 326]** teoría alegórica y del sentido esotérico, considerando la poesía como una *fermosa cobertura* que encubre útiles verdades; idea tantas veces reproducida en la Edad Media, y que puede considerarse como una de las bases de la poética de entonces:

«In quorum dictis, quamquam sint frivola multa,
Plurima sub falso tegmine vera latent.

Así, en el *Carmen I* del libro IV [1] hace la exposición alegórica de los atributos del amor. En otra poesía consagrada a **[p. 327]** las alabanzas de las artes liberales [1], sigue al pie de la letra la enseñanza de las *Etimologías*. Pero no hay composición suya más importante para nuestro propósito que el *Carmen III* del libro IV, que contiene la descripción enteramente clásica, y para aquella edad muy elegante, de una estatua de la Tierra, que **[p. 328]** el docto Obispo aurelianense había mandado labrar a ignorado escultor, dándole el asunto de ella. Representaba una mujer amamantando un niño, y llevando en la mano una cesta llena de flores; en la cabeza, una torre; en la mano, una llave, címbalos y armas. **[p. 329]** A sus pies, humillados, gallos, bueyes y leones.

Cerca de ella, un gran carro de ruedas circulares. Teodulfo va explicando la significación alegórica de todos estos atributos, y la composición no parece mero juego de ingenio [1], sino descripción de un objeto **[p. 330]** artístico que tuvo existencia, a lo menos en proyecto, el cual basta para marcar en Teodulfo una inclinación muy decidida a otro **[p. 331] [p. 332] [p. 333]** arte de carácter más clásico que el latino bizantino dominante en España [1]. **[p. 334] [p. 335] [p. 336] [p. 337] [p. 338] [p. 339] [p. 340]**

[p. 291]. [1]. El más antiguo es sin disputa *Commodiano de Gaza* (siglo III), autor de unas *Instrucciones* en acrósticos, y de un *Carmen Apologéticum* en versos rítmicos y populares. El poema *De Phoenice,* atribuído a Lactancio, es también anterior a Juvenco; pero no está muy claro su origen, ni siquiera su sentido cristiano.

[p. 291]. [2]. Comparetti, en su libro *Virgilio nel medio evo* (I, pág. 212), juzga con su acostumbrada profundidad, pero quizá con excesiva dureza, el carácter de la tentativa de Juvenco y de las muchas que la siguieron: «El imitar a Virgilio… poniendo en hexámetros la vida de Cristo… era un trabajo artificial, en que las convicciones, los raciocinios, las moralidades podían ser cosa seria; pero la poesía peculiar del sentimiento cristiano no podía tener sino pequeña parte, pocas e incompletas expansiones. Versificar el Evangelio era cristianizar el ejercicio escolástico; pero equivalía también a quitar a la ingenua narración evangélica su poesía propia, para darla un ornato repugnante a su naturaleza. Sin embargo, los cristianos, educados en la cultura romana, y que tenían siempre delante de los ojos los ejemplares antiguos, debían ver con complacencia el que se llenase, aunque fuera de un modo insuficiente y postizo, lo que para ellos era un vacío literario. La descripción de la tempestad en los hexámetros del presbítero Juvenco traía a su memoria la bella descripción virgi-

liana; el que de la poesía antigua solamente la forma quedase en aquellas composiciones, el que de la poesía cristiana verdadera y propia no hubiese sino una parte muy tenue, era cosa que importaba poco en un tiempo en que la poesía no se apreciaba más que como retórica y versificación. Por tal guisa, la poesía cristiana, siguiendo los tipos clásicos, era cristiana en el argumento, pagana en la forma; siempre que un poeta cristiano salía del argumento sagrado, los tipos clásicos se le imponían de tal modo, que, como vemos en Ausonio, a duras penas se le podía distinguir de un pagano».

Véase también la disertación de A. R. Gebser, *De C. Vett. Aq. Juv. vita et scriptis:* Iena, 1827.

Ebert (*Historia general de la literatura de la Edad Media en Occidente,* tomo I, págs. 109 y sigs.) expone con mucha exactitud, y con más indulgencia que Comparetti, el punto de vista estético de Juvenco: «Aunque sacerdote de la Iglesia cristiana, el autor se nos presenta tan penetrado de la cultura helénica, que concede a Virgilio y a Homero la inmortalidad hasta el fin del mundo… Al mismo tiempo rechaza la mezcla de la mitología antigua, elemento fundamental en las epopeyas clásicas, y que los cristianos de esta época no podían tomar por un ornamento puramente estético, como hacían los paganos. Precisamente la importancia de este elemento religioso en la antigua epopeya nacional es lo que debió excitar a un poeta tal como Juvenco a componer su obra. Pero en el mismo prólogo deja entrever cuanto su punto de vista respecto del asunto había de diferir del de los poetas paganos. Su asunto no admitía otro ornato que el de la verdad. Reproducirla fielmente iba a ser su principal empeño, porque podía esperar de ella algo más que la inmortalidad en la tierra:

«Versibus ut nostris divinae gloria legis
Ornamenta libens caperet terrestria linguae.»

»El poeta se esfuerza, por consiguiente, en seguir la narración bíblica con toda la fidelidad posible, es decir, en la medida que se lo permiten el hexámetro y el estilo poético, para el cual Virgilio es su principal modelo. No se puede negar que en sus versos se deslizan expresiones repugnantes a las ideas cristianas: por ejemplo, en vez de *Deus,* escribe casi siempre *summus tonans,* Pero generalmente la dicción poética, gracias a la destreza del versificador y a la influencia de la narración bíblica, muestra cierta sencillez relativa que contrasta agradablemente con el estilo ampuloso de la poesía pagana de aquel tiempo, la cual pretendía reemplazar lo vacío del contenido con el fausto presuntuoso de las palabras… No se puede negar a Juvenco el talento de la forma… Nunca le vemos perderse prosaicamente en el laberinto de los detalles. Signo indudable de buen gusto era tal sobriedad en un tiempo en que la poesía épica se había hecho completamente descriptiva… La vestidura poética con que reviste el sagrado texto está tejida con los mismos hilos del estilo épico latino, sobre todo el de Virgilio; pero Juvenco no es un copista o un imitador que sigue con tímido paso a su original, sino que crea, por inspiración propia, su expresión propia también y muchas veces nueva. Tal resultado solamente podía lograrlo un espíritu completamente penetrado de la cultura clásica, que aquí por primera vez en la poesía latina se muestra unida al genio cristiano, aunque no enteramente asimilada…»

[p. 294]. [1]. *C. Vetii Aquilini Iuvenci Historiae Evangelicae libri IV; ejusdem carmina dubia aut suppositiitia. Ad mss. cod. Vaticanos, aliosque recens. Faustinus Arevalus:* Romae, 1792, págs. 63 a 68.

[p. 294]. [2]. «*Juvencus presbyter* (dice San Jerónimo, ep. 70, en otras eds. 84, *ad Magnum*) *sub Constantino historiam Domini salvatoris versibus explicavit: nec pertimuit evangelii maiestatem sub metri leges mittere.*» El mismo santo señala todavía más expresamente la fecha del poema de Juvenco en sus adiciones a la Crónica de Eusebio: «A. D. 332, *Juvencus presbyter, natione hispanus, evangelia he-*

roicis versibus explicat»: Que el autor escribía en tiempo de Constantino, lo confirma el mismo epílogo de la *Historia Evangélica*.

«Haec mihi pax Christi tribuit, pax haec mihi secli,
Quam fovet indulgens terrae regnator apertae
Constantinus, adest cui gratia digna merenti».

[p. 294]. [3]. Las obras de San Dámaso pueden verse en el tomo XIII de la *Patrología latina* de Migne (págs. 347 a 441), conforme a la edición de A. M. Merenda: Roma, 1754. Hay una tesis doctoral de A. Couret, *De S. Damasi summi apud christianos pontificis carminibus:* Grenoble, 1869.

Sobre sus poemas epigráficos debe leerse especialmente lo que escribió Rossi en el *Boletín de Arqueología Cristiana* de 1884. Puede decirse sin sombra de exageración, que Rossi ha resucitado a San Dámaso, a lo menos como poeta y como arquitecto de las Catacumbas. El dará la edición definitiva de sus versos en el tomo II de las *Inscriptiones Cristianae*. Entre tanto, el estudio ya citado (I *Carmi di San Damaso)* reúne los principales resultados de las investigaciones del sabio arqueólogo romano, que saluda a San Dámaso como a su maestro y patrón. Véase también en los *Studi e Documenti di Storia e Diritto,* 1886, las *Osservazioni letterarie e filologiche* de Cosme Stornaiolo *sugli epigrammi damasiani*.

Del nombre de San Dámaso es inseparable el del fiel y devoto artífice que en tan hermosos caracteres grabó sus inscripciones: *Furius Dionysius Filocalus Damasi papae cultor atque amator.*

[p. 295]. [1]. No hay que tomar al pie de la letra a Prudencio cuando, en el himno tercero de los *Cathemerinon,* exclama:

«Sperne, Camena, leves hederas,
Cingere tempora quis solita es,
Sertaque mystica datylico

Texere docta liga strophio,
Laude Dei redimita comas».

La misma elegancia y exquisito atildamiento de estos versos prueba cuán lejos estaba su autor de desdeñar esas *leves yedras* que tanto le sirvieron para tejer sus guirnaldas místicas.

A tal punto llegaba el entusiasmo artístico de Prudencio, que en el mismo poema contra Simmaco, que es una obra de controversia y una acerba impugnación del paganismo, aboga por la conservación de las estatuas antiguas, purificadas de culto idolátrico:

«Marmora tabenti respergine tincta lavate,
O proceres: liceat statuas consistere puras,
Artificum magnorum opera, haec pulcherrima nostrae
Ornamenta cluant patriae, nec decolor usus
In vitium versae monumenta coinquinet artis.»

(*Contra Symmach, I. V.* 502-Ed. Parmenois Vol. I Londini I. Valpy. 1824)

Antes había expresado igual deseo en las últimas palabras que pone en boca del mártir San Lorenzo en el himno segundo de los *Peristephanon* (v. 482 y siguientes):

«Tunc pura ab omni sanguine
Tandem nitebunt marmora;
Stabunt et aera innoxia
Quae nunc habentur idola.»

Aún dió mayor muestra de tolerancia solicitando que en gracia de su elocuencia no se destruyese el libro que en defensa de la idolatría había compuesto su adversario Simmaco:

«Illaesus maneat liber, excellensque volumen
Obtineat partam dicendi fulmine famam:
Sed liceat tectum servare a vulnere pectus
Oppositaque volans jaculum depellere parma».
(*Contra Symmach*. I. v. 649.)

Contienen las obras de Prudencio datos inapreciables para la historia del primitivo arte cristiano. Recuérdese, por ejemplo, en el himno XI de los *Peristephanon* en alabanza de San Hipólito, la descripción de las Catacumbas, en que no olvida ni siquiera los epitafios de San Dámaso:

Innumeros cineres sanctorum Romula in urbe
Vidimus, o Christi Valeriane, sacer.
Incisos tumulis titulos, et singula quaeris
Nomina? difficile est, ut replicare queam.
… … … … … … … … … … … … …
Plurima litterulis signata sepulchra loquuntur
Martyris aut nomen, aut epigramma aliquod. (a)
Sunt et muta tamen tacitas claudentia tumbas
Marmora, quae solum significant numerum.
… … … … … … … … … … … … …

(a). Los *tituli* damasianos, que ha descubierto Rossi.

Haec dum lustro oculis, et sicubi forte latentes
Rerum apices veterum per monumenta sequor,
Invenio Hippolitum… … … … … … … …
Exemplar sceleris paries habet illitus, in quo
Multicolor fucus digerit omne nefas.
Picta super tumulum species liquidis viget umbris,
Effigians tracti membra cruenta viri.
Rorantes saxorum apices vidi, optime Papa,
Purpureasque notas vepribus impositas.
Docta manus virides imitando effingere dumos,
Luserat e minio russeolam saniem.
Cernere erat, ruptis compagibus, ordine nullo
Membra per incertos sparsa jacere situs. (a)
… … … … … … … … … … … … …
Haud procul extremo culta ad pomoeria vallo
Mersa latebrosis crypta patet foveis.
Huius in occultum gradibus via prona reflexis

Ire per anfractus luce latente docet.
Primas namque fores summo tenus intrat hiatu,
Illustratque dies limina vestibuli.
Inde, ubi progressu facili nigrescere visa est
Nox obscura, loci per especus ambiguum,
Occurrunt caesis immisa foramina tectis,
Quae iaciunt claros antra super radios.
Quamlibet ancipites texant hinc inde recessus
Arcta sub umbrosis atria porticibus:
Attamen excisi subter cava viscera montis
Crebra teretrato fornice lux penetrat.
… … … … … … … … … … … … … … …
Talibus Hippolyti corpus mandatur opertis,
Propter ubi apposita est ara dicata Deo.
Illa sacramenti donatrix mensa eademque
Custos fida sui martyris apposita,
Servat ad aeterni spem iudicis ossa sepulchro,
Pascit item sanctis Tibricolas dapibus.
Mira loci pietas, et prompta precantibus ara.
… … … … … … … … … … … … … … …
Ipsa, illas animae exuvias quae continet intus,
Aedicula, argento fulgurat ex solido.
Praefixit tabulas dives manus aequore laevi
Candentes, recavum quale nitet speculum,

(a). El suplicio de San Hipólito.

Nec pariis contenta obducere saxis,
Addidit ornando clara talenta operi.
… … … … … … … … … … … … … … … .
Angustum tantis illud specus esse catervis,
Haud dubium est. ampla fauce licet pateat.
Stat sed juxta aliud, quod tanta frequentia templum
Tunc adeat, cultu nobile regifico,

Parietibus celsum sublimibus, atque superba
Maiestate potens, muneribusque opulens.
Ordo columnarum geminus laquearia tecti
Sustinet, auratis suppositus trabibus:
Adduntur graciles tecto breviore recessus,
Qui laterum seriem iugiter exsinuent.
At medios aperit tractus via latior alti
Culminis exurgens editiore apice.
Fronte sub adversa gradibus sublime tribunal
Tollitur, antistes praedicat unde Deum.
Plena laborantes aegre domus accipit undas,
Arctoque confertis aestuat in foribus». (a)
... ...

(a). *M. Aurelii Prudentii Clementis V. C. Carmina* (ed. de Arévalo): Romae, 1789, tomo II, págs. 1161 a 1188.

Los modernos descubrimientos arqueológicos han venido a dar inesperado valor a estas declaraciones de Prudencio. La inscripción damasiana que él vió en la cripta de San Hipólito ha sido descubierta en 1882, y descubiertos también el *cubiculum* y el *locellus* del Santo Mártir en la vía Tiburtina. En cuanto a la pintura, se ha disputado largamente. Döllinger, Kraus, Müntz, De Smedt y otros arqueólogos se inclinaron a creer que era una invención poética de Prudencio, o bien que había tomado por representación del suplicio del mártir algún cuadro de la muerte del Hipólito, hijo de Teseo. (Vid. Müntz, *Etude sur l'histoire de la peinture et de l'iconographie chrétiennes, pág. 17*)

Pero tan extraña opinión ha sido refutada con sólidos argumentos por Rossi, y después de él por Allard (*Les dernières persecutions du troisième siècle:* París, 1887, págs. 335 y sigs.)

El himno a San Casiano (IX de los *Peristephanon*) está fundado en otra pintura vista por Prudencio en Imola:

«Erexi ad coelum faciem; stetit obvia contra
Fucis colorum picta imago martyris».

… … … … … … … … … … … … … … … … .

El mismo *Dittocheum,* poema atribuído con buenas razones a Prudencio y que resume en inscripciones de cuatro versos los pasos principales del Antigno y Nuevo Testamento, ha sido considerado por muchos críticos como una serie de leyendas destinadas a ser puestas al pie de otras tantas pinturas, que presentasen de un modo gráfico los mismos asuntos.

No es de este lugar el encarecer la importancia que para la historia del simbolismo cristiano tienen las poesías de Prudencio, especialmente algunos himnos de los *Cathemerinon,* y la *Psychomachia,* que es probablemente el más antiguo de los poemas alegóricos cristianos. Sobre ésta y todas las demás importantísimas cuestiones literarias, históricas y teológicas que suscitan los versos del gran poeta español, léanse, además de los *Prolegomena Prudentiana* del P. Arevalo, que conservan hoy mismo todo su valor, el libro de Clemente Brockhaus, *Aurelius Prudentius Clemens in seiner Bedeutung für die Kirche seiner Zeit* (Leipzig, 1872; el de A. Puech, *Prudence, Etude sur la poesie latine chrétienne au IVe siecle* (París, 1888), y los tres estudios del P. Allard, *Rome au quatrième siecle d'après les pöemes de Prudence* (en la *Revue de Questions Historiques,* Julio de 1884); *Prudence Historien* (en la misma revista, Abril de 1884), y *Etude sur le symbolisme chrétien au quatrième siecle d'après les pöemes de Prudence* (en la *Revue de l'art chrétien,* 1885). También merecen tenerse en cuenta la tesis doctoral de Juan Bautista Brys, *Dissertatio de vita et scriptis Aurelii Clementis Prudentii* (Lovaina, 1885), y el elegante libro del Conde de la Viñaza, *Aurelio Prudencio Clemente* (Madrid, 1888). Bastan estas someras indicaciones, puesto que no pretendemos agotar aquí la rica bibliografía prudenciana.

[p. 299]. [1]. Predomina en la obra de Orosio, literariamente considerada, un sentido que hoy diríamos *pesimista*, muy natural en un testigo de la tremenda crisis conocida con el nombre de *invasión de los bárbaros: «Praeceperas ergo* (dice a San Agustín), *ut ex omnibus quae haberi ad praesens possunt histhoriarum atque annalium fastis, quaecumque aut bellis gravia, aut corrupta morbis, aut fame tristia, aut terrarum motibus terribilia, aut inundationibus aquarum insolita, aut eruptionibus ignium metuenda, aut ictibus fulminum plagisque grandinum saeva, vel etiam parricidiis flagitiisque misera per transacta retro saecula reperissem, ordinato breviter voluminis textu explicarem»*. Pero en medio de este abatimiento fulgura siempre la luz de la esperanza cristiana, que hace prorrumpir a Orosio en estos sublimes acentos: *«Ut merito hac scrutatione claruerit regnasse mortem avidam sanguinis, dum ignoratur religio quae prohiberet a sanguine; ista inlucescente, illam constupuisse; illam concludit, cum ista jam praevalet; illam penitus nullam futuram, cum haec sola regnabit»*. (Lib. I. p. 10)

Afirma claramente la ley providencial en la historia: *«primum quia si divina providentia, quae sicut bona et iusta est, agitur mundus et homo»*.

De Orosio es también la alta idea de considerar la historia del género humano como la de un solo hombre *«Iure ab initio hominis per bona malaque alternantia, exerceri hunc mundum sentit quisquis per se atque in se humanum genus videt*.

»Igitur… conflictationes generis humani et veluti per diversas partes ardentem malis mundum face cupiditatis incensum e specula ostentaturus necessarium reor.,.» (Lib. I, pról.).

Misión providencial de los grandes imperios: «Si *potestates a Deo sunt, quanto magis regna, a quibus reliquae potestates progrediuntur; si autem regna diversa, quanto aequius regnum aliquod maximum, cui reliquorum regnorum potestas universa subjicitur, quale a principio Babylonium et deinde Macedonicum fuit, post etiam Africanum atque in fine Romanum quod usque ad nunc manet, eademque ineffabili ordina-*

tione per quatuor mundi cardines quatuor regnorum principatus distinctis gradibus eminentes». (Lib. II. 1 § 3)

Como todos los autores de filosofía de la historia, usa y abusa de los paralelos: *«Ecce símiles Babyloniae ortus et Romae, similis potentia, similis magnitudo, similia tempora, similia bona, similia mala: tamen non similis exitus similisve defectus.»* (Lib. II, cap. 3 § 6).

No hay exageración ninguna en calificar, como lo hace Ebert, de *prodigioso* este «primer ensayo de una historia universal cristiana, que es al mismo tiempo el primer ensayo de una historia universal en el sentido más amplio de la palabra.» El mismo crítico añade que «Orosio fué el primero que dió a la historia un organismo marcado con el sello de unidad que no podía tener entre los paganos, puesto que cada nación particular creía deber a los dioses su fuerza y su poder».

Para comprender las altas miras de Orosio, séame lícito, aun a riesgo de caer en prolijidad y digresión impertinente, transcribir el admirable pasaje del libro III (7, 8), en que presenta el destino histórico de la ciudad romana como preparación providencial para el cristianismo: *«At vero, si indubitatissime constat sub Augusto primum Caesare post Parthicam pacem universum terrarum orbem positis armis abolitisque discordiis generali pace et nova quiete compositum Romanis paruisse legibus, Romana iura quam propria arma maluisse, spretisque ducibus suis iudices elegisse Romanos, postremo omnibus gentibus, cunctis provinciis, innumeris civitatibus, infinitis populis, totis terris unam fuisse voluntatem libero honestoque studio inservire paci atque in commune consulere —quod prius ne una quidem civitas unusve populus civium vel, quod maius est, una domus fratrum iugiter habere potuisset— quodsi etiam, cum imperante Caesare ista provenerint, in ipso imperio Caesaris inluxisse ortum in hoc mundo Domini nostri Jesu Christi liquidissima probatione manifestum est: inviti licet illi, quos in blasphemiam urgebat invidia, cognoscere faterique cogentur, pacem istam totius mundi et tranquillissimam serenitatem non magnitudine Caesaris sed potestate filii Dei, qui in diebus Caesaris apparuit, extitisse nec unius orbis impe-*

ratori sed creatori orbis universi orbem ipsum generali cognitione paruisse, qui, sicut sol oriens diem luce perfundit, ita adveniens misericorditer extenta mundum pace vestierit». Pensamientos de filosofía de la historia análogos a los de San Agustín y Orosio, se encuentran también en los dos libros de Prudencio contra Simmaco.

El texto de Orosio debe consultarse en la ed. de Zangemeister, tomo V del *Corpus Scriptorum Ecclesiasticorum latinorum,* publicado por la Academia de Viena *(Pauli Orosii Historiarum adversus Paganos libri VII. Accedit ejusdem Liber Apolegeticus. Recensuit et commentario critico instruxit Carolus Zangemeister. Vindobonae, apud C. Geroldi Filium,* 1882).

Acerca de Orosio, véase principalmente la monografía de Teodoro de Mörner, De *Orosii vita ejusque Historiam libri septem adversus Paganos* (Berlín, 1844).

[p. 301]. [1]. *«Conantius post Mauritanem Ecclesiae Palentinae sedem adeptus est, vir tam pondere mentis quam habitudine speciei gravis, communi eloquio facundus et gratus. Ecclesiasticorum officiorum ordinibus intentus et providus. Nam melodias soni multas noviter edidit. Orationum quoque libellum de omnium decenter conscripsit proprietate Psalmorum. Vixit in Pontificatu amplius triginta annos, dignusque habitus fuit ab ultimo tempore Witerici, per tempora Gundemari, Sisebuti, Svintillae, Sisenandi, et Cintillae Regum»* . (Floreció, por tanto, Conancio en la Sede Palentina desde 609 ó 610, fecha de la muerte de Witerico, hasta 639 ó 40 en que murió Chintila).

V. S. Ildephonsi liber de viribus illustribus, cap. XI, en el tomo I de las obras de los Padres Toledanos, publicadas por el Cardenal Lorenzana (1782), página 289. En el capítulo VI, dice hablando de Juan Cesaraugustano: *«In ecclesiastici officiis quaedam eleganter et sono et oratione composuit… Substitit in sacerdotio temporibus Sisebuti et Svintilani regum»*. Tenemos, pues, dos poetas y músicos himnógrafos, de nombre conocido, en tiempo de los visigodos.

[p. 301]. [2]. Véanse especialmente los capítulos III *De Choris,* IV *De Canticis,* V *De Psalmis,* VI *De Hymnis,* VII *De Antiphonis*.

«Chorus enim *proprie multitudo canentium est, quique apud Iudaeos non minus a decem constat canentibus, apud nos autem incerto numero a paucioribus, plurimisve sine ullo discrimine constat… … . ….*

»Canticum autem est vox hominis; psalmus autem qui canitur ad psalterium… … … .

»Psalterium (Davidis) *idcirco cum melodia cantilenarum suavium ab Ecclesia frequentatur, quo facilius animi ad compunctionem flectantur. Primitiva autem Ecclesia ita psallebat, ut modico flexu vocis faceret resonare psallentem, ita ut pronuntianti vicinior esset quam canenti. Propter carnales autem in Ecclesia, non propter spirituales, consuetudo cantandi est instituta, ut, qui verbis non compunguntur, suavitate modulationis moveantur. Sic namque et beatissimus Augustinus, in libro Confessionum suarum (lib. X, c. 33) consuetudinem canendi approbat in Ecclesia, ut per oblectamentum, inquit, aurium, infirmior animus ad affectum pietatis exsurgat. Nam in ipsis sanctis dictis religiosius et ardentius moventur animi nostri ad flammam pietatis cum cantatur. quam si non cantetur. Omnes enim affectus nostri, pro sonorum diversitate vel novitate, nescio qua occulta familiaritate excitantur magis cum suavi et artificiosa voce cantatur»*.

[p. 302]. [1]. *Etimolog.,* lib. III, cap. XV: *«Musica est peritia modulationis, sono cantuque consistens: et dicta musica per derivationem a musis…»* Cap. XVII: *«Sine musica nulla disciplina potest esse perfecta; nihil enim est sine illa. Nam et ipse mundus quadam harmonia sonorum fertur esse compositus, et coelum ipsum sub harmoniae modulatione revolvitur. Musica movet affectus, provocat in diversum habitum sensus. In proelis quoque tubae concentus pugnantes accendit, et quanto vehementior fuerit clangor tubarum, tanto fit fortior ad certamen animus. Siquidem et remiges cantus hortantur. Ad tolerandos quoque labores musica*

animum mulcet, et singulorum operum fatigationem modulatio vocis solatur. Excitos quoque animos musica sedat… Sed et quidquid loquimur, vel intrinsecus venarum pulsibus commovemur, per musicos rhytmos harmoniae virtutibus probatur esse sociatum».

Para San Isidoro, la Música es una de las cuatro disciplinas matemáticas. Su exposición ocupa nueve capítulos del libro III de las *Etimologías*. Extractaremos algunas especies curiosas que durante toda la Edad Media fueron muy repetidas, e insertaremos casi íntegra, por su grande interés arqueológico, la declaración de instrumentos. (Cap. XVI.)

«De inventoribus Musicae.» «Moyses dicit repertorem musicae artis fuisse Jubal, qui fuit de stirpe Cain ante diluvium. Graeci vero Pythagoram dicunt hujus artis invenisse primordia, ex malleorum sonitu et cordarum extensione percussa. Alii Linum Thebasum, et Zethum, et Amphiona in arte musica primos claruisse ferunt. Post quos paulatim directa est praecipue haec disciplina, et aucta multis modis; eratque tam turpe musicam nescire quam litteras. Interponebatur autem non modo sacris, sed et omnibus solemnibus, omnibusque laetis, vel tristioribus rebus, Ut enim in veneratione divina hymni, ita in nuptiis hymenaei, et in funeribus threni, et lamenta ad tibias canebantur. In conviviis vero lyra vel cythara circumferebatur, et accubantibus singulis ordinabatur conviviale genus canticorum».

«De tribus partibus Musicae» (cap. XVIII). «Musicae partes tres sunt, id est, harmonica, rhytmica, metrica. Harmonica est quae discernit in sonis acutum et gravem. Rhytmica est quae requirit incursionem verborum, utum bene sonus an male cohaereat. Metrica est quae mensuram diversorum metrorum probabili ratione cognoscit, ut, verbi gratia, heroicum, iambicum, elegiacum».

«De triformi Musicae divisione» (cap. XIX). «At omnem sonum, quia materies cantilenarum est, triformem constat esse natura. Prima est harmonica, quae ex vocum cantibus constat. Secunda organica, quae ex flatu consistit. Tertia rhytmica, quae pulsu digitorum numeros recipit.

Nam aut voce editur sonus, sicut per fauces; aut flatu, sicut per tubam vel tibiam: aut, pulsu, sicut per cytharam, aut per quodlibet aliud, quod percutiendo canorum est.

«De prima divisione Musicae quae «harmonica» dicitur.

»Prima divisio Musicae, quae harmonica dicitur, id est, modulatio vocis, pertinet ad comoedos, tragoedos, vel choros, vel ad omnes qui voce propria canunt. Haec ex animo et corpore motum facit, et ex motu sonum, ex quo colligitur musica, quae in homine vox appellatur.

»Vox est aer spiritu verberatus…Proprie autem vox hominum est, seu irrationabilium animantium. Nam in aliis abusive, non proprie sonitus vox vocatur.

»Harmonia est modulatio vocis, et concordantia plurimorum sonorum, vel coaptatio.

»Symphonia est modulationis temperamentum ex gravi et acuto concordantibus sonis, sive in voce, sive in flatu, sive in pulsu. Per hanc quippe voces acutiores gravioresque concordant, ita ut quisquis ab ea dissonuerit, sensum auditus offendat. Cujus contraria est diaphonia, id est voces discrepantes vel dissonae.

«Diastema» est vocis spatium, ex duobus vel pluribus sonis aptatum.

«Diesis» est spatia quaedam, et deductiones modulandi, atque vergendi de uno in alterum sonum.

«Tonus» est acuta enuntiatio vocis: est enim harmoniae differentia et quantitas, quae in vocis accentu vel tenore consistit: cujus genera in quindecim partibus musici diviserunt, ex quibus hyperlidius, novissimus et acutissimus, hypodorius omnium gravissimus est.

«Cantus» est inflexio vocis, nam sonus directus est; praecedit autem sonus cantum.

«Arsis» est vocis elevatio, id est, initium, «Thesis» vocis positio, hoc est, finis.

«De secunda divisione quae «organica» dicitur (cap. XXI).

»Secunda divisio organica est in iis quae, spiritu reflante, completa, in sonum vocis animantur, ut sunt tubae, calami, fistulae, organa, pandura, et iis similia instrumenta.

«Organum» vocabulum est generale vasorum omnium musicorum. Hoc autem cui folles adhibentur, alio Graeci nomine appellant (¿será el Hydraulon?)

«Tuba» primum a Tyrrhenis inventa… Adhibebatur autem non solum in praeliis, sed et in omnibus festis diebus propter laudes vel gaudii claritatem.

«Tibias» excogitatas in Phrygia ferunt, has quidem diu funeribus tantum adhibitas, mox et sacris gentilium.

«Calamus» nomen est arboris proprium, a «calendo», id est, «fundando voces», vocatus.

«Fistulam» quidam putant a Mercurio inventam; alii a Fauno quem Graeci vocant Pana. Nonnulli eam ab Idi pastore Agrigentino ex Sicilia. Fistula autem dicta, quod vocem emittat.

«Sambuca» in Musicis species est symphoniarum. Est enim genus ligni fragilis, unde et tibiae componuntur.

«Pandura» ab inventore vocata… Fuit enim apud Gentiles Pan deus pastoralis, qui primus dispares calamos ad cantum aptavit, et studiosa arte composuit.

»De tertia divisione, quae Rhytmica nuncupatur.

»Tertia est divisio rhytmica pertinens ad nervos et pulsum, cui dantur species cythararum diversarum, tympanum, et cymbalum, sistrum, acetabula aenea et argentea, vel alia quae metallico rigore percussa reddunt cum suavitate tinnitum, et caetera hujusmodi… … … .

»Forma citharae initio similis fuisse traditur pectori humano, quod uti vox de pectore, ita ex ipsa cantus ederetur… Nam pectus Dorica lingua « κ&ΧιρΧ;θάρα *» vocatur.*

»Paulatim autem plures ejus species extiterunt, ut psalteria, lyrae, barbiti, phoenices, et pectides, et quae dicuntur indicae, et feriuntur a

duobus simul. Item aliae atque aliae, et quadrata forma, et trigonali.

»Chordarum etiam numerus multiplicatus est, et commutatum genus… Antiqua autem cithara septem chordis erat, unde Virgilius «septem discrimina vocum». Discrimina autem ideo, quod nulla chorda vicinae chordae similem sonum reddat; sed ideo septem chordae, vel quia totam vocem implent; vel quod septem motibus sonat coelum… … … … … … … … … . »Psalterium, quod vulgo canticum dicitur, a psallendo nominatum, quod ad ejus vocem chorus consonando respondeat. Est autem similitudo citharae barbaricae in modum « D » *litterae. Sed psalterii et citharae haec est differentia; quod psalterium lignum illud concavum, unde sonus reddiur, superius habet, et deorsum feriuntur chordae, et desuper sonant. Cithara vero concavitatem ligni inferius habet. Psalterio autem Heabraei decachordo usi sunt propter numerum decalogum legis. «Lyra» dicta* ἀπο τοῦ λνρε&1;ν, *a varietate vocum, quod diversos sonos efficiat. Lyram primum a Mercurio dicunt inventam fuisse, hoc modo. Cum regrediens Nilus in suos meatus, varia in campis reliquisset animalia, relicta etiam testudo est, quae cum esset putrefacta, et nervi ejus remansissent extenti intra corium, percussa a Mercurio sonitum dedit, ad cujus speciem Mercurius lyram fecit, et Orpheo tradidit, qui erat hujus rei maxime studiosus.* (Este mito puede estar tomado de la colección de Hygino. lib. II.)

»Unde et aestimatur eadem arte non feras tantum, sed et saxa atque silvas cantus modulatione allicuisse. Hanc musici propter studii amorem et carminis laudem, etiam inter sidera suarum fabularum commentis collocatam esse finxerunt.

«Tympanum» est pellis, vel corium ligno ex una parte extentum. Est enim pars media symphoniae in similitudinem cribri. Tympanum autem dictum quod medium est. Unde et «margaritum» medium tympanum dicitur, et ipsum, ut symphonia, ad virgulam percutitur.

«Cymbala» acetabula quaedam sunt, quae percussa invicem se tangunt, et sonum faciunt. Dicta autem cymbala, quia cum «ballematia» simul percutiuntur. Ita enim Graeci dicunt cymbala «ballematica».

«Sistrum» ab inventrice vocatum. Isis enim Ægiptiorum regina id genus invenisse probatur. Iuvenalis: Isis et irato feriat mea lumina sistro. Inde et hoc mulieres percutiunt, quia inventrix hujus generis mulier. Unde, et apud Amazonas sistro ad bellum feminarum exercitus vocabatur.

«Tintinabulum» de sono vocis nomen habet, sicut et plaussus manuum stridor valvarum.

«Symphonia» vulgo apellatur lignum cavum ex utraque parte, pelle extenta, quam virgulis hinc et inde musici feriunt. Fitque in ea ex concordia gravis et acuti suavissimus cantus.

Capítulo XXIII, *De Musicis numeris…*

Sed haec ratio quem admodum in mundo est, ex volubilitate circulorum, ita et in microcosmo in tantum praeter vocem valet, ut sine ipsius perfectione etiam homo, simphoniis carens, non consistat, Ejusdem musicae perfectione etiam metra consistunt, in arsi et thesi, id est, elevatione et positione».

En las *Etimologías* isidorianas se encuentran también algunas nociones relativas a las artes plásticas y gráficas. Véase el libro XV, *De aedificiis et agris;* capítulos II, III, IV, V, VI, VII, VIII… que contienen algunas definiciones de arquitectura; el XVI, *De Lapidibus et metallis,* cap. V, *De marmoribus,* y XX, *De aere,* extractados principalmente de la *Historia Natural* de Plinio; el XIX, *De navibus, aedificiis et vestibus* (capítulos VIII, *De fabricis parietum;* IX, *De dispositione;* X, *De constructione;* XI, *De venustate. (Venustas est quidquid illud, ornamenti et decoris causa, aedificiis additur, ut tectorum auro distincta laquearia, et pretiosi marmoris crustae, et colorum picturae);* XII, *De laquearii,* XIII, *De crustis;* XIV, *De lithostrotis;* XV, *De plastis. (Plastice est parietum ex gypso effigies signaque exprimere, pingereque coloribus… Nam impressa argilla formam aliquiam facere plastae est);* XVI, *De pictura,* tomado casi totalmente del libro XXXV de Plinio. *(Pictura,… est imago exprimens speciem alicujus rei, quae, dum visa fuerit, ad recordationem mentem reducit… Picturam autem Ægiptii excogitaverunt primum umbra hominis lineis circumduc-*

ta. Itaque initio talis, secunda singulis coloribus, postea diversis; sicque paulatim sese ars ipsa distinxit, et invenit lumen, adque umbras differentiasque colorum, unde et nunc pictores prius umbras quasdam et lineas futurae imaginis ducunt; deinde coloribus complent, tenentes ordinem inventae artis); el XVII, *De coloribus;* XVIII, *De instrumentis aedificiorum; XIX, De lignariis».*

[p. 306]. [1]. Etim. Lib. I, cap. 40: *«Fabulas poetae a fando nominaverunt quia non sunt res factae, sed tantum loquendo fictae… ut imago quaedam vitae hominum nosceretur… Fabulas poetae quasdam delectandi causa finxerunt, quasdam ad naturam rerum, nonnullas ad mores hominum interpretati sunt».*

[p. 306]. [2]. *«Rhetorica quae propter nitorem et copiam eloquentiae suae maxime in civilibus quaestionibus necessaria existimatur… Conjuncta est autem grammaticae arti rethorica. In grammatica enim scientiam recta loquendi discimus. In rethorica vero percipimus, qualiter ea quae didicimus, proferamus».* (Lib. II. Cap. 5.)

El tratado de las figuras *(de schematibus),* el de los tropos y el de arte métrica *(de pedibus)* se incluyen en la Gramática, según la práctica de los antiguos (capítulos XXXVI, XXXVII, XXXVII y XXXIX).

Copiaremos algunas definiciones más, que luego quedaron en las escuelas con valor tradicional.

«Prosa est producta oratio et a lege metri soluta… Unde etiam quae non est perflexa numero, sed recta, prosa oratio dicitur, in rectum producendo. Alii prosam aiunt dictam ab eo quod sit profusa, vel ab eo quod spatiosius prorruat et excurrat, nullo sibi termino praefinito». (Lib. I. Cap. 38.)

Ambas etimologías son absurdas; pero no lo es el principio histórico, claramente establecido por San Isidoro, de haber precedido el desarrollo de la poesía al de la prosa, así entre los grie-

gos como entre los romanos. *«Praetera tam apud graecos, quam apud latinos longe antiquiorem curam fuisse carminum quam prosae. Omnia enim prius versibus condebantur, prosae autem studium sero vigit. Primus apud Graecos Pherecides Syrius soluta oratione scripsit, apud Romanos autem Appius Caecus aduersus Pyrrhum solutam orationem primus exercuit».* (Ibid.)

Las definiciones métricas están tomadas en parte de San Agustín (lib.11, *De Ord.,* cap. XIV; lib. III, *De Musica,* cap. I). *«Metra» vocata quia certis pedum mensuris atque spatiis terminantur, neque ultra dimensionem temporum constitutam procedunt…*

«Versus» dicti ab eo quod, pedibus in ordini suo dispositis, certo fine moderantur per articulos, qui caesa et membra nominantur. Qui ne longius provolverentur quam iuditium posset sustinere, modum statuit ratio, unde reverterentur, et ab eo ipso versum vocatum dicunt quod revertatur.

»Huic adhaeret «rhytmus» qui non est certo fine moderatus, sed tamen rationabiliter ordinatis pedibus currit: qui latine nihil aliud quam «numerus» dicitur».

La definición del *carmen* es de Servio (in *III Æneid): «Carmen» vocatur quidquid pedibus continetur: cui datum nomen existimant, seu quod carptim pronuntiaretur… seu quod qui illa canerent. «carerere mente» existimabantur. Metra vel a pedibus nuncupata, vel a rebus quae scribuntur, vel ab inventoribus, vel a frequentatoribus, vel a numero syllabarum.*

»A pedibus metra vocata, ut dactylica, jambica, trochaica…

»A numero, vero, hexametrum, pentametrum, trimetrum…

»Ab inventoribus… ut Anacreonticum, Saphicum, Archilochium. Nam Anacreontica metra Anacreon composuit, Shapica Sapho mulier edidit, Archilochia Archilochus quidam scripsit, Colophonia Colophonius quidam exercuit; Sotadeorum quoque repertor est Sotades genere cretensis: Simonidia quoque metra Simonides poeta lyricus composuit.

»A frequentatoribus, ut Asclepiadea. Non enim ea Asclepius invenit, sed proinde ita vocata sunt, quod eis idem frequentissime et elegantissime

usus sit.

«A rebus quae scribuntur ut «heroicum, elegiacum, bucolicum».

»Heroicum enim carmen dictum, quod eo virorum fortium res et facta narrentur. Nam heroes appellantur viri quassi aerei, et coelo digni propter sapientiam et fortitudinem; quod metrum auctoritate caetera metra praecedit, unum ex omnibus, tam maximis operibus aptum quam parvis, suavitatis et dulcedinis aeque capax. Quibus virtutibus nomen solum obtinuit, ut Heroicum vocaretur, ad memorandas scilicet heroum res…»

San Isidoro quiere asimilar, como San Jerónimo, la poesía de los hebreos a la métrica de griegos y latinos. Por eso dice, hablando del verso heroico: *«Omnibus quoque metris prius est. Hoc primum Moyses in cantico Deuteronomii longe ante Pherecydem et Homerum cecinisse probatur. Unde et apparet antiquius fuiesse apud Hebraeos studium carminum quam apud gentiles».*

Hasta en *El libro de Job* quiere ver dáctilos y espondeos… *«Siquidem et Iob Moysi temporibus adaequatus hexametro versu, dactylo spondeoque decurrit».*

«Elegiacum» autem dictum, eo quod modulatio ejusdem carminis conveniat miseris.» (Cita a Terenciano Mauro).

«Bucolicum», id est pastorale carmen, plerique Syracusis primum compositum a pastoribus opinantur, nonnulli Lacaedaemone. Namque transeunte in Graeciam Xerxe rege Persarum, cum Spartanae virgines, sub hostili metu, neque egredi urbem auderent, neque pompam chorumque agrestem Dianae de more exercerent; turba pastorum, ne religio praeteriret, eumdem inconditis cantibus celebrarunt. Appellantur autem Bucolicum a bubus de maiore parte, quamvis opiliorum caprariorumque sermones in iis et cantica inserantur». (Todo esto es de Servio, en el comentario a la égloga primera de Virgilio).

«Hymnos» primum David prophetam in laudem Dei composuisse ac cecinisse manifestum est…

«Epithalamia» sunt carmina nubentium, quae decantantur a scholasticis in honorem sponsi et sponsae. Haec primum Salomon edidit in lau-

dem Ecclesiae et Christi. Ex quo gentiles sibi epithalamium vindicarunt, et istius generis carmen assumptum est. Quod genus primum a gentilibus in scenis celebrabatur; postea tantum in nuptiis haesit. Vocatur autem epithalamium, eo quod in thalamis decantetur». (La definición del *epithalamio* parece tomada de San Agustín, *in Ps. XLIV:* ignoramos de donde procede lo restante.)

«Threnos» quod latine «lamentum» vocamus, primus Ieremias versu composuit super urbem Ierusalem, quando subversa est, et populus Israel captivus ductus est. Post hunc apud Greacos Simonides poeta lyricus. Adhibebantur autem funeribus atque lamentis; similiter et nunc».

«Epitaphium» graece, latinae «supra tumulum». Est enim titulus mortuorum, qui in dormitione eorum fit, qui iam defuncti sunt. Scribuntur enim ibi vita mores et aetas eorum».

Luego define el *epodon* horaciano, la *cláusula* lírica (un verso corto después de otro largo *«quasi praecisos versus integris subiectos*) y el *Centón*. *«Centones apud grammaticos vocari solent qui de carminibus Homeri, vel Virgilii, ad propria opera more centonario, ex multis hinc inde compositis in unum sarciunt corpus, ad facultatem cuiusque materiae».* (Lib. I. Cap, 39)

Respecto de las fábulas cap. XL, debe notarse la distinción entre *esópicas* y *líbicas*, tomada del libro II de la *Retórica* de Aristóteles.

«Has primus invenisse traditur Alcmaeon Crotoniensis, appellanturque Æsopicae quia is apud Phrygas in hac repolluit. Sunt autem fabulae aut Æsopicae aut Lybisticae. Æsopica sunt cum animalia muta inter se sermocinasse finguntur, vel quae animam non habent, ut urbes, arbores, montes, petrae, flumina. Lybisticae autem, dum hominum cum bestiis, aut bestiarum cum hominibus fingitur vocis esse commercium. (Lib. I. Cap. 40.)

»Historia est narratio rei gestae, per quam ea quae in praeterito facto sunt dignoscuntur… Apud veteres… nemo conscribebat historiam, nisi is qui interfuisset, et ea quae conscribenda essent vidisset. Melius enim ocu-

lis quae fiunt deprehendimus, quam quae auditione colligimus. Quae enim videntur sine mendacio proferuntur. Haec disciplina ad grammaticam pertinet, quia quidquid dignum memoria est litteris mandatur». (Lib. I. Cap. 41.) Cita como primer historiador a Moisés, como segundo al Pseudo-Dares, frigio, cuyo libro apócrifo sobre Troya tiene tanta importancia en la literatura de la Edad Media.

Utilidad de las historias profanas *«Historiae gentium non impediunt legentes in iis quae utilia dixerunt. Multi enim sapientes praeterita hominum gesta ad institutionem praesentium historiis indiderunt».* (Lib. I. Cap. 42.) Define diversos géneros historiales: la *Ephemeris,* los *Kalendarios,* los *anales.*

«Inter historiam et argumentum et fabulam interest. Nam historiae sunt res verae quae factae sunt. Argumenta sunt quae, etsi facta non sunt, fieri tatamen possunt. Fabulae vero sunt quae nec facta sunt, nec fieri possunt, quia contra naturam sunt». (Lib. I. Cap. 44.)

[p. 309]. [1]. Lib. II, cap. XVI.

[p. 309]. [2]. Lib. II, cap. XIV, *De ethopoeia. «Ethopoeiam vero illam vocamus in qua hominis personam fingimus pro exprimendis affectibus aetatis, studii, fortunae, lactitiae, sexus, moeroris, audaciae. Nam cum piratae persona suscipitur, audax, abrupta, temeraria, erit oratio: cum feminae sermo simulatur, sexui convenire debet oratio: jam vero adolescentis et senis, et militis, et imperatoris, et parasiti, et rustici, et philosophi diversa ratio ducenda est. In quo genere dictionis illa sunt maxime cogitanda: quis loquatur, et apud quem, et de quo, et ubi, et quo tempore; quid egerit, quid acturus sit, aut quid pati possit, si haec consulta neglexerit».*

[p. 309]. [3]. Lib. II, cap. XXIII, *De differentia dialecticae et rhetoricae artis. «Dialecticam vero et rhetoricam Varro in IX disciplinarum libro tali similitudine definivit: Dialectica et rhetorica est quod in manu hominis pugnus adstrictus et palma distensa, illa verba contrahens, ista distendens. Dialectica siquidem ad disserendas res acutior, rhetorica ad illa*

quae nititur docenda facundior. Illa ad scholas nonnumquam venit, ista jugiter procedit in forum. Illa requirit rarissimos studiosos, haec frequenter et populos».

[p. 310]. [1]. Cap. I, lib. I. *«Inter artem et disciplinam Plato et Aristoteles differentiam esse voluerunt.»* etc., etc. Todo este capítulo parece tomado de Casiodoro, Vid. el estudio de Dressel. *De Isidori originum fontibus* (*Rivista di Filología,* 1873, meses de Octubre a Diciembre).

[p. 310]. [2]. *«Haec autem disciplina a Graecis inventa est a Gorgia, Aristotele Hermagora et translata in latinum a Tullio, videlicet et Quintiliano, sed ita copiose ita varie, ut eam lectori admirari in promptu sit, comprehendere impossibile. Nammem branis retentis, quasi adhaerescit memoriae series dictionis, ac mox repositis, recordatio omnis elabitur. Huius disciplinae perfecta cognitio oratorem facit».* (Lib. II, cap. II.)

Reproduce, por de contado, la división de los tres géneros oratorios: deliberativo, demostrativo y judicial; la doctrina de los estados de la causa, etcétera. Admite cuatro partes no más en el discurso: *exordio, narración, argumentación y conclusión.* (Cap. VII.)

[p. 310]. [3]. Lib. VIII, cap. VII, *De poetis. «Poetae unde sint dicti, sic ait Tranquillus:* «Cum *primum homines, exuta feritate, rationem vitae habere coepissent, seque ac Deos suos nosse, cultum modicum ac sermonem necessarium commenti sibi, utriusque magnificentiam ad religionem Deorum suorum excogitaverunt. Igitur ut templa illis domibus pulchriora, et simulachra corporibus ampliora faciebant, ita eloquio, etiam quasi angustiore, honorandos putaverunt, laudesque eorum, et verbis illustrioribus et jucundioribus numeris extulerunt».*

Es curiosa la etimología que San Isidoro da al nombre *musas,* en el mismo sentido que el verbo *trobar* de la Edad Media! *«Musae autem* ἀπο τοῦ μῶσθαι *id est «a quaerendo» quod per eas, sicut*

antiqui voluerunt, vis carminum et vocis modulatio quaereretur». (Lib. III, cap. XV)

[p. 311]. [1]. Lib. VIII, cap. VII. *«Unde et Lucanus ideo in numero poetarum non ponitur, quia videtur historiam compusuisse, non poema»*.

La división de los géneros está tomada de Servio, el comentador de Virgilio (*in* Eclog. III). *«Apud poetas autem tres characteres sunt dicendi: unus in quo tantum poeta loquitur ut est in libris Virgilii «Georgicorum». Alius dramaticus, in quo nusquam poeta loquitur, ut est in comoediis et tragoediis. Tertius mixtus ut est in Aeneide. Nam poeta illic et introductae personae loquuntur»*.

Copiaremos algunas definiciones del mismo capítulo, para completar la preceptiva literaria del Santo:

«Comici appellati, sive a loco, quia circum pagos agebant, quos Graeci κῶμας *vocant sive a comessatione. Solebant enim post cibum homines ad eos audiendos venire. Sed comici privatorum hominum praedicant acta. Tragici vero res publicas et regum historias. Item tragicorum argumenta ex rebus luctuosis sunt, comicorum ex rebus laetis.*

»Duo sunt autem genera comicorum, id est veteres et novi. «Veteres», qui et joco ridiculares extiterunt, ut Plautus, Actius, Terentius. Novi qui et «Satyrice», ut Flaccus, Persius, Iuvenalis et alii… Nec vetabatur eis pessimum quemquem describere nec cujuslibet peccata moresque reprehendere. Unde et nudi pinguntur, eo quod per eos vitia singula denudentur».

Se ve que había llegado a San Isidoro (aprendida probablemente en las sátiras de Horacio) la división de la comedia ateniense en antigua, media y nueva: pero que la había interpretado erróneamente, por no conocer más que la comedia y la sátira latina. *«Satyrici» autem dicti, sive quod pleni sint omni facundia, sive a saturitate et copia, de pluribus enim simul rebus loquuntur; seu ab illa lance quae referta diversis frugum vel pomorum generibus ad templa gentilium solebat deferri, aut a Satyris nomen tractum, qui inulta habent ea quae per vinolentiam dicuntur»*.

»Quidam autem poetae «theologi» dicti sunt, quoniam de diis carmina faciebant».

[p. 312]. [1]. Lib. XVIII, cap. XLV. *«Tragoedi» sunt qui antiqua gesta atque facinora sceleratorum regum luctuoso carmine, spectante populo, concinebant».*

«Comoedi» sunt, qui privatorum hominum acta dictis atque gestu cantabant atque stupra virginum et amores meretricum in suis fabulis exprimebant.

«Thymelici» autem erant musici scenici qui in organis, et lyris, et cytharis, praecinebant. Et dicti thymelici, quod olim in orchestra stantes cantabant super pulpitum quod «thymele» vocabatur.

«Histriones» sunt qui muliebri indumento gestus impudicarum feminarum exprimebant: ii autem saltando etiam historias et res gestas demonstrabant. Dicti autem «histriones» sive quod ab Istria id genus sit adductum, sive quod perplexas historiis fabulas exprimerent, «quasi historiones».

«Mimi» sunt dicti Graeca apellatione, quod rerum humanarum sint imitatores. Nam habebant suum auctorem, qui antequam mimum ageret, fabulam pronuntiaret. Nam fabulae ita componebantur a poetis ut aptissimae essent motui corporis». (Capítulos XLV a XLIX.)

Aun las descripciones de la parte material del teatro son exclusivamente arqueológicas, lo cual no quiere decir que el teatro, en la época de los visigodos, hubiera desaparecido totalmente, puesto que tenemos en las cartas de Sisebuto un testimonio en contrario: *«Scena» autem erat locus infra theatrum, in modum domus instructa cum pulpito, quod pulpitum orchestra vocabatur, ubi cantabant comici et tragici, atque saltabant histriones et mimi».* (Cap. XLIII.)

«Orchestra» autem pulpitum erat scenae, ubi saltator agere posset, aut duo inter *se disputare. Ibi enim poetae comoedi et tragoedi ad certamen conscendebant, iisque canentibus, alii gestus edebant».* (Cap. XLIV.)

[p. 313]. [1]. Lib. XVIII, cap. LIX. *«Haec quippe spectacula crudelitatis et inspectio vanitatum non solum hominum vitiis sed de daemonum jussis instituta sunt».*

[p. 313]. [2]. Lib. III, cap. XIII. *Sententiarum. (De libris gentilium.)* El método de enseñanza teológica por *sentencias* (primera sistematización de la Escolástica), se debe casi del todo a los Padres españoles, San Isidoro, San Julián, Tajón, etc.), y es una de las mayores glorias de la llamada con alguna impropiedad escuela de Sevilla.

[p. 314]. [1] . *«Ideo prohibetur Christianis figmenta legere poetarum, quia per oblectamenta inanium fabularum mentem excitant ad incentiva libidinum. Non enim solum thura offerendo daemonibus inmolatur, sed etiam eorum dicta libentius capiendo. »Quidam plus meditari delectantur gentilium dicta propter tumentem et ornatum sermonem, quam Scripturam Sanctam propter eloquium humile. Sed quid prodest in mundanis doctrinis proficere, et inanescere in divinis? Caduca sequi figmenta, et coelestia fastidire mysteria? Cavendi sunt igitur tales libri, et propter amorem Sanctarum Scripturarum vitandi.*

»Gentilium dicta exterius verborum eloquentia nitent; interius vacua virtutis sapientia manent; eloquia autem sacra exterius incompta verbis apparent, intrinsecus autem mysteriorum sapientia fulgent…

»Sermo quippe Dei occultum habet fulgorem sapientiae et veritatis repositum in verborum vilissimis vasculis.

«Ideo libri sancti simplici sermone conscripti sunt, ut non in sapientia verbi, sed in ostensione Spiritus homines ad fidem perducerentur. (I Corinth., II, 4). *Nam si dialectici acuminis versutia aut rhetoricae artis eloquentia editi essent, nequaquam putaretur fides Christi in Dei virtute, sed in eloquentiae humanae argumentis consistere; nec quemquam crederemus ad fidem divino inspiramine provocari sed potius verborum calliditate seduci.*

»Omnis saecularis doctrina spumantibus verbis resonans, ac se per eloquentiae tumorem attollens, per doctrinam simplicem et humilem Christianam evacuata est, sicut scriptum est: «Nonne stultam fecit Deus sapientiam hujus mundi?» (I, *Corinth,* I, 20.)

»Fastidiosis atque loquacibus Scripturae Sanctae minus propter sermonem simplicem placent. Gentili enim eloquentiae comparata videtur illis indigna. Quod si animo humili mysteria ejus intendant, confestim advertunt quam excelsa sunt quae in illis dispiciunt.

«In lectione non verba, sed veritas est amanda. Saepe autem reperitur simplicitas veridica, et composita falsitas quae hominem suis erroribus illicit, et per linguae ornamenta laqueos dulces aspergit.

»Nil aliud agit amor mundanae scientiae, nisi extollere laudibus hominem. Nam quanto majora fuerint litteraturae studia, tanto animus arrogantiae inflatus maiore intumescit jactantia. Unde et bene Psalmus ait: «Quia non cognovi litteraturam.» etc.

»Simplicioribus litteris non est praeponendus fucus grammaticae artis Meliores sunt enim communes litterae, quia simpliores, et ad solam humilitatem legentium pertinentes; illae vero nequiores, quia ingerunt hominibus perniciosam mentis elationem.

»Meliores esse grammaticos quam haereticos. Haeretici enim haustum lethiferi succi hominibus persuadendo propinant, grammaticorum autem doctrina potest etiam proficere ad vitam, dum fuerit in meliores res assumpta».

En el capítulo VIII de la *Regula Monachorum*, atribuída a San Isidoro, se lee esta severa prevención: *«Gentilium libros vel haereticorum volumina monachus legere caveat; melius est enim eorum perniciosa dogmata ignorare, quam per experientiam in aliquem laqueum erroris incurrere».*

[p. 316]. [1]. Comparetti (*Virgilio nel medio-evo*, I, 108) hace notar, sobre estas palabras de San Isidoro, que pasaron a la colección canónica de Graciano, dist. 37; pero que ni ellas ni otras an-

teriores del IV Concilio cartaginennse, canon XVI, (siglo V) fueron entendidas nunca a la letra, sino que tuvieron valor más bien de consejo y de advertencia que de una ley encaminada directamente a prohibir el estudio de los autores antiguos, puesto que no se establece sanción alguna y todo se remite a la conciencia. «El mismo San Isidoro (añade Comparetti) prueba con el ejemplo de sus *Etimologías* qué interpretación daba a lo que escribió en las *Sentencias* ».

Comparetti, a quien ciertamente no se tachará como parcial de la Iglesia católica, dice que «la enemistad de San Gregorio el Magno hacia los estudios profanos ha sido exagerada por muchos escritores, que por no haber hecho estudio especial de la Edad Media, no han comprendido el verdadero valor y el peso real de ciertas expresiones. Interpretando malamente un lugar de Juan de Salisbury *(Polycrat,* II, cap. XXVI, han llegado a creer que San Gregorio quemó la Biblioteca Palatina, siendo así que en aquel pasaje no se habla más que de libros de astrología, teurgia y otros semejantes, con los cuales ya habían hecho autos de fe varios emperadores, Valente entre otros. ¡No parece sino que después de los vándalos y de los godos podía quedarle a San Gregorio ninguna biblioteca en Roma para quemarla!» Cita luego Comparetti, aunque no con mucho elogio, la tesis de Leblanc: *«Utrum Gregorius Magnus litteras humaniores et ingenuas artes odio persecutus sit»*. (París, 1852) escrita con criterio católico.

[p. 316]. [2]. Cap. XVI, n. 2. *«In auro, et argento, ac veste Ægiptiorum significatae sunt quaedam doctrinae quae et ipsa consuetudine gentium non inutili studio discuntur»*.

[p. 317]. [1]. *Sentent.,* lib. I, cap. IV. *Quod ex creaturae pulchritudine agnoscatur Creator.* Cap. VIII, *De mundo*. Cap. XII, *De anima*. Es doctrina de San Agustín, lib. II, cap. VII, *De libero arbitrio*, y de San Gregorio el Magno, lib. XXVI, cap. VIII de sus *Mora-*

les. Transcribo las mismas palabras de San Isidoro, que comprendía con su genial lucidez esta doctrina: «Ex *pulchritudine circumscriptae creaturae, pulchritudinem suam, quae circumscribi nequit facit Deus intelligi, ut ipsis vestigiis revertatur homo ad Deum, quibus aversus est, ut qui per amorem pulchritudinis creaturae, a Creatoris forma se abstulit, rursum per creaturae decorem ad Creatoris revertatur pulchritudinem*». (*Sent*. lib. I. cap. IV.)

[p. 317]. [2]. «*Decor, elementorum omnium in pulchro et apto consistit, sed pulchum est quod perse ipsum est pulchrum, ut homo ex anima et membris omnibus constans. Aptum vero est, ut vestimentum et victus. Ideoque hominem dici pulchrum ad se; quia non vestimento et victui est homo necessarius, sed ista homini: ideo autem illa apta, quia non sibi, sicut homo, pulchra, aut ad se sed ad aliud, id est, ad hominem accommodata, non sibimet necessaria*». (*Sent*., lib. I, cap. VIII.)

[p. 318]. [1]. Para no omitir nada de cuanto, aunque sea remotamente, puede referirse en las obras de San Isidoro a la materia que tratamos, mencionaremos los capítulos XXXVII y XXXIX del libro II, *Differentiarum*. En el primero se establece la distinción entre *amor y dilección*. En el segundo, la diferencia entre *sabiduría y elocuencia,* con motivo de lo cual reproduce San Isidoro su definición de la Retórica.

El opúsculo intitulado *Allegoriae quaedam Sacrae Scripturae* tiene un interés inmediato para la literatura general y para el arte de la Edad Media: el autor da en pocas palabras la significación alegórica de los personajes más importantes del Antiguo Testamento, desde Adán hasta los Macabeos, como también de los de los Evangelios, sin excluir a los personajes de las parábolas. Es una colección preciosísima de tipos tomados de los más antiguos comentadores de la Biblia; colección poco estudiada todavía, si es que alguien ha reparado en ella. Sirve de complemento a estas alegorías el escrito intitulado *Liber numerorum qui in Sanctis Scripturis occurrunt,* que contiene una explicación mística de los números bíblicos: «Non est superfluum *«numerorum»* causas in scriptu-

ris sanctis attendere. Habent enim quandam scientiae doctrinam plurimaque mystica sacramenta». (Ebert, I, 630).

El que comprenda toda la altísima importancia que tiene el concepto alegórico en la estética cristiana, no dejará de repasar con interés estos libros de San Isidoro que pueden hacer las veces de un repertorio o diccionario de los tipos simbólicos y de las virtudes atribuídas a los números. Algunos pasajes de Dante y de los *Autos* de Calderón, no podrían entenderse sin esta clave. En la interpretación mística de los números precedieron a San Isidoro el autor de un opúsculo De *numerorum mysteriis* (atribuído a San Epifanio), y Euquerio, Obispo de Lyon (*De formulis spiritualibus,* II). A San Isidoro siguió e imitó el Arzobispo de Maguncia, Rabano Mauro.

Las cuestiones o Exposiciones *místicas* de San Isidoro sobre diversos libros de la Escritura pueden considerarse como una antología de pasajes de Orígenes, Victorino, San Ambrosio, San Jerónimo, San Agustín, San Fulgencio, Casiano y San Gregorio el Magno.

Sobre las fuentes de San Isidoro debe consultarse principalmente la monografía de H. Dressel, *De Isidori Originum fontibus:* Turín, 1874. (Tesis de doctorado de la Universidad de Gottinga).

Es difícil, o más bien imposible, señalar con seguridad la fuente de cada pasaje de San Isidoro, porque muchas veces reúne en un solo lugar citas de varios. Dressel ha discutido lo que debe a Salustio, a Justino, a Hegesipo, a Orosio, a Solino, a un antiguo compendio de Vitruvio, *«De diversis frabricis architectonicis»* (cuyas noticias artísticas mezcló con las de Plinio), a Lucrecio, A Higinio, a Casiodoro (de quien tomó los capítulos de retórica, dialéctica, aritmética, geometría, astronomía y música, lo cual ya había advertido respecto de la Retórica C. Halm, al transcribir los capítulos de San Isidoro en sus *Rhetores Latini Minores,* 1863), a

Servio en su comentario sobre Virgilio, y al escoliasta de Lucano.

Es de esperar que otros eruditos, siguiendo la vía abierta por Dressel, lleguen a discernir las demás fuentes, como ya lo intentaron, con los escasos recursos de su tiempo, nuestros editores Juan de Grial y Faustino Arévalo. Sobre las relaciones de San Isidoro con Solino, ha escrito Mommsen en su edición crítica de este último (Berlín, 1864). Pranti, en su *Historia de la Lógica,* ha hecho notar lo que San Isidoro tomó de Boecio. Hay que añadir todavía entre los autores más explotados a Suetonio *(Prata),* a Lactancio *(De opificio hominis),* a Cello Aureliano en la parte de medicina, etc.

[p. 319]. [1]. Algunos han dudado de la autenticidad de estos versos, por haberlos publicado primeramente en su *Martirologio* el falsario Tamayo de Salazar. Pero autoridades tan competentes como las de Muratori, Fabricio y Flórez, se los atribuyen al metropolitano de Sevilla, y a la misma opinión se inclina, aunque con ciertas salvedades, el P. Arévalo, que de todos modos los tiene por antiquísimos, y los halló en códices de muy buena nota. Transcribiré algunos dísticos de los más curiosos para conocer la biblioteca de un prelado español del siglo VII:

«I.—«Sunt hic plura sacra, sunt hic mundalia plura,
Ex his, si qua placent carmina, tolle, lege.
Prata vides plena spinis et copia florum,
Si non vis spinas sumere, sume rosas.
Hic geminae radiant veneranda volumina legis,
Condita sunt pariter hic nova cum veteri,
II.—Ille *Origenes* ego, doctor verissimus olim,
Praereptus subito lingua nocente fui.
Condere, si credis studui tot millia libros
Quot legio missos ducit in arma viros,

Nulla meos unquam tetigit blasphemia sensus,
Sed vigil et prudens, tutus ab hoste fui ⋆

⋆. Es curiosa esta apología de Orígenes en el siglo VII.

Sola mihi casum Periarchon dicta dederunt,
His me conjectum impia tela premunt.

III.—Gallia me genitum, me Pictavias ore tonanti
Doctorem *Hailarium* missit alumna suum.

IV.— *Ambrosius* doctor, signis insignis et hymnis,
Enitet hic titulis, enitet eloquiis,

V.—Mentitur qui te totum legisse fatetur.
An quis cuncta tua lector habere potes?
Namque voluminibus milla, *Augustine,* refulges.
Testantur libri quod loquor ipse tui.
Quanvis multorum placeat prudentia libris,
Si Augustinus adest, sufficit ipse tibi.

VI.— *Hieronyme* interpres, variis doctissime linguis,
Te quoque nostra tuis promit bibliotheca libris».

Siguen San Juan Crisóstomo, que indica la influencia bizantina; San Cipriano, célebre desde antiguo en España por la hermandad entre nuestra Iglesia y la de Africa. A continuación los poetas, dando la preferencia a los cristianos sobre los gentiles:

«IX.—«Si *Maro,* si *Flaccus,* si *Naso* et *Persius* horret,
Lucanus si te, *Papiniusque* tedet,
Par erat eximio dulcis *Prudentius* ore,
Carminibus variis nobilis ille satis.

X.—Perlege facundi studiosum carmen *Aviti,*
Ecce *Iuvencus* adest, *Seduliusque* tibi.
Ambo lingua pares, florentes versibus ambo ⋆
Fonte evangelico pocula larga ferunt.
Desine gentilibus ergo inservire poetis,
Dum bona tanta potes, quid tibi Calliroen?»

(★). Reminiscencia virgiliana, égloga 7.ª

En pos de los teólogos y los poetas, vienen los historiadores; pero no se los especifica:

XI.—«Historias rerum et transacti tempora secli,
Condita membranis haec simul arca gerit».

Los elogios de San Gregorio el Magno y de San Leandro aparecen traspuestos, quizá por culpa de los copistas. Transcribimos el segundo:

XIII.—«Non satis antiquis doctoribus impar haberis,
Leander vates. Hoc tua dicta docent».

Había también en la biblioteca de San Isidoro libros de derecho y medicina

XIV.—«Conditur hic juris series amplissima legum,
Veridico Latium quae regit ore forum.
.....
.....
An dicis forte: Quid jam mihi ista necesse est?
Quod mediter studii non superesse mihi..
Explicui historias, percurrique omnia legis;
Vere hoc si dicis, jam nihil ipse sapis.

XV.—Quos claros orbe celebrat medicina magistros,
Hos praesens pictos signat imago viros».

Sigue un elogio de la medicina, y termina el poema con una entusiasta exhortación al estudio:

XVI.

—.....
«Ergo sacri Hesperidum montes, et rura valete,
Nam multis curis munera nostra valent.
Hic odorata jacent, hic spirant cinnama, thura,
Quaeque opulentus Arabs, quaeque Sabaea feret.

. . . . . .

Unguenta hic cernis varia, quae Graecia missit,
Plurima et Hesperia de regione sumus.

. . . . . .

XVII.—Qui calamo certare novit cum mortua pelle,
Si placet hic veniat: hic sua bella gerat».

No era blanda la pena que los bibliófilos de entonces imponían a los copistas negligentes:

«Quisque vagus fuerit media librarius hora,
Suspensus binis feriatur terga flagelis.

. . . . . .

XVIII.—Non patitur quemquam coram se scriba loquentem,
Non est hic quod agas, garrule: perge foras».

. . . . . .

El P. Arévalo ha añadido a estos versos otros que, indisputablemente, no pertenecen a esta composición, sino que figuraron al frente de alguna exposición del *Cántico de los Cánticos:*

XIX.—«Hunc cecinit Salomon mira dulcedine librum
Qui tenet egregias sponsi sponsaeque camoenas.

. . . . . .

Cantica sunt nimium falsi haec meliora Maronis:
Haec tibi vera canunt vitae praecepta perennis.
Auribus ille tuis male frivola falsa sonabit».

(Op. Om. S. Isid. Ed. Arevelo. Tom. VII. Apend. III.)

De estos *carmina* de San Isidoro, compulsados con las *Etimologías* y con otros documentos, se ha valido el P. Tailhan en su

inestimable monografía *Les bibliothèques espagnoles du Haut Moyen Age* (París, 1877), para restaurar la biblioteca del santo Prelado de Sevilla, y lo mismo ha hecho con las de otros Padres visigóticos, atendiendo a las citas esparcidas en sus libros. Las de autores profanos son muy raras. Los libros de retórica de Cicerón están mencionados dos veces en el comentario de San Julián sobre el profeta Nahum. Por lo demás, creemos que el P. Tailhan ha ampliado arbitrariamente el catálogo de los libros de San Isidoro. Difícil le sería probar, por ejemplo, que el Santo había leído las obras de Platón y Demóstenes. San Braulio debía de tener en su biblioteca bastantes libros de poetas, puesto que en una sola epístola, la XI a Tajón (*Esp. Sag.* XXX, páginas 331-333), cita a Horacio, Virgilio, Ovidio y Terencio. El mismo San Braulio, en su *Praenotatio,* acertó a expresar admirablemente la misión providencial de San Isidoro como restaurador y conservador de la cultura antigua: «Quem *Deus post tot defectus Hispaniae novissimis temporibus suscitans, credo ad restauranda antiquorum monumenta, ne usquequaque rusticitate veterasceremus, quasi quandam apposuit destinam*».

[p. 322]. [1]. Apenas es necesario advertir que para San Isidoro sigo constantemente la edición del P. Arévalo (Roma, 1787-1803). Una traducción inédita de las *Etimologías* (códice del siglo XIV) existe en la Biblioteca del Escorial, y por mil razones debiera publicarse.

[p. 322]. [2]. Poco es lo que podemos afirmar con seguridad acerca de la enseñanza de las letras humanas en la España visigótica. Es célebre el canon 24 del Concilio Toledano IV, celebrado en 633, reinado de Sisenando *(Prona est omnis aetas ab adolescentia in malum…),* que manda establecer escuelas para los púberes y adolecentes, «in *uno conclavi atrii, ut lubricae aetatis annos, non in lu-*

xuria sed in disciplinis ecclesiasticis agant, deputati probatissimo seniori quem et magistrum doctrinae et testem vitae habeant». Esta educación se extendía (conforme se infiere del canon 1.º del segundo Concilio Toledano), no sólo a los que se destinaban al estado eclesiástico, sino a los que habían de contraer matrimonio. Simultáneamente con estas escuelas existieron las monásticas, algunas tan célebres como la de Dumio en Galicia, fundada por el metropolitano de Braga San Martín, moralista, de la escuela de Séneca; la de Valclara en Cataluña, que enalteció el cronista Juan Biclarense, educado durante diez y siete años en las escuelas de Constantinopla; la Servitana, que fundaron Donato y sus setenta monjes fugitivos de Africa; la Agaliense, cerca de Toledo, donde se educó San Ildefonso; la *de Caulianum,* de la cual salieron varios de los Padres Emeritenses. Entre las episcopales, parecen haber sido las más insignes la de Zaragoza y la de Sevilla. Por las *Etimologías* de San Isidoro podemos conocer cuál era el fondo clásico de esta enseñanza. La consideración retórica rara vez se olvida en los elogios de los Padres de este tiempo. De San Isidoro dice San Valerio en la vida de San Fructuoso: *«oris nitore clarens, insignis industriae, sophisticae artis inde plus praemium»,* y antes le había llamado San Braulio *«vir in omni locutionis genere formatus»,* ponderando su *«redundans diversarum artium elegantia»* y el *«flumen eloquentiae».* El mismo San Isidoro, en el tratado *De viris Ilustribus,* había dicho de Apringio *«disertus lingua et scientia eruditus... subtili sensu atque illustri sermone»;* de San Leandro *«vir suavis eloquio»*, y a pesar del amor fraternal, puso algún reparo a sus cartas familiares «si *non satis splendidas verbis, acutas tamen sententiis».* La historia del Biclarense le parece recomendable, no sólo por la materia, sino por el estilo *«historico compositoque sermone valde utilem historiam».* A su autor llama *Graeca et Latina eruditione munitus.* El mismo cuidado de la forma literaria se nota en San Ildefonso, *«De viris Illustribus».* A San Isidoro elogia como *vir decore simul et ingenio pollens, nam tantae jucunditatis affluentem copiam in eloquendo prome-*

ruit, ut ubertas admiranda dicendi ex eo in stuporem verteret audientes». El estilo de San Eugenio le parece *«eloquio nitidum et rei veritate perspicuum.»*

Este *dilettantismo* literario transcendió a los visigodos civilizados, como es de ver en las cartas del rey Sisebuto y de Bulgarano. Del primero dice San Isidoro (*Chron. Aera* 650), *«eloquio nitidus sententia doctus, scientia litterarum satis imbutus.»* El P. Tailhan califica de *gongorino* el estilo de las cartas de Sisebuto, y tiene razón (Vid. tomo VII de la *España Sagrada*). El rey Teudemiro, último sostenedor del imperio visigodo en las partes orientales de la Península mereció del Pacense (c. XL) el calificativo de *«eloquentia mirificus».*

Los versos del metropolitano de Toledo San Eugenio, aunque su valor poético no sea de primer orden, presentan ciertas curiosidades de forma, que arguyen un estudio bastante refinado de la parte técnica. Además del uso frecuente de la rima, hay que notar la libertad enteramente romántica con que en la larga composición titulada *Lamentum de adventu propriae senectutis,* cambia cuatro veces de metro empezando con dísticos, prosiguiendo con trímetros trocáicos y yámbicos, volviendo luego a los dísticos y terminando con estrofas sáficas. Es un ejemplo de *polimetría* tan raro en aquellos tiempos, que no recordamos otro. Por lo demás, San Eugenio emplea con profusión todos los artificios de decadencia, la *epanalepsis,* el *acróstico,* el *telesticho* y hasta la división de las palabras de los versos.

Se encuentran mencionadas en los versos de San Eugenio cuatro basílicas, dos de ellas a lo menos de Zaragoza (la de los diez y ocho Mártires, la de San Vicente, la de San Millán, la de San Félix in *Tutanesio);* pero sin descripción artística alguna. Una de las rarezas que presenta la poesía de San Eugenio es su declarada afición a los pormenores *realistas;* así, en su oda sáfica al verano, (XXX) después de varias estrofas muy limpias y fáciles en estilo noble y elevado, leemos:

«Musca nunc saevit, piceaque blatta,
Et culex mordax, olidusque cimex,
Suetus in nocte vigilare pulex
Corpora pungi».

Aquí la transición parece humorística, pero en el *Lamentum* ya citado la descripción de los males de la vejez está hecha con verdadero lujo y brutalidad de pormenores, que encantarían a cualquier realista moderno. Si el delicado y gracioso *Carmen de Philomela* fuera obra de San Eugenio, de lo cual dudan muchos, habría que confesar que su talento era singularmente variado y flexible. Cítale San Ildefonso *(De Viris illustribus, XIV)* como reformador del canto eclesiástico: *«Cantus pessimis usibus vitiatos meladiae cognitione correxit»*.

Entre los fenómenos literarios más notables de la época visigoda, hay que contar la tentativa de San Julián para restaurar las formas de la historia clásica y oratoria, y la literatura íntima, personal y mística del abad del Bierzo San Valerio, a quien puede considerarse como un romántico de la época visigoda (tomo XVI de la *España Sagrada)*. Véanse especialmente las visiones de Máximo, Bonello y Baldario, olvidadas por los que han tratado de los precursores de Dante. San Valerio es para mí el único verdadero poeta de la España visigoda, aunque escribió siempre en prosa.

La existencia de cantos populares en la Península durante la dominación visigoda puede inferirse, con mayor certeza que de los textos, de las *Etimologías,* del canon 23 del Concilio Toledano III, que prohibe las *ballematiae, saltationes y* cánticos torpes en las iglesias: *«Exterminanda omnino est irreligiosa consuetudo quam vulgus per sanctorum solemnitates agere consuevit, ut populi qui debent officia divina attendere, saltationibus et turpibus invigilent canticis, non solum sibi nocentes sed religiosorum officiis perstrepentes.»* También San Isidoro *(Regula Monachorum,* cap. V, núm. 5) nos habla de canciones de artesanos: «Si *enim saeculares opifices inter ipsos labores amato-*

ria turpia cantare non desinunt, atque ita ora sua in cantibus et fabulis implicant, ut ab opere manus non substrahant, quanto magis servi Christi qui sic manibus operari debent ut semper laudem Dei in ore habeant, et linguis ejus psalmis et hymnis inserviant?»

El uso de la poesía licenciosa en los convites, conforme a la costumbre de los romanos del Imperio, está atestiguado por aquel célebre texto de San Valerio. *(Ordo querimoniae)* en que traza la semblanza del presbítero Justo. «Qui *pro nulla alia electione ad hunc pervenit honorem, nisi quia per ipsam multifariae dementiae temeritatem, propter joci hilaritatem, luxuriae petulantis diversam adsumpsit scurrilitatem, atque musicae comparationis lirae mulcente perducitur arte. Per quam multorum domorum convivia voraci percurrente lascivia, cantilenae modulamine plerumque psallendi adeptus est celebritatis melodiam».* (Opuscula. 33.) Cuáles eran sus danzas y pantomimas lo declara después el Santo: *«Vulgari ritu in obscena Theatricae luxuriae vertigine rotabatur, dum circumductis huc illucque brachiis, alio in loco lascivos conglobans pedes, vestigiis ludibricantibus circuens tripudio compositis et tremulis gressibus subsiliens, nefaria cantilena mortiferae ballematiae dira carmina canens, diabolicae pestis exercebat luxuriam».*

[p. 325]. [1]. *«Non matrem virginitatis deserit «decus,» non virginem maternus impedit partus: at virginem nobilitat foetus, et matrem habet pudor virgineus.*

»Sicque matris et virginis nomina nullis dissociata sunt casibus, nullis impedita difficultatibus, nullis laesa proventibus nullis dubia rebus. Indiscreta utraque, inseparabilia utraque, indissecabile totum.

. . . . . .

. . . . . .

Ita maternam virgo accipit veritatem. Ita virginis gloria transit in genitricem».

(*SS. Patrum Toletanorum Opera:* Madrid, 1782, pág. 115).

El tratado *De Itinere Deserti* del mismo Santo, está lleno de alegorías y similitudes de plantas, piedras y pájaros, que fueron muy utilizados por los místicos posteriores.

[p. 325]. [2]. Es curioso el catálogo de las lecturas eclesiásticas y profanas de Teodulfo que hace él mismo en el *Carmen: De libris quos legere solebat, et qualiter fabulae poetarum a philosophis mysticae pertractentur:*

«Namque ego suetus eram hos libros legisse frequenter
Extitit ille mihi nocte dieque labor.
Saepe et Gregorium, Augustinum perlego saepe,
Et dicta Hilarii, seu tua, papa Leo.

Hiernoymum, Ambrosium, Isidorum, fulvo ore Joannem,
Inclyte seu martyr te, Cipriane Pater.
Sive alios quorum describere nomina longum est,
Quos bene doctrinae vexit ad alta decus.
Legimus el crebro gentilia scripta sophorum,
Rebus qui in variis eminuere satis.
Cura decens patrum nec erat postrema piorum,
Quorum sunt subter nomina scripta vide.
Sedulius, Rutilus, Paulinus, Arator, Avitus,
Et Fortunatus, tuque Iuvence tonans,
Diversoque potens prudenter promere plura
Metro, o Prudenti, noster et ipse parens.
Et modo Pompeium ⋆, modo te, Donate, legebam,
Et modo Virgilium, te modo, Naso loquax.
.....
Falsa poetarum stylus affert, vera sophorum,
Falsa horum in verum vertere saepe solent.
.....
Verum ut fallatur, mendacia milla patescunt,
Firmiter hoc stricto pristina forma redit».

. . . . . .

⋆. Trogo Pompeyo, compendiado por Justino.

[p. 326]. [1]. Cito por la ed. de Sirmond *Opera Varia*, tomo II, 1696, reproducida en el tomo CV de la *Patrología Latina,* de Migne:

«Fingitur alatus, nudus, puer esse Cupido,
Ferre arcum et pharetram, toxica, tela, facem.
Quod levis, atatus, quod aperto est crimine, nudus,
Solertique caret quod ratione puer.
Mens prava in phraretra, insidiae signantur in arcu,
Tela prius virus, fax tuus ardor, amor.

. . . . . .

Decipere est promptus, semperque nocere paratus,
Daemonis est quoniam vis, opus, usus ei».

(Recuérdese la descripción del *demon* platónico en el *Simposio*).

[p. 327]. [1]. Es el *Carmen,* II, del libro IV.:

«Discus erat tereti formatus imagine mundi,
Arboris unius quem decorabat opus.
Hujus grammatica ingens in radice sedebat,
Gignere eam semet seu retinere monens.
Omnis ab hac ideo procedere cernitur arbos,
Ars quia proferri hac sine nulla valet.
Hujus laeva tenet flagrum, seu dextra machaeram,
Pigros hoc ut agat, radat ut haec vitia.
Et quia primatum sapientia gestat ubique,
Compserat illius hinc diadema caput.
Et quia te sensus bonus, aut opinatio gignit,
Ambae hic assistunt celsa sophia tibi.
Arboris illius recto de stipite rami,

Undique consurgunt e regione sibi.
Dexter Rhetoricam habet, et Dialectica temet.
Virtutes laevus quatuor atque gerit.
Rhetorica atque foro dextram protensa sedebat,
Turritae atque urbis fabrica stabat ei.
Iura quod eloquio peragit civilia magno,
Litibus et populi dedere frena solet.
Corporis arx alas revehit, caput atque leonis,
Fecerat artificis quae bene docta manus.
Verborum levitas alis, virtusque leonis,
In capite eloquii congrua signa dabant.
Sic capite et pedibus gestans caducifer alas,
In verbis cursum signat inesse levem.
Haud procul hinc sedit sensus Dialectica mater:
Illa videbatur stans, erat ista, sedens.
Par quibus in sensu, dispar in pluribus actus,
Stando quod illa boat, ista sedendo legit.
Illa tumultifluas sedes petit, ista remotas,
Illa forum jugiter appetit, ista stylum.
Oribus illa modum componit, moribus ista.
Illaque fons verbis, sensibus ista manet.
Laeva caput monstrat, corpus tamen occulis anguis,
Dum nil dextra tenet quis petit illa petat.
Quae proponit et assumit, concludit acute.
Incautum ut solers mox petat angue suo.
Haec vera a falsis studio discernere magno,
Aestuat, et veri scit reperire viam.
Hoc Logica, ast alio consederat Ethica ramo:
Haec ratione viget, moribus illa probis».

.....

(*Carminum,* lib. IV, 2).

Hauréau hace notar que Teodulfo se aparta en dos cosas de la distribución de las siete artes generalmente admitida: pone la Etica a continuación de la Dialéctica, y sustituye la Aritmética con la Física.

Son muy notables y generosos los esfuerzos que hizo Teodulfo para difundir la cultura literaria en su diócesis de Orleans. El capítulo XX de sus *Capitulares* ordena a los clérigos establecer escuelas públicas y gratuitas en todos los pueblos grandes o pequeños: *«Presbyteri per villas et vicos, scholas habeant, et si quilibet fidelium suos parvulos ad discendas litteras eis commendare vult, eos suscipere et docere non renuant, sed cum summa charitate eos doceant, attendentes illud quod scriptum est: «Qui autem docti fuerint fulgebunt quasi splendor firmamenti; et qui ad justitiam erudiunt multos, fulgebunt quasi stellae in perpetuas aeternitates.* (*Den.,* XII, 3). *Cum ergo eos docent, nihil ab eis pretii pro hac re exigant, nec aliquid ab eis accipiant, excepto quod eis parentes charitatis studio sua voluntate obtulerint».*

Advierte oportunamente Hauréau que la carta de Carlomagno recomendando a los clérigos la enseñanza de la gramática y de las letras es del año 787, y que si Teodulfo no parece haber sido el que primero concibió la idea de esta medida, a lo menos fué de los Prelados que pusieron más ardor en su cumplimiento, organizando las escuelas claustrales de Saint-Aignan, de Fleury, de Saint-Lifard y de Meung, luego tan famosas, y mencionadas ya en el artículo 19 de las *Capitulares: «Siquis ex presbyteris voluerit nepotem suum, aut aliquem consanguineum ad scholam mittere, in ecclesia Sanctae Crucis, aut in monasterio Sancti Aniani, aut Sancti Benedicti, aut Sancti Lifardi, aut in caeteris de his coenobiis quae nobis ad regendum consessa sunt, ei licentiam id faciendi concedimus».*

Teodulfo tuvo por principal colaborador en su campaña contra la ignorancia a Wulfino de Orleans, que, al parecer, dirigió la escuela de aquella ciudad. Este gramático y sus discípulos enviaban a Teodulfo sus ensayos poéticos y Teodulfo se los agra-

dece, y los estimula en un *carmen* muy gracioso, que es el XIII del libro II, «Cur *modo carmina non scribat*».

«Carmina saepe mihi, fratres, pergrata tulistis:
Et nunc quae fertis, credite, valde placent.
His detector enim, vestri studiumque laboris
Conlaudo, et moneo vos potiora sequi.
Crescitis in melius, nobis hinc gaudia crescunt:
Ut magis atque magis id faciatis amo.
Qui ex facili pridem poteram depromere versus,
Aestuo, nec condo ut volo dulce melos.
Quaretis hoc, quando novus hic successit habendus
Usus, nostram Erato qui reticere facit.
Sunt mihi nunc lachrymis potius deflenda piacla,
Carmine (a) quam lyrico nempe boanda pede.
Non amor ipse meus Christus mea carmina quaeret,
Sed mage commissi grandia lucra gregis.
Pro quo, proque meis orare erratibus opto.
Carmina ni pangam, crimina nulla gero.
Ludite vos, pueri, metrica sat lusimus arte:
Prima quae cupitis iam mihi parta manent.
Discite sic, fratres, docti ut possitis haberi,
Et fieri socii civibus aethereis.
En veneranda piis tanti solemnia festi,
Nos modo non multum versificare sinunt.
His itaque praemisis, festum hoc celebremus ovantes,
Aptius edendi carmina tempus erit.
.....
Nam, Wulfine, tibi debentur praemia laudis
Cujus ab amne fluunt metria docta bene».
.....

(a) Otros leen *culmina*

[p. 329]. [1]. «Quo terrae in speciem perstabat pulchra virago,

Quae puerum lactat, fruge replet calathum.
Turritumque caput, magni et sinuaminis anguem,
Inque manu clavem, cymbala, et arma vehens.
Hac coram galli, pecudes, torvique leones,
Submissi stabant, sella et inanis erat.
Mobilis huic magni suberat vertigo vehicli,
Atque rotae teretis circulus ibat ei.
Haec puerum lactat, quoniam nascentia pascit,
Tellurisque fovet cuncta creata simul.
In calathis fruges, magnas in turribus urbes,
Agricolae ingenium signat in angue vafrum.
.....
.....
Hoc opus ut fieret Theodulphus episcopus egi,
Et duplici officio rite vigere dedi».
.....
.....

(*Theodulphi Aurelianensis Episcopi Carmina,* lib. IV, *Carmen III. Patrol. Lat.* de Migne, tomo CV, pág. 336, col. II).

La afición de Teodulfo a los objetos de arte debía de ser tan conocida en su tiempo, que en su famosa *Paraenesis ad judices,* cuadro interesantísimo de costumbres judiciales y administrativas del siglo VIII, vemos que entre los muchos regalos con que vanamente pretendían los litigantes cohecharle cuando fue de *missus dominicus* a la Galia Narbonense, figuraba en primer término un vaso magnífico lleno de antiguas figuras y bajo-relieves, que Teodulfo describe con extraordinario lujo de detalles, como si sus aficiones de inteligente coleccionista mantuviesen todavía ruda batalla contra su inflexible conciencia de juez. El pasaje es

curiosísimo para la arqueología artística y debe transcribirse íntegro:

«Clam nostrum quidam submissa voce ministrum,
Evocat, ista sonat verba sonanda mihi:
Est mihi vas aliquod signis insigne vetustis,
Cui pura et vena, et non leve pondus inest.
Quo caelata patent scelerum vestigia Caci,
Tabo et stipitibus ora soluta virum.
Ferrati scopuli, variae seu signa rapinae,
Humano et pecudum sanguine tactus ager.
Quo furor Herculeus Vulcanidis ossa retundit,
Ille fero patrios ructat ab ore focos.
Quove genu stomachum, seu calcibus ilia rumpit,
Fumifluum clava guttur et ora quatit.
Illic rupe cava videas procedere tauros,
Et pavitare iterum post sua terga trahi.
Hoc in parte cava, planus cui circulus ore est,
Nec nimium latus, signa minuta gerens.
Perculit ut geminos infans Tyrinthius angues,
Ordine sunt etiam gesta notata decem.
At pars exterior crebro usu rasa politur,
Effigiesque perit attenuata vetus.
Quo Alcides Calydonque amnis, Nessusque diformis
Certant pro specie Dejanira tua.
Inlita Nessaeo feralis sanguine vestis
Cernitur, et miseri fata pavenda Lychae.
Perdit et Anthaeus dura inter brachia vitam,
Qui solito sterni more vetatur humo.
Hoc ego sum domino (dominum me forte vocabat)
Laturus, votis si favet ille meis».
.....
...

Como se ve, el vaso representaba en su interior la muerte de Caco, y en los bajos-relieves los otros once trabajos de Hércules. Otros litigantes le ofrecen telas de diversos colores y de procedencia oriental, pieles de Córdoba, copas nieladas, etc.

«Alter ait: mihi sunt vario fucata colore
Pallia, quae misit, ut puto, torvus Arabs.
.....
...
Splendorem spectes, junctamque coloribus artem,
Utque rotis magnis juncta sit arte minor.
.....
...
Pocula promittit quidam se pulchra daturum,
Si modo quae poscit non sibi danda darem:
Interiusque aurum, exterius nigredo decorat.
Cum color argenti sulphure tactus abit.
.....
...
Iste tuo dictas de nomine Corduba pelles,
Hic niveas, alter protrahit inde rubras».
.....
...

(Carmina. Lib. I. Col. 286 y sig.)

Como se ve, el interés de la *Paraenesis* de Teodulfo para la historia del arte y de las industrias artísticas en época de que no abundan los documentos, no es quizá inferior a la que tiene bajo el aspecto jurídico, como lo ha puesto en claro el estudio de Monod, *Les Moeurs judiciaires au VIII siècle d'après la «Paraenesis ad Iudices» de Théodulf* (*Mélanges Renier:* París, 1888, páginas 193 a 215).

Este sentido de las artes plásticas, rarísimo en tiempo de Teodulfo, es uno de los rasgos más curiosos de su original fisonomía. «Si algunas incorrecciones gramaticales (dice Hauréau) no de-

nunciasen el origen bárbaro de Teodulfo, parecería un contemporáneo de Ausonio, un discípulo de los últimos retóricos, un verdadero romano. La descripción del vaso y la descripción de la estatua de la Tierra, muestran hasta qué punto había adquirido el sentimiento de la forma antigua, y con qué gusto, vigor y delicadeza llegó a imitarla.»

Su magnificencia igualó a su gusto, y quedó perpetuada en soberbias construcciones, como la iglesia de Germiny, edificada sobre el modelo de la de Aquisgram; en suntuosos altares, como el de Saint-Aignan, y en códices bíblicos de los más preciosos y opulentos, exornados de iniciales áureas y de brillantes iluminaciones. Uno de estos códices existe todavía en la Biblioteca municipal de Puy. Al frente hay una larga composición de Teodulfo, enumerando y describiendo los sagrados libros y aconsejando su lectura:

«Quidquid ab Hebraeo stilus Atticus atque Latinus
Sumpsit, in hoc totum codice, lector, habes.
.....
.....
(Carm. Lib. II, 1. Col. 299.)
Quidquid in ingenuis mundana discitur arte
Artibus, hic currit liberiore via.
Quod ratione viget, vel quidquid amatur in illis,
Hoc a fonte meat, hujus ab amne fluit.
.....
.....
(Ibid. Col. 303)
Fortibus est panis, pusillis lacteus humor,
Hos solidis dapibus, has ope lactis alit».
.....
.....
(Ibid.)

En todos sus códices acostumbraba a poner Teodulfo versos preliminares de esta clase:

«Codicis hujus opeus struxit Theodulphus amore
Illius, hic cujus lex benedicta tonat.
Nam foris hoc gemmis, auro splendescit et ostro,
Splendidiore tamen intus honore micat».

. . . . . .

(Carm. Lib. II, 2. Col. 307.)

Los más curiosos son sin duda los que escribió al frente del Salterio que regaló a su hija Gisla o Gisela (lib. III, *Car.* IV. Col. 326). Son versos llenos de delicadeza y de ternura doméstica:

«Gisla, favente Deo, venerabile suscipe donum,
Quod tibi Theodulfus dat pater ecce tuus.
Nam tibi Psalterium praecepi scribere istud,
Argento atque auro quod radiare vides.

. . . . . .

Organum hoc in gremio, modulamina mente teneto,
Hoc plectro, his sistris sit tua plena manus.
Hoc te dulce melos recreet, haec tympana plecte,
Haec sonet harpa tibi, perstrepat ista lyra.
Hoc modo cantando, modo pertractando recurre,
Quo mage divinus hinc tibi crescat amor.
Assidue si ores, tibi sit si lectio crebra,
Ipsa Deo loqueris, et Deus ipse tibi.
Sit tibi larga manus, mores compti, actio prudens,
Unde creatori rite placere queas.
Sit lanae studium, sit cura domestica semper,
Mens tua quo famulos mulceat atque virum».

. . . . . .

Sobre las *Biblias de Teodulfo* hay un estudio de Delisle en el tomo XL de la *Bibliothèque de 1'Ecole des chartes,* 1879.

La índole de nuestra obra no nos permite insistir más en las condiciones poéticas de este ingenio español, asombrosas para su tiempo. Hay que haber leído su descripción de la corte de Carlomagno (III, *Car.* I), para comprender hasta dónde llegaba la fuerza de su imaginación y la valentía de su pincel.

La cuestión de la patria española de Teodulfo, muy controvertida hasta nuestros días, ha sido afirmativamente resuelta por los dos críticos que con más extensión y acierto han tratado de sus versos, Barthélemy Hauréau en sus *Singularités Historiques et Littéraires* (páginas 37 a 99), y Ebert *(Histoire Générale de la littérature au Moyen-A ge* tomo II de la traducción francesa, páginas 81 a 97).

Existen además sobre Teodulfo varias tesis: de Baunard, *Théodulphe, évèque d'Orleans* (París, 1860); de Rzehulka, *Theodulf, Bischof von Orleans* (Breslau, 1875); de Lierch, *Die Gedichte Theodulf von Orleans* (Halle, 1880).

[p. 333]. [1]. La tradición literaria de los tiempos hispano-visigóticos fué conservada también por los mozárabes de Córdoba. Recordando Alvaro Cordobés los tiempos de su adolescencia y de la de San Eulogio, cuando ambos cursaban las aulas del abad Spera-in-Deo, habla de los versos *rítmicos* que uno y otro componían: «Et *ritmicis versibus nos laudibus mulcebamus. Et hoc erat exercitium nobis melle suavius, favis iucundius…» (2).* San Eulogio no abandonó nunca el cultivo de la poesía, aunque no han llegado a nosotros sus versos. Durante su primera cautividad se entretuvo en hacerlos métricos, lo cual pasó por una novedad, y prueba que ya entonces estaba perdida u olvidada en España la noción clásica de la cuantidad de las sílabas: *«Ibi metricos, quos adhuc nesciebant sapientes Hispaniae, pedes perfectissime docuit, nobisque post*

egressionem suam ostendit» (4) . De la varia cultura de San Eulogio, bien confirmada por sus escritos, habla con entusiasmo el mismo Alvaro (8): *«Quae enim illi non patuere volumina? Quae potuerunt eum latere ingenia Catholicorum, Philosophorum, haereticorum, necnon et Gentilium?... Ubi versus, quorum ille ignoraret, canora? Ubi hymni, vel peregrina opuscula, quae eius non percurreret pulcherrimus oculus? Quotidie enim nova et egregie admiranda quasi a ruderibus et fosis effodiens, thesauros elucidabat invisos»*. De su viaje a Navarra *(in Pampilonensium territorium ultra progrediens)* trajo varios códices de autores clásicos que habían caído ya en olvido entre los mozárabes y que produjeron una especie de renacimiento. *«In quibus locis multa volumina librorum reperien, abstrusa et pene a multis remota, huc remeans, suo nobis regresu adduxit... Inde secum librum Civitatis Beatissimi Augustini, et Æneidos Virgilii, sive Iuvenalis metricos itidem libros, atque Flacci Satyrata poemata, seu Porphirii depicta opuscula vel Adhelelmi epigrammatum opera, necnon et Avieni fabulas metricas, et Hymonorum Catholicorum fulgida carmina..., non privatim sibi, sed communiter studiosissimis inquisitoribus reportavit». (9).*

En las obras del mismo Eulogio y en las de Alvaro quedan indudables testimonios de los progresos que iba haciendo la infiltración de la cultura semítica en el pueblo latino-cristiano, a pesar de los heroicos y prodigiosos esfuerzos de los confesores y de los mártires. El conocimiento de la lengua árabe era cada día más vulgar, como lo prueban las mismas biografías del *Memoriale Sanctorum* de San Eulogio. Del *exceptor* Isaac dice que era *peritus et doctus lingua Arabica;* de Aurelio repite que sus parientes le obligaron a educarse en la literatura arábiga, *«arabica erudiendus litteratura.»* De Emila y Hieremias, *«uterque Arabico insigniter praepollebat eloquio.»* (*Patrum Toletanorum Opera,* tomo II). Pero el texto más importante y decisivo en esta materia, sobre todo bajo el aspecto literario, es sin duda aquel del *Indiculo Luminoso* de Alvaro Cordobés, tantas veces alegado, en que se reprende a la juventud cristiana por buscar ansiosamente la pompa de los vocablos *cal-*

deos y componer versos en lengua arábiga, ligados por la repetición de las consonantes finales: *«Et dum eorum versibus et fabellis mille suis (milesiis? delectamus… et dum illorum sacramenta inquirimus, et Philosophorum, imo Philocomporum* a [a . Parece inferirse de este pasaje que ya en el siglo IX existían sectas filosóficas entre los musulmanes.] *sectas scire, non pro ipsorum convincendis erroribus, sed pro elegantia leporis et locutione luculenter diserta, neglectis sanctis lectionibus congregamus… Quis rogo hodie solers in nostris fidelibus laicis invenitur, qui Scripturis Sacris intentus* b [b. *Inventus* dice el texto de Flórez, pero el sentido parece que exige *intentus* .], *volumina quorumcumque Doctorum latine conscripta respiciat? Quis evangelico, quis prophetico, quis Apostolico ustus tenetur amore? Nonne omnes juvenes christiani vultu decori, linguae disserti, habitu gestuque conspicui, gentilicia eruditione praeclari, Arabico eloquio sublimati, volumina chaldaeorum avidissime tractant, intentissime legunt, ardentissime disserunt, et ingenti studio congregantes, lata, constrictaque lingua laudando divulgant… Heu, pro dolor! linguam suam nesciunt Christiani; et linguam propriam non advertunt Latini, ita ut omni Christi collegio vix inveniatur unus in milleno hominum numero, qui salutatorias fratri possit rationabiliter dirigere litteras. Et reperitur absque numero multiplex turba, qui erudite caldaicas verborum explicet pompas. Ita ut metrice eruditiori ab ipsis gentibus carmine et sublimiori pulchritudine, finales, clausulas unius litterae coarctatione decorent, et juxta quod linguae ipsius requirit idioma, quae omnes vocales apices commata claudit et cola, rhitmice, imo ut ipsis competit, metrice universi alphabeti litterae per varias dictiones plurimas variantes uno fine constringuntur, vel simili apice».* (*España Sag.,* tomo XI, páginas 273-75). Las últimas frases parecen aludir a los poemas *abecedarios,* tan comunes entre los orientales.

Contra esta invasión del arabismo, aun en el pueblo fiel, atestiguada también por hechos tales como las traducciones de la Sagrada Escritura y de la colección canónica, el calendario del obispo Recemundo, etc. (aunque, a la verdad, posteriores casi todas a esta fecha), fué una protesta viva la literatura de los Pa-

dres de Córdoba. Es evidente que Alvaro, llevado de su genio hiperbólico y de las necesidades de la polémica, exageró un poco el mal que lamentaba. Sus mismas obras, las de San Eulogio, las de Samsón, Leovigildo y Cipriano, prueban cuán recia y duramente resistió a su extinción la cultura latino-eclesiástica. A ello contribuyó la existencia de escuelas como la del abad *Spera-in-Deo,* organizadas evidentemente conforme al tipo visigótico. Estas escuelas no eran puramente clericales; lo prueba la existencia de un escritor lego tan fecundo y original como Alvaro. Hasta puede sospecharse que la clase literaria de los *gramáticos* no había desaparecido, y que a ella pertenecía aquel Juan Hispalense, a quien Alvaro dirigió tantas cartas, defendiendo contra él que los varones santos y apostólicos no se habían guiado por el arte de Donato, sino por la simplicidad de Cristo *(«non verborum compositionibus deservire, sed sensuum veritate gaudere, nec per artem Donati, sed per simplicitatem currere Christi».)* El mismo Alvaro le pinta como hombre dedicado especialmente a la Retórica y a la Dialéctica: *«Numquod deest tibi Rhetorum faceta facundia, aut dialecticorum quam ego novi spineta contorta? Ubi est liberale illud ingenium quasi tecum congenitum litterarum? Exciderunt tibi Philosophorum praecepta et a mente elapsa est tot tantaque artium quae te excoluit disciplina»* (Ep. II). La polémica entre Juan Hispalense y Alvaro parece la de un clásico y un romántico. Alvaro maldice el arte de Donato, porque quiere que la literatura cristiana *«auctoritate quadam initatur viribus propriis»*. (Ep. IV). De aquí su odio contra los retóricos: *«Rhetorici verbosi superflui aerem vento repleverunt inani»*. (Ep. V).

Esa disciplina gramatical de Donato se conservó largo tiempo entre los mozárabes. El P. Burriel nos da razón de un códice de la Biblioteca Toledana escrito el año 1000, que contiene las obras de Donato y Prisciano en latín, pero con algunos escolios arábigos. En la misma forma se nos presenta un códice escurialense de las *Etimologías* de San Isidoro. Sobre éste y otros puntos importantísimos, y especialmente sobre la influencia ejercida por la ci-

vilización y lengua de los mozárabes en el pueblo mahometano, debe leerse la introducción que ha puesto D. Francisco X. Simonet a su monumental *Glosario de las voces ibéricas y latinas usadas entre los mozárabes*. (Madrid, 1889). Acerca de la literatura de los Padres Cordobeses, puede consultarse, aunque con ciertas precauciones, el notable libro del conde de Baudissin, *Eulogius und Alvar. Ein Abschnitte Span. Kirchengeschichte aus der Zeit der Maurenherrschaft* (Leipzig, 1872). Existe también una tesis de doctorado *De Schola Cordubae christiana sub gentis Ommiaditorum imperio* (París, 1858); su autor, Mons-Bourret, obispo de Rodez, autor también del libro titulado *L'Ecole de Seville sous la monarchie des Visigoths* (París, 1855).

En medio de su aversión a la Gramática y a la Retórica, no dejaba Alvaro de ser uno de los escritores más retóricos que pueden imaginarse, y uno de los tipos más señalados de cierto gongorismo altisonante, que no es raro en los Padres visigóticos, pero que llegó a los mayores extremos, así entre los cristianos libres como entre los sometidos, en los primeros siglos de la Reconquista. Trozos hay de Alvaro en que los grecismos extravagantes y las frases sonoras y vacías llegan a hacer impenetrable el sentido. Véase el principio de la epístola IV *«Engloge emperie vestrae sumentes, eufrasia, imo energiae percurrentes epitoma, jucunda, facta est anima, dum vel sere dilecti meruit cognoscere commoda*.

Es de suponer que aquel abad *Spera-in-Deo,* del cual tan magnífico elogio hace el mismo Alvaro, diciendo de él que *«totius Baeticae fines prudentiae rivulis dulcorabat (Vita Eul. I)* enseñaba a sus discípulos alguna cosa mejor que esta impertinente fraseología. La prueba es que los escritos de San Eulogio, llenos a veces de majestuosa y viril elocuencia y de un gran poder afectivo, están casi libres de esta gárrula ampulosidad, y lo están también algunas páginas del mismo Alvaro, especialmente en la biografía de su amigo: y otras del abad Samsón en su polémica contra Hostegesis. Este último hasta manifiesta gran cuidado de la pureza clá-

sica, y se ríe de los solecismos de Hostegesis: «O *admiranda eloquentia! O expavenda, ut de aliis modo taceam, verborum pompa!... Miramini, miramini, obsecro, omnes viri periti, qui scholastica verba nostis pensare, in hujus dictis auctoris linguae novellae, ubi ista didicit? De Tulliano ea, an Ciceronico fonte libarit?,... Si latinus sermo, o baburre! hoc recipere non recusaret, si Romana facundia caperet, si urbanum labium fari posse monstraret... Nam, crede mihi, quia hae ignorantiae tenebrae abolentur quandoque, et adhuc reddetur Hispaniae notitia artis grammaticae, et tunc omnnibus apparebit quantis erroribus subjaceas ipse, qui hodie a brutis hominibus putaris litteras nosse...*» (Lib. II, cap. VIII.) Luego hay un texto de Virgilio: Qui *Bavium non odit...*

En los versos de Alvaro, del arcipreste Cipriano y de los demás poetas mozárabes se ve declarada tendencia a imitar a los poetas de la época visigoda: el *Carmen de Philomela* de Alvaro reproduce hasta hemistiquios enteros del atribuído a San Eugenio; los versos puestos al frente de la Biblia que mandó copiar un cierto presbítero Leovigildo, tienen reminiscencias evidentes de los dísticos de San Isidoro a los libros de su Biblioteca *(Sunt hic plura sacra...)* En el restablecimiento del arte métrica olvidada por los mozárabes, parece haber tenido mucha importancia la *Epístola ad Arcicium* de Adhelmo, que contiene una especie de introducción a la prosodia latina, y en la cual están intercalados aquellos epigramas (más bien *enigmas*) que San Eulogio trajo de Navarra. San Adhelmo fué un Obispo anglo-sajón del siglo VII, y el *Arcicio* a quien está dedicada su arte métrica es el rey Alfredo de Northumberland. Los *enigmas,* que son ciento, los da el autor como ejemplos de versificación, que confirman la teoría y constituyen una «métrica en acción» al modo de las fábulas literarias de nuestro Iriarte. (Vid. Ebert, I, 661 y 662).

La exuberancia de color, el áspero fanatismo, la violencia polémica de Alvaro, en suma, su ardiente temperamento literario, han sido explicados de diversas maneras. Mientras unos (v. gr.: Ebert) le refieren a un doble origen semítico, el de su linaje ju-

daico (que dista mucho de ser indiscutible) y el de la cultura arábiga (que él tan enérgicamente combatía), otros, por el contrario, ven en él un legítimo retoño del genio cordobés, un nieto de Lucano y precursor de Góngora. Pero cordobés era también San Eulogio, y su gusto nos parece mucho más sobrio, aunque no tan clásico como creía Alvaro, cuando en su intemperancia hiperbólica exclamaba a propósito del *Memoriale: «In uno enim et parvo, ut videtur, volumine, et lumen inenarrabile profers coeli, et venustatem sermonis non medie repraesentas humani: dum et oratorum florem aspergis rhetoricum, et prorrigis legentibus cibum divinum. Tibi lacteus Livii subditur amnis, tibi dulcis cedet illa saecularis lingua Catonis, fervens quoque Demosthenis ingenium, et dives Ciceronis olim eloqium floridusque Quintilianus. Et dudum praeconatus stylo in rebus perditis et caducis, et labiis aevi rotatu decursis, omnisque mille generibus exculta doctrina, comparata luculentissimo operi, obsoleta est et infecta». (Rescriptum Alvari ad Eulogium.)*

Lo más verosímil parece que en Alvaro llegaron a su colmo por diversas circunstancias combinadas (origen, patria, polémica religiosa, genialidad propia) ciertos vicios literarios que estaban en germen en la literatura visigótica, como es de ver en los tratados escritos en forma de colecciones de sinónimos, en las crónicas poéticas y rimadas, etc. Así fué creciendo aquella especie de culteranismo, que tenía similares en otras partes de Europa, v. gr., en la escuela (que casi pudiera llamarse sociedad secreta) del falso Virgilio de Tolosa, con sus doce maneras de latinidad. Su recrudescencia más fuerte, por lo tocante a España, puede fijarse en los últimos años del siglo IX y principios del X. D. Vicente de la Fuente fué el primero en notar este curioso fenómeno literario. (*Historia Eclesiástica de España,* 2.ª edición, tomo III, pág. 28 y sigs.) Hay ejemplos verdaderamente extraordinarios. Véase cómo empieza una de sus cartas el abad de Monserrat Cesáreo, Arzobispo intruso de Tarragona: *«Sydereo fulgore veluti clari poli luminaria virtutum meritis radianti, florenti ut olore opinione alma, can-*

denti ut lilium pudicitiae cingulo, rubenti ut rosa, prolixa execratione ecclesiasticae ut apparet gaudium jejuniorum vigiliarumque ac obedientiae colla subnitentium, fragranti respersione, odorifera unitate dissociabili pacis, amoris et benignitatis vinculo connexum quorum oratio in alto aethereoque throno penetrat sicut incensum». No es menos pedantesco este encabezamiento de una escritura catalana del siglo X, citada por el P. Villanueva (tomo X); *«Annuente divina pietate, cujus olympi hac telluris titanis atque rerum aeriis patrator hujus vibrantissimus numinis celicolae cernere queunt, rutilantiaque protalata palmo concludit matherie»*. Podrían multiplicarse con poco esfuerzo estos logogrifos, sin más que hojear los tomos de la *España Sagrada* y del *Viaje literario*.

Pocos y obscuros datos nos quedan acerca de la enseñanza literaria en los pueblos de la Reconquista antes del siglo XII. El P. Tailhan los ha reunido todos o casi todos en su monografía ya citada. Continuaron las escuelas episcopales y monásticas, y en ellas el estudio de las siete artes liberales divididas en *trivium* y *quadrivium*. La Gramática y la Retórica formaron siempre parte del *trivium*. *«In trivio et quadrivio fuit perfectus»,* es frase usual en las vidas de Santos de este tiempo. De San Rosendo dice su biógrafo: *«Litteras ac liberales artes faciliter didicit»*. Los libros clásicos eran raros, pero no desconocidos, en las bibliotecas de este tiempo. El inventario de la iglesia de Oviedo (año 882) cita una *Eneida* de Virgilio, cinco sátiras de Juvenal, una *Consolación* de Boecio, los dísticos atribuídos a Catón, y las obras de varios poetas cristianos, entre ellos Prudencio, Sedulio, San Avito y Draconcio. La de León posee todavía fragmentos de un Salustio, de un Horacio (*Sátiras,* lib. II) y del *Andria* de Terencio, todos al parecer de letra del siglo XII. Vid. Beer y Díaz Jiménez, *Códices de León,* 1888, pág. 42). La biblioteca de la Abadía de Santa María la Real de Nájera (fundada en 1052) debía de ser rica en obras clásicas, puesto que en 1270 podía prestar a Alfonso el Sabio *«quince libros de letra antigua»,* entre los cuales figuraban dos códices de Dona-

to, la *Tebaida* de Estacio *(«Stacio,* de *Tebas»),* un Boecio de *Consolatione,* un Prudencio, las *Heroidas* de Ovidio, las *Bucólicas* de Virgilio, el *Sueño de Escipión* (con el comento de Macrobio), un Prisciano, etc. Por el mismo tiempo la Abadía de Albelda prestaba al rey Sabio una *Farsalia* de Lucano y unas *Etimologías* de San Isidoro. Vid. Eguren, *Códices de los Archivos Eclesiásticos de España,* 1859, pág. LXIX.) En la iglesia de Roda existía un códice del siglo XII con fragmentos de las Epístolas de Horacio, y otro que contenía las *Eglogas* y la *Eneida* de Virgilio. (Villanueva, *Viaje literario,* XV, 117).

El mismo Villanueva (tomo VIII, pág. 216) publica el índice de los códices que en el siglo XII existían en el Monasterio de Ripoll, entre los cuales figuran Virgilio, Juvenal, Macrobio, Boecio, Donato y Prisciano. En la Biblioteca capitular de Vich se conservan o conservaban otro Virgilio y otro Horacio, al parecer completos, que el P. Villanueva (tomo VI, pág. 80) declara del siglo XI.

No hay, pues, motivo para creer que la tradición literaria fuese cortada nunca, ni entre los cristianos sometidos ni entre los cristianos independientes, durante el áspero y oscuro período que va desde la invasión sarracena hasta el primer Renacimiento, el del siglo XIII. Las formas de la historia visigótica se conservan fielmente en los cronicones de la Reconquista desde el anónimo de Córdoba hasta el Silense, que las ensancha algo. Y aunque la cosecha poética sea extraordinariamente pobre, no habiéndose salvado ni siquiera las producciones de ingenios en su tiempo tan famosos, como el abad de Albelda, Salvo (a quien llama su biógrafo *«Vir lingua nitidus et scientia eruditus»,* añadiendo que sus himnos y oraciones *«plurimam cordis compunctionem et magnam suaviloquentiam legentibus audientibusque tribuunt),* todavía en las escasas reliquias que poseemos, ya de cantos históricos, ya de himnos religiosos, ya de inscripciones métricas y subscripciones de códices, se ve la tendencia a conservar la antigua disciplina literaria,

enriquecida sin duda, especialmente en las regiones próximas al Imperio franco, con los frutos de la cultura latino-eclesiástica del centro de Europa, influencia que transcendió muy eficazmente a las regiones centrales de España, después de la gran crisis que llamamos reforma cluniacense y abolición del rito mozárabe. Los dísticos pedagógicos *ad pueros,* tomados por Amador de los Ríos de un códice de San Millán de la Cogolla, parecen de origen transpirenaico:

«Fistula, pange melos puero meditante camena:
Regia *Pipino,* fistula, pange melos».

. . . . . .

En estos versos se recomienda a los jóvenes la lectura de Virgilio:

«Pervigil oro legas cecinit quod Musa Maronis:
Quaeque Sophia docet optime carpe, puer».

. . . . . .

La obra poética de este tiempo (siglo XII) más notable por su extensión y más curiosa por la extrañeza de su forma, el todavía inédito libro De *Consolatione Rationis* de Pedro Compostelano (Ms. de la Biblioteca del Escorial), contiene versos en alabanza de cada una de las artes liberales, que el autor personifica siguiendo las huellas de Boecio y de San Isidoro. Es notable que estos dos autores apenas falten en ninguna biblioteca eclesiástica de aquellos remotos tiempos, abundando también los ejemplares del venerable Beda (el San Isidoro anglo-sajón) y las obras de los poetas cristianos, entre los cuales Sedulio y Arator parecen haber sido los predilectos. No conocemos ningún tratado de retórica ni de poética perteneciente a esos siglos, y probablemente no existió ninguno. Las nociones técnicas seguían aprendiéndose en las *Etimologías*, y no en Quintiliano, ni menos en Cicerón, de cuyas

obras preceptivas no hemos encontrado rastro en esas bibliotecas. Parece inútil advertir que la *Retórica* y la *Poética* de Aristóteles fueron completamente ignoradas hasta el siglo XIII en todo el Occidente. De Aristóteles, por mucho tiempo no se conoció más que la parte lógica, y ésta incompleta; es decir, los tratados que interpretó Boecio. Aun éstos eran raros en España. Los poseía, sin embargo, el Monasterio de Ripoll, en cuyo índice (siglo XII) figuran las *Categorías* y la *Perihermeneia,* acompañada, como siempre, de la *Iságoge* de Porfirio.

El estudio de las bibliotecas de la primera Edad Media, muy incompleto aún, a pesar de los bien intencionados esfuerzos de Eguren y de los admirables resultados del P. Tailhan (que es lástima que limitase su trabajo a Asturias, León, Castilla y Portugal), puede servir de muy seguro indicio para conocer el fondo científico de aquellas remotas y obscuras edades. Es lástima que muchos de nuestros antiguos eruditos, que llegaron a ver monumentos preciosos de esta clase, hoy perdidos, los hayan descrito con tanta negligencia. ¿Qué sería, por ejemplo, un ms. del siglo XII con *fragmentos de Homero,* que el Padre Villanueva (*Viaje Literario,* tomo XV, pág, 71) dice haber visto en la iglesia de Roda? Un Homero latino del siglo XII, aunque sólo contuviese las *periochas* o sumarios de los cantos, sería siempre una verdadera curiosidad, y lo sería aun en el caso muy probable de que no fuese Homero, sino el falso Dictys o el falso Dares. También nos habla Villanueva en el mismo lugar de un breve comentario *incógnito* a las Comedias de Terencio. Con estos misteriosos modos de describir, usados por la antigua bibliografía, todo resulta verdaderamente *incógnito* .

CAPÍTULO III.—DE LAS IDEAS ESTÉTICAS ENTRE LOS ÁRABES Y JUDÍOS ESPAÑOLES.—LOS NEO-PLATÓNICOS: AVEMPACE, TOFÁIL, BEN-GABIROL. —LOS PERIPATÉTICOS: AVERROES.—SU COMENTARIO A LA «RETÓRICA» Y A LA «POÉTICA» DE ARISTÓTELES.

LA doctrina de los filósofos árabes, especialmente de Avempace y de Tofáil, sobre la *conjunción* del *entendimiento agente* con el alma individual, como fin o perfección de la existencia [1] pudo haber sido base de una doctrina estética; pero lo cierto es que, si la hubo, apenas quedaron rastros de ella. El sentido *neo-platónico* [2] predomina en esta especulación, aunque la mayor parte de los peripatéticos árabes sean en otras cuestiones nominalistas, al revés de ciertos *motazales* o disidentes, que profesan una especie de conceptualismo, y admiten, como seres en potencia o en condición, ni existentes, ni no existentes, ciertos tipos universales de las cosas creadas. También decían de los atributos divinos, que ni son de la esencia de Dios; ni algo fuera de su esencia, sino **[p. 342]** una mera posibilidad de ser. Los filósofos *contemplativos,* denominados también *filósofos orientales* (que parecen haber constituído una especie de sociedad secreta), son más realistas y más próximos a la escuela alejandrina. De ellos es Tofáil, y también su maestro Avempace. El único medio, en Avempace, para llegar a la unión con el intelecto agente, es la especulación racional, la ciencia y el desarrollo de las facultades intelectuales. Viene a ser, pues, la doctrina de estos dos filósofos una especie de *intelectualismo místico,* o de *misticismo racionalista,* si no parece violenta la unión de estas palabras. Racionalismo por el procedimiento, y misticismo por la aspiración y el término. La doctrina del zaragozano Avempace [1] está contenida principalmente en *El Régimen del Solitario,* libro no conocido hoy en su original, sino en un extenso análisis del judío Moisés de Narbona, comentador de la

novela de Tofáil. Es *El Régimen del Solitario* una especie de república ideal y utópica, al modo de la de Platón. Parte su autor de este principio: «Es necesario que haya siempre algún filósofo en la especie humana». Este filósofo es el Solitario, que, aunque vive aparentemente en el mundo, es ciudadano de una república mejor y más perfecta. Los Sufitas de Persia le llaman el *peregrino*.

Cuenta Avempace las artes entre las funciones verdaderamente humanas y reflexivas, que dependen del libre albedrío con conocimiento del fin; acciones que, más que humanas, han de llamarse divinas, porque no dependen del alma animal. Para entender esto, ha de saberse que Avempace, en el cap. IV del *Régimen,* divide las acciones humanas en las siguientes clases: primera, las que sólo tienen por objeto aquella forma corporal que ellas mismas perfeccionan, v. gr., comer, beber, vestirse y fabricar una habitación. Segunda, las que tienden a formas espirituales, pero particulares e individuales. Estas acciones se ordenan entre sí según el grado de excelencia de las formas que tienen por objeto, las cuales pueden ser, ya formas espirituales que residen en el sentido común o sentido interno, v. gr., la vanidad de vestirse **[p. 343]** con elegancia; ya formas espirituales que dependen de la imaginación, v. gr., el cuidado de la armadura en día de combate. Tercera, acciones que tienen por fin el deleite, v. gr., las reuniones de los amigos, los juegos, el trato amoroso, el lujo en las habitaciones y en los muebles, la *elocuencia* y la *poesía*. Cuarta, acciones desinteresadas, y en que sólo se busca una relación intelectual y moral, v. gr., el estudio de la ciencia por ella misma, sin ventajas materiales, ni más fin que el cultivo del espíritu y el perfeccionamiento de la forma espiritual del hombre. Quinta, acciones que se enderezan a las formas espirituales universales, a las formas puramente inteligibles, y estas son las más perfectas de todas, porque se acercan ya a la suma y absoluta espiritualidad que el Solitario persigue.

Estas formas determinan los fines de las acciones humanas, según que aspiran a la forma corpórea, a la espiritual individual, o a la espiritual universal. Por lo corpóreo, el filósofo será simplemente un ser humano. Por lo espiritual, se realzará algo su condición. Por lo inteligible y absoluto, llegará a ser superior y divino, con tal que elija en cada género de acciones las más elevadas, y se asocie con los hombres más perfectos de cada clase, para alcanzar la perfección en las determinaciones que le son propias, y se distinga entre todos los demás por las acciones más nobles y gloriosas. Cuando llegue al fin último, cuando comprenda en todo el resplandor de su esencia las inteligencias simples y las substancias separadas, será como una de ellas, y podrá decirse de él con justicia, que es un ser absolutamente divino, porque así las cualidades imperfectas de lo corpóreo, como las cualidades superiores de la espiritualidad, quedarán ajenas de él, y él merecerá el atributo de divino. Tal es la condición del Solitario, ciudadano de la república perfecta.

Las dos últimas especies de formas universales, en que están incluidas la elocuencia y la poesía, vienen a ser como un medio entre las formas específicas individuales y las formas inteligibles, porque, sin ser formas sensibles, tampoco son enteramente abstractas de la materia, ni pueden llamarse en todo rigor universales, como las formas puramente inteligibles. Pero aun en ellas se vislumbra el grado de espiritualismo y de inteligencia a que ha llegado el sujeto.

[p. 344] No debe el Solitario buscar estas formas espirituales por sí mismas, porque en rigor no son finales, y dejarían en su alma huellas sensibles que le impedirían llegar a la suprema bienaventuranza. Esto se entiende aun de las formas intermedias, entre las cuales se incluyen las artes estéticas. Ninguna de estas formas tiene la finalidad en sí misma, sino que sirven de camino para llegar a las formas puras. Como la forma del hombre superior ennoblece al hombre inferior y no viceversa, el Solitario debe

aislarse de los hombres *hylicos* o materiales, y unirse con los que aspiran a las formas inteligibles, si es que los encuentra y si no perfeccionarse a sí mismo siendo como una antorcha que alumbre a los demás. El fin del Solitario, son, pues, las formas inteligibles, las formas especulativas que tienen su *entelequia* en sí mismas, las *ideas de las ideas,* que dice Munk. La más alta de todas las ideas es el *entendimiento adquirido;* emanación del *entendimiento agente,* que, comunicándose al hombre, le hace conocerse a sí mismo: fauna despojada, en suma, de toda materia corpórea o *hylica*.

El neo-platonismo de Avempace ha encontrado forma artística en la originalísima novela filosófica del guadijeño Abubeker (Tofáil), calificada por muchos con el nombre de *Robinsón metafísico*, y cuyo verdadero título es *Hai-ben-Jokdam (El viviente hijo* del *vigilante* [1] *)*. No hay obra más original y curiosa en toda la literatura arábiga. Es más: pocas concepciones del ingenio humano tienen un valor tan sintético y profundo. Es, por decirlo así, una fantasía psicológica, un discurso *sobre el método,* desarrollado en forma poética. El solitario Hai, nacido en una isla desierta **[p. 345]** amamantado por una gacela, y entregado luego a sus propias fuerzas, sin trato ni comunicación con racionales, va educándose a sí mismo (de donde viene el título de *autodidacto* que usó el traductor latino de esta novela), elevándose desde el conocimiento de las cosas sensibles, concretas, particulares, relativas y temporales, a la contemplación de lo absoluto, necesario, eterno y universal, hasta obtener la perfección espiritual suma, mediante su unión con las *formas superiores* de que Avempace hablaba. Cuando el solitario ha llegado a abismarse en el éxtasis y en la contemplación, empleando para ello medios materiales propios hoy mismo de las sectas fanáticas e iluminadas de Persia y Berbería, acierta a llegar a la isla donde moraba Hai, un santón musulmán, que había alcanzado las mismas consecuencias que el solitario, pero por un camino absolutamente diverso, es decir, por el

de la fe, y no por el de la razón. Poniendo al uno enfrente del otro, ha querido mostrar Tofáil la armonía y concordancia entre estos dos procedimientos del espíritu humano.

Hay algo en el relato de las visiones del Solitario que pudiera llamarse *misticismo estético,* es decir, aspiración a la belleza pura con abstracción de las formas sensibles. Tofáil nos enseña que cuanto más perfecto, más espléndido y más hermoso es lo que aprendemos, mayor apetito se engendra en nuestro ánimo, y mayor es el dolor que sentimos al perderlo. Si imaginamos, pues, algo a cuya perfección, hermosura, decoro y esplendor no se encuentra término, porque es sobre toda esplendidez y sobre toda hermosura, sin que se conciba perfección, hermosura, esplendor ni gracia que no proceda y emane de ella, el que queda privado de la aprehensión de tan excelente cosa después de haber entendido la naturaleza de ella, encontrará, sin duda, infinito dolor en esta privación; y, por el contrario, el que para siempre aprehenda y goce esta belleza suma, percibirá de ella deleite no interrumpido, felicidad perpetua, regocijo y alegría infinitos [1] .

[p. 346] Pero para alcanzar en la presente vida la posesión de esta belleza suma, para provocar la contemplación y el éxtasis, no encuentra Tofáil otro medio que el grosero y mecánico del movimiento circular, después de haberse purificado de toda inmundicia el Solitario, con repetidas abluciones, limpieza de uñas y dientes, fragancias y olores suavísimos, y fumigación continua en sus vestidos. Sólo esta limpieza corpórea es, según Tofáil, preparación digna para recibir la impresión de la belleza primera. El procedimiento interno y espiritual que conduce a ella, y del cual no se separa el Solitario, ni aun en el instante del vértigo, consiste en abstraerse de su propia esencia y de todas las demás esencias, y no contemplar otra cosa en la naturaleza sino lo uno, lo vivo, lo permanente; y al volver en sí de aquel estado semejante a la embriaguez, convencerse de que el hombre no tiene esencia propia, por la cual se distinga de la esencia de aquella primera y

soberana verdad, sino que la verdadera razón de su esencia es la esencia de la verdad increada; y que lo que creía antes esencia propia y exclusiva suya, no es en realidad otra cosa que la misma esencia de la verdad, semejante a la luz del sol cuando penetra en cuerpos densos y los hace visibles. Pues, aunque la luz se atribuya al cuerpo en que aparece, no es realmente otra luz distinta de la luz solar, y por eso, cuando el cuerpo se aparta, su luz desaparece, y sólo resta la luz del sol que no se disminuye por la presencia de aquel cuerpo, ni se aumenta porque aquel cuerpo se retire. Así llega a entender el Solitario que la esencia de aquella verdad potente y gloriosa no es múltiple, de ningún modo, sino que la ciencia de su esencia es la ciencia misma; por donde el que llega a alcanzar la ciencia, o sea el conocimiento racional de la esencia primera, alcanza la esencia misma, sin que entre el ser y el entender haya diferencia alguna. Y de igual modo, todas las esencias separadas de la materia, que antes le parecían variadas y múltiples, luego las ve como formando en su entendimiento un concepto y noción única correspondiente a una esencia única también [1] .

[p. 347] Tofáil es crudamente panteísta; pero no de un modo abstracto y dialéctico, sino más bien teosófico, naturalista y vivo, de tal modo, que las últimas páginas de su libro parecen un himno sagrado o el relato de una iniciación religiosa arcana. Allí nos explica el autor con extraordinaria solemnidad y pompa lo que Hai-ben Jokdam alcanzó a ver en el ápice de su contemplación, después de haberse sumergido en el centro del alma, haciendo abstracción de todo lo visible, para entender las cosas como son en sí. «Entonces vió el ser de la esfera suprema, después del cual no hay otro cuerpo; esencia libre ya de la materia, pero que todavía no era la esencia de la verdad una, ni era la misma esfera de lo bello absoluto, pero tampoco era algo diverso de ella, sino como la efigie de la imagen del sol que aparece en un espejo bruñido. No era el sol ni el espejo, pero tampoco era otra

cosa distinta de ellos. Y vió que la perfección, el esplendor y la hermosura de aquellas esferas separadas es tan grande, que no lo puede expresar la lengua, y es tan sutil, que ni la letra ni la voz pueden manifestarlo; y vio que en esas esferas estaba el sumo grado de deleite, de gracia y de alegría, por la visión de aquella verdadera y gloriosa esencia. Y en la esfera próxima a ésta, que es la esfera de las estrellas fijas, vió LA esencia separada de la materia, la cual no era la esencia de la verdad una, ni la esencia de la suprema esfera separada, ni era tampoco algo diverso de ellas, sino como la imagen del sol que se ve en un espejo, en el cual se refleja esta imagen desde otro espejo **[p. 348]** colocado enfrente. Y vió que el esplendor de la belleza y el gozo de esta esencia era semejante a lo que había visto en la esfera suprema. Y no dejó de ver en cada esfera una esencia separada, e inmune de la materia, la cual no era ninguna de las esencias anteriores, pero tampoco era diversa de ellas, y en cada una tal profusión de luz y de hermosura, que ni los ojos pueden resistirla ni escucharla los oídos, ni concebirla mente de hombres, como no sean los que ya la han alcanzado. Hasta que por fin llegó al mundo visible y corruptible, que es todo aquello que está contenido dentro de la esfera de la luna, y vió que este mundo tenía una esencia separada de la materia, la cual no era ninguna de aquellas esencias que antes había visto, ni tampoco algo distinto de ellas. Y tenía esta esencia siete mil caras, y en cada cara siete mil bocas, y en cada boca siete mil lenguas, todas las cuales alababan la esencia del uno y verdadero Ente, y la santificaban y la celebraban sin cesar; y vió que esta esencia era como la imagen del sol cuando se refleja en el agua trémula. Y vió luego otras esencias semejantes a la suya, las cuales no pueden reducirse a número. Y vió muchas esencias separadas de la materia, que eran como espejos ruginosos y manchados, que volvían la espalda a aquellos otros bruñidos espejos, en que estaba impresa la imagen del sol, y vió en esta esencia manchas y deformidades infinitas, que jamás había imaginado; y

las vió circundadas de dolores y penas infinitas, y abrasadas por el fuego de la separación, y divididas por el hierro; y vió otras muchas esencias que eran atormentadas, que aparecían y se desvanecían en grandes terrores y agitaciones grandes, etcétera».

En este tono dantesco acaban las visiones del Solitario, mezcla singular de iluminismo fanático y de audacia especulativa [1] .

[p. 349] Un siglo antes que Tofáil, y mucho antes que comenzase a filosofar nadie entre los árabes españoles, la misma doctrina neoplatónica había encontrado, entre nuestros hebreos, expositores **[p. 350]** profundos y originales. Ninguno lo fué tanto como el insigne poeta de Málaga, o de Zaragoza, Salomón Ben-Gabirol, conocido en las escuelas cristianas con el nombre de Avicebron, autor del célebre **[p. 351]** libro de *La Fuente de* la vida, y de algunas poesías líricas, ya himnos, ya elegías, que le colocan, lo mismo que a su compatriota el toledano Judá Leví, en puesto superior a todos los poetas líricos que florecieron en Europa, desde Prudencio hasta Dante [1]. Esa poesía que inspiro a Ben-Gabirol, y que él representa bajo la hermosa **[p. 352]** alegoría de una paloma de alas de oro y de voz melodiosa, no era la poesía áulica, pedantesca y atenta sólo a las delicadezas gramaticales, única que podía aprenderse en la escuela de Menahen-Bar-Saruk, de Tortosa, o de Dunasj-Ben-Labrat; ni era tampoco aquella taracea de lugares de la Sagrada Escritura, a la cual vino a reducirse, andando el tiempo, la lírica religiosa de los judíos. La inspiración de Gabirol consiste en cierto subjetivismo, o lirismo melancólico y pesimista, templado por la fe religiosa, con la cual se amalgaman, más o menos lógicamente, las ideas de la filosofía griega, en sus últimas evoluciones alejandrinas. Su poema más celebrado, *La Corona Real,* donde el autor venció la enorme dificultad de revestir de forma poética los dictados de la cosmogonía de Aristóteles, es una exposición de su filosofía, tan precisa y dogmática, si no tan completa, como el mismo *Makor Hayim*. Hay en una y otra obra, pero especialmente en la segunda, des-

cubierta y sacada a luz en nuestros días por Munk, reminiscencias evidentes de la escuela de Plotino, pero no tomadas directamente de las *Enéadas,* sino de Proclo, de la Teología del falso Aristóteles y de otros libros emanatistas de la última época. De todo ello resultó una viva y poética teosofía.

Según Ben-Gabirol [1], las formas sensibles son al alma lo que el libro escrito es al lector, porque cuando la vista percibe los caracteres y los signos, el alma recuerda el verdadero sentido, oculto bajo estos caracteres. Esta interpretación simbólica de la naturaleza como jeroglífico inmenso, no es más que una consecuencia de la doctrina de Ben-Gabirol sobre la materia y la forma, doctrina panteísta en su fondo, y que justifica en cierto modo el calificativo de Espinosa de la Edad Media, que algunos críticos han dado a este filósofo, cuya doctrina se confundiría totalmente con la de Plotino y la de Proclo, si el autor, atento a salvar de algún **[p. 353]** modo el dogma de la creación, no sustituyese la *unidad* de los Alejandrinos con la tesis de la *voluntad divina,* de la cual, por libre decreto, emanaron la forma universal y la materia universal. Los términos *materia* y *forma* son esencialmente aristotélicos, pero Ben-Gabirol los toma como *hipostases* alejandrinas, y emplea el mismo procedimiento que usaban los filósofos de aquella escuela para descender de lo uno y simple a lo múltiple y compuesto, mediante una serie y cadena de emanaciones, entre las cuales figuraban, lo mismo que en el sistema de Gabirol, el *entendimiento universal* y el *alma universal*.

Las substancias simples, según nuestro filósofo [1], no se comunican por sí mismas, sino por sus fuerzas o rayos, que se difunden y extienden por lo creado. Las esencias de todas las substancias están contenidas dentro de sus respectivos límites; pero sus rayos se comunican, y traspasan estos límites, porque están sujetos a la emanación primera que depende de la voluntad divina, del *Verbum Dei agens omnia*. No de otro modo se comunica y difunde la luz del sol por el aire. La substancia simple, la subs-

tancia del alma universal, penetra el mundo entero, y en él se ahínca y se sumerge, y la fuerza de sus rayos todo lo penetra, lo rodea todo, y es agente universal. Es propio de la naturaleza de la forma seguir a la materia, imprimiéndose en ella y tomando una determinada figura. Y como la materia es corpórea, la forma que pasa a ella de la substancia espiritual ha de hacerse igualmente corpórea. La manera cómo las formas espirituales pasan a la materia corpórea y se hacen visibles en ella, se parece a la manera cómo la luz pasa a los cuerpos y hace visibles los colores. Las substancias inferiores se ilustran con la luz de las superiores, y todas con la luz del agente primero, Dios. La meditación sobre las substancias simples y la inteligencia de lo que puede alcanzarse de ellas, es el goce más alto para el alma racional. «Si quieres imaginar las substancias simples [2], y el modo cómo tu esencia las penetra y contiene, es necesario que eleves tu pensamiento hasta el último ser inteligible; que te limpies y purifiques de la inmundicia de las cosas sensibles; que te desates de los lazos de la naturaleza, y que llegues, **[p. 354]** por la fuerza de tu inteligencia, al límite extremo de lo que te sea posible alcanzar de la realidad de la substancia inteligible, hasta que te despojes, por decirlo así, de la substancia sensible, como si nunca la hubieras conocido. Entonces tu ser abrazará todo el mundo corpóreo, y le colocarás en uno de los rincones de tu alma, entendiendo cuán pequeña cosa es el mundo sensible al lado del mundo inteligible. Entonces las substancias espirituales se revelarán ante tus ojos, y las verás alrededor de ti y debajo de ti, y te parecerá que son tu propia esencia. Y a veces creerás que eres una porción de ellas, porque estarás ligado a las substancias corpóreas, y otras veces creerás que eres enteramente idéntico con ellas, sin diferencia alguna, porque tu esencia estará unida a la suya y tu forma a la de ellas. Pero si asciendes a los últimos grados de la substancia inteligible, te parecerán los cuerpos sensibles, pequeños e insignifi-

cantes, y verás el mundo entero corpóreo nadando en ellos, como los peces en el mar o los pájaros en el aire».

La materia no puede existir desnuda de la forma, porque la existencia de una cosa no se realiza sino por la forma. Todo ser es, o inteligible, o sensible; y el sentido y el entendimiento sólo se aplican a formas sensibles o inteligibles. La causa de esto es que las formas sensibles o inteligibles se interponen entre las formas del intelecto, o del alma sensible, y la materia que sostienen o encierran estas mismas formas sensibles e inteligibles.

Síguese de aquí que la forma universal es la impresión hecha por lo Uno Verdadero. Esta forma universal es la que constituye la esencia de la generalidad de las especies, es decir, de la especie general, que da a cada una de las especies su propia esencia, y en la idea de la cual se contienen todas las especies. Esta idea, que las constituye todas a la vez, es la forma universal, es decir, la *unidad* secundaria, que viene después de la *unidad* que obra por sí misma. Y se dice que la forma hace subsistir a la materia, porque la forma es la unidad y la unidad hace subsistir el todo, y recoge y congrega la substancia de la cosa en que está para que no se separe, ni se haga múltiple. Por eso se dice que la unidad abraza todas las cosas y está en todas las cosas. La totalidad de la forma se extiende en la totalidad de la substancia de la materia, y penetra todas sus partes, no de otro modo que la luz se sumerge en la totalidad de la substancia del cuerpo en que penetra.

[p. 355] La forma es luz perfecta, y aunque se va debilitando y obscureciendo a medida que se difunde en la materia, esto procede de la materia misma, que es lo contrario de la forma. Conforme la materia es más sutil y se eleva más, la substancia, por la luz que penetra en ella, tiene más conocimiento y es más perfecta; y, al contrario, según que la materia desciende, la substancia se hace más espesa, en razón de la distancia de la luz y de la multiplicidad de sus partes.

El principio capital del sistema de Ben-Gabirol es la unidad de la forma, es decir, la unidad del principio activo. La forma es una sola, a la manera que la luz en sí misma es una sola cosa; pero se debilita del mismo modo que la luz, cuando va pasando por diferentes vidrios o cuando se dilata en el aire impuro.

El mundo corpóreo y compuesto es imagen del mundo espiritual y simple. Las formas corpóreas son imagen de las formas psíquicas que se ven en sueños, y las formas psíquicas, imagen de las formas inteligibles internas. La prueba de que las formas sensibles están escondidas bajo las formas inteligibles, es que las figuras y los colores se muestran en los animales, en los vegetales y en los minerales, por la impresión que en ellos hacen el alma y la naturaleza, y que la manifestación de los colores pintados y de las figuras y en general de todas las formas artificiales, proceden del alma racional.

La luz que se difunde en la materia emana de otra luz superior a la materia, es a saber: de la luz que existe en la esencia de la facultad eficiente, o, lo que es lo mismo, de la voluntad que hace pasar las formas de la potencia al acto. La esencia de la materia consiste en ser una facultad espiritual subsistente por sí misma, sin forma; y la esencia de la forma, en ser una luz existente por sí misma, que imprime su carácter a toda cosa en que se encuentra. Son entre sí la materia y la forma, como el cuerpo y el color.

Cuanto más sutil y simple sea la substancia, mejor recibirá las formas múltiples y variadas. Estas formas son, en sí mismas, más regulares y más bellas, porque en la substancia simple no hay obstáculo alguno de composición que se interponga entre ella y la forma, y la impida penetrar. «Y has de saber (añade Gabirol), que las formas circundan a la materia como el entendimiento al alma, y como las substancias simples abrazan a las unas y a las **[p. 356]** otras, y como el Creador Altísimo abraza la voluntad y todo lo que se encierra en forma y materia» [1] .

Cuanto más descienda y se corporifique la forma, más perceptible será para los sentidos; así, v. gr., el color es, de todas las formas, la más accesible al sentido. La figura es más latente que el color, la corporeidad más que la figura, la substancia más que la corporeidad, la naturaleza más que la substancia, el alma más que la naturaleza, el intelecto más que el alma. Cuanto más se acerquen las formas a la forma primera espiritual, más sutiles y latentes serán.

La materia no existe más que por la forma, porque la existencia procede de la forma, y la materia se mueve para servirla como si quisiera pasar del dolor del no ser al placer de ser.

La materia está en el conocimiento divino, como está la tierra en medio del cielo. Sobre ella brilla la forma y en ella se difunde como la luz del sol brilla y se difunde por los aires y por la tierra. Y llámase a esta forma luz, porque la palabra, el Verbo *(logos)* del cual ha emanado la forma, es luz, quiero decir, no luz sensible sino luz inteligible. Es propio de la luz iluminar la forma de las cosas y hacerlas visibles cuando están ocultas. Del mismo modo la forma, cuando se une a la materia, hace visibles las cosas ocultas y en cierto modo les da existencia.

La causa que hace que la materia se mueva para recibir la forma, no es otra que el deseo que la materia tiene de alcanzar el bien y el goce recibiendo la impresión de la forma. Puesto que por deseo o amor se entiende necesariamente la tendencia a unirse al objeto amado, y puesto que la materia aspira a unirse a la forma, síguese de aquí que su movimiento es siempre a causa del amor que siente por la forma, y del invencible deseo que le atrae hacia ella. «Entonces, me dirás [2], es preciso que haya similitud entre las dos, porque sólo se atraen los semejantes. Y te responderé: entre la materia y el ser primero no hay otra similitud sino que la materia recibe la luz que está en la esencia de la voluntad, y ésta la mueve a dirigirse hacia ella. No se mueve para

alcanzar la esencia de la voluntad sino la forma que de ella procede.

[p. 357] »Si conoces perfectamente la existencia de la materia universal y de la forma universal, su *quididad*, su causa final y todo lo que de ellas es posible conocer, verás la materia como si fuese un libro abierto, o un cuadro en que están trazadas líneas, y las formas te parecerán como figuras trazadas o caracteres dispuestos para procurar, a quien los lee, conocimiento perfecto y ciencia cumplida. Cuando el entendimiento comprende las maravillas que estos caracteres encierran, se encuentra en algún modo arrastrado por el deseo de buscar a quien trazó figuras tan maravillosas y creó formas tan nobles».

La materia y la forma son como el cuerpo y el alma, y como el aire y la luz: la voluntad, o la Sabiduría, los une y los penetra, como el alma penetra en el cuerpo, la luz en el aire, y el entendimiento en el alma. La voluntad que obra, puede compararse al escritor; la forma, producto de la acción, es como la escritura; y la materia, que sirve de *substratum,* como el cuadro o el papel.

La creación es como el agua que brota de una fuente, como la figura que se refleja en un espejo, como la palabra que pronuncia un hombre, pues cuando un hombre pronuncia una palabra, su forma y su sentido se imprimen en la inteligencia del oyente. Por eso se dice que el Altísimo ha pronunciado una *palabra*, cuyo sentido está impreso en la esencia de la materia; es decir, que la forma creada se ha trazado e impreso en la materia.

Gabirol [1], llamado por Moisés Ben-Ezra *el caballero de la palabra,* murió muy joven. *De edad de veintinueve años* (dice uno de **[p. 358]** sus biógrafos) *se extinguió su lámpara*. Pero dejó tras de sí un rastro de luz en la Sinagoga. Sus cantos, henchidos de grandeza y ternura, se repiten aún en el día de Kipor, aunque sus audacias dialécticas no fueron gratas a los más severos rabinos, que hacían gala de menospreciar y tener por pecaminosa toda filosofía. Así,

verbigracia, el moralista Bachia-Ben-Joseph, en su libro *Deberes de los corazones* [1], considera como objeto secundario la poesía, lo mismo que la filosofía, la gramática, el estudio de la Ley y el del Talmud, cosas inferiores todas, según él, al sentimiento religioso íntimo, a la conciencia moral y a la santificación interna [2] .

No es muy distinto el sentido del libro de *La Fe Excelsa* de Abraham-ben-David, de Toledo [3], al cual se acerca no poco el príncipe de los poetas hebraico-hispanos, Judá Leví, de Toledo, en su diálogo famosísimo del *Cuzary* [4]. Según Judá Leví, la filosofía **[p. 359]** de los griegos da flores y no froto, y como estriba en vanos fundamentos, con ella queda vacío el corazón y llena la boca de estéril locuacidad [1]. Pero con la poesía, dulce estudio de su vida, amor entrañable de su alma, no podía menos de ser tolerante el más egregio de los cantores de la Sinagoga.

Enseña, pues, coincidiendo sin saberlo con los doctrinas platónicas del *Ion,* la teoría de la *inconsciencia* artística, de la iluminación o visión interior, rápida, inmediata, análoga a la del profeta o *vidente,* que no procede por meditación especulativa, sino por cierta singular virtud, concedida de Dios a individuos y razas privilegiadas como la hebrea. La poesía es un don del cielo, que el arte desarrolla, pero no crea, y ¡ay de quien fíe demasiado en las reglas prosódicas! El verdadero poeta lleva en sí las reglas de la armonía, y las obedece sin saber formularlas, «y así vemos algunos que están adoctrinados en las reglas de la versificación, y son fieles observadores del metro; y de su ciencia oímos cosas extrañas y maravillosas. Pero vemos al mismo tiempo que el que por naturaleza está dispuesto para sentir y producir la belleza poética, cumple esas mismas leyes sin saberlo, y todo el esfuerzo de los que proceden por artificio tiende sólo a asimilarse a él. Y eso, que él no puede enseñar las reglas, y los otros pueden enseñárselas a él» [2] .

Tal idea tenía del arte aquel inspiradísimo poeta, nuevo Asaph **[p. 360]** en las *Siónidas* y en la Kedusah *de la Hamidah de la maña-*

na, y renovador del sentimiento de la naturaleza en sus poesías marítimas y de viajes. No produjo la estirpe de Israel cantor más grande en su postrer destierro, y de él escribe Enrique Heine que «el son del divino beso de amor con que el Señor surcó su alma, vibra todavía difuso en sus canciones, tan bellas, puras, enteras e inmaculadas, como el alma del cantor» [1] .

[p. 361] De Moisés-ben-Ezra (entre los árabes Abu-Harun) uno de los mayores líricos de la escuela judaico-española después de Gabirol y Judá Levtta, yace todavía inédito en la Biblioteca Bodleiana de Oxford, un doctrinal de Retórica y poética no conocido hasta ahora más que por una breve noticia de Munk en el Journal Assatique de 1850. Trata, no sólo de la poesía hebrea, sino de la árabe y de la cristiana [1], y debe de contener revelaciones inapreciables.

[p. 362] Tampoco cabe olvidar, puesto que contienen algunos pasajes de índole estética, las novelas de Salomón-ben-Zakbel y del toledano Judá-ben-Salomón Alcharisi *(Hemán el Ezrahita),* llamado por Gräetz el *Ovidio israelita* [1], comentador e imitador de las *Makamas o Sesiones de Hariri* [2], serie de relatos tan célebre entre los orientales por sus primores lingüísticos y retóricos. En su libro que se rotula el *Takkemoni* (y se reduce, como su original, a una serie de diálogos del autor con un aventurero llamado *Heber),* «hace Alcharisi severas críticas de poetas antiguos y modernos, dando pruebas de mucho saber y gusto en la materia».

Así lo afirma Grietz, [3], quien cita además, como imitadores de Alcharisi, a Joseph-ben-Sabra, de Barcelona, y a Abraham-ben Hasdai, autor de una novela, *El Hijo del Rey y El Nasir,* que ha sido traducida al alemán por Meisel [4], y es una curiosa variante del *Lalita Vistara* y del *Barlaam y Josafat*.

El estudio profundo de las formas de lenguaje, inaugurado **[p. 363]** conforme a la dirección de los árabes por los gramáticos he-

breo-hispanos, Menahem-ben-Saruk (960), autor del primer léxico, y Rabí-Jonás-ben-Ganah (llamado por los árabes Abul-Gualid), de cuyos trabajos ha dicho Renán que «sólo los más recientes de la filología moderna pueden aventajarlos» [1], debieron de contribuir indirectamente al desarrollo de los estudios retóricos y de la técnica literaria.

La misma filosofía de los cabalistas, nacida y desarrollada en gran parte en España, donde se compiló el más insigne de sus monumentos, el *Zohar,* tenía mucho de poética y de teosófica, y aun puede afirmarse que corrían por ella, más o menos enturbiadas, las aguas de la *Fuente de la Vida,* que de los neo-platónicos derivó Ben-Gabirol. Ni un punto olvidan nuestros cabalistas la consideración, eminentemente estética, de la naturaleza como jeroglífico inmenso, bajo cuyos signos podemos descubrir maravillas ignoradas y misterios profundos.

«En toda la extensión del cielo (dice el *Zohar)* hay signos, figuras y letras grabadas y puestas las unas sobre las otras. Estas formas brillantes son las de las letras con que Dios ha creado el cielo y la tierra: forman su nombre misterioso y santo». De aquí la creencia en el alfabeto celeste.

Pero estas fantasías encontraron rudísima oposición en el talento más dialéctico y positivo que produjo la raza hebrea: en su Aristóteles de los tiempos medios, en el cordobés Maimónides [2], fundador de la exégesis racionalista, y autor de la insigne Suma teológica y filosófica que se conoce con el nombre de *Guía de los que dudan,* o más bien, *de los que andan perplejos acerca del recto camino*.

Con ocasión de la doctrina de la profecía, divide Maimónides [3] **[p. 364]** a los hombres en tres clases: en la primera entran los sabios y los filósofos, los hombres de la razón pura; en la segunda, los poetas, los iluminados y los taumaturgos (hombres de fantasía); en la tercera, los legisladores, los políticos y los guerre-

ros. Moisés es para nuestro filósofo el tipo de la perfección profética y del espíritu especulativo unidos por raro prodigio, entendiéndose desde luego, que para Maimónides el profetismo es un estado puramente psicológico, muy afín con la exaltación poética.

Lo feo y lo bello pertenecen, según Maimónides, al orden de las cosas probables, no de las cosas inteligibles, porque no decimos que esta proposición: *«el cielo es esférico»* sea bella, ni que esta otra: *«la tierra es plana»* sea fea, sino que son la una verdadera y la otra falsa [1] .

En oposición a la doctrina neo-platónica e iluminista que convierte al artista en *spiráculo* del Dios y seguidor ciego de sus aspiraciones, defiende el rabino cordobés la teoría del arte *reflexivo,* con propósito y noticia del fin. «Hay gran diferencia (escribe) entre el conocimiento que el artífice posee de su obra, y el que posee cualquier otro. Si la obra ha sido ejecutada conforme a la ciencia del artífice, éste, al ejecutar su obra, no ha hecho más que seguir su ciencia; pero, para el contemplador, la ciencia sigue a la obra es decir, que por la obra se adquiere la ciencia, o que de la obra se saca la ciencia» [2]. Maimónides, como buen aristotélico, hubiera construído la estética *a posteriori,* o por método de observación.

En esta estética, tal como podemos rastrearla por indicaciones tan fugaces, predomina siempre la consideración del *fondo,* pero Maimónides no niega, por eso, la virtud, propia y distinta, de la forma. «El discurso ha de tener dos caras (nos enseña). Lo exterior ha de ser bello como la plata, pero lo interior todavía más bello que lo exterior, con lo cual debe estar en la misma relación que **[p. 365]** el oro está con la plata. Y es preciso además que tenga en su exterior alguna cosa que pueda indicar al que la examina lo que encierra su interior, como sucede en un pomo de oro cubierto de un hilo tenuísimo de plata, el cual, si se ve de lejos y no se le mira atentamente, parece un pomo de plata; pero si

ojos penetrantes lo examinan en su interior, descubren que es de oro». [1]

Aparte de tan rápidas aunque luminosas adivinaciones, las ideas literarias de los españoles de raza y cultura semítica se reducen a los comentarios árabes de Averroes sobre Aristóteles, muestra la más señalada de la incapacidad nativa de los orientales para asimilarse la parte artística del helenismo. Por esto mismo merecen estudio atento, en que el interés de la novedad compensará lo árido de la materia, ciertamente enojosa y de corta utilidad, puesto que viene a reducirse a exponer una inmensa aberración y contrasentido. Entremos en este estudio, que el mismo Renán ha dejado intacto, y no habré hecho poco si logro que mis lectores entiendan algo del pensamiento de Averroes, obscurecido todavía más por el salvaje y desconcertado latín de sus intérpretes escolásticos.

Tenemos impresas dos obras preceptivas de Averroes, la *Paráfrasis a la Retórica de Aristóteles,* traducida del latín sobre una traducción hebrea por Abraham de Balmis, y la *Paráfrasis a la Poética,* traducida de igual modo indirecto por el judío de Tortosa Jacob Mantino, médico de Paulo III. [2] M. Goldenthal publicó **[p. 366]** en Leipzig, en 1842, la antigua traducción hebrea del *Comentario sobre la Retórica,* atribuída a otro judío, Todros Todrosi, de Trinquetailles en Provenza, que floreció en el siglo XIV. El original árabe de esta obra se cuenta entre los pocos de Averroes que hoy subsisten en su forma primitiva, gracias al famoso manuscrito arábigo de la biblioteca Laurenciana de Florencia [1]. que encierra los *Comentarios medios* sobre el Organon, y la *Paráfrasis de la Retórica y la Poética,* ofreciendo estas dos últimas diferencias notables respecto de los textos latinos, según afirma Renán en su libro acerca de *Averroes* y del *Averroísmo*. No participan los códices hebreos de estos libros del mismo aprecio, por su rareza, que los latinos; al contrario, dice el mismo Renán que, fue-

ra de la Biblia, quizá no hay en las colecciones hebreas libro que abunde más que éstos.

Comenzaré analizando los comentarios a la *Retórica*. Averroes, como todos los peripatéticos, empieza por establecer las afinidades de la retórica con el arte tópica o dialéctica, en cuanto una y otra tienen el mismo fin, que es *hablar con alguna persona*, y en cierto modo convienen en su objeto, puesto que son el instrumento de la especulación en todos los casos posibles, y su uso es común a todas las artes y ciencias. Ni la retórica ni la dialéctica son ciencias **[p. 367]** que tengan materia determinada, sino que ambas especulan sobre todo el ámbito de los seres [1]. Síguese, pues, que la especulación acerca de ellas ha de pertenecer a una sola arte, que es la *Lógica*. Dos son los modos de la oración: uno *por contención y disputa,* otro *por doctrina y dirección del espíritu*. El uso de la retórica puede ser, o contingente, o consuetudinario y habitual, siendo el segundo, es decir, el uso artístico, reflexivo y continuo, muy superior al primero o espontáneo.

Averroes se mantuvo fiel a la tradición peripatética incluyendo la *Retórica* entre los libros lógicos, como apéndice del *Organon,* y aunque en otras cosas no entendió bien el prefacio de la obra de Aristóteles, si ya no es que el traductor hebreo y el traductor latino han contribuído a embrollarlo más y más con su barbarie inaudita, parece haber comprendido la doctrina del entimema, o silogismo oratorio, y la importancia de la pasión y de la moción de afectos que él, o su traductor, llaman groseramente *cosas adminiculantes al caso de la verificación* [2] .

Conviene irnos acostumbrando a tan extraño tecnicismo. Dice, pues, Averroes, que el terror, la misericordia, la ira y todas las demás pasiones semejantes a éstas, no *disponen el modo de la* **[p. 368]** *cosa* cuya exposición se intenta, *primeramente y por sí,* pero *disponen el modo de la utilidad de los que juzgan y contienden,* lo cual (traducido a lenguaje usual) quiere decir que sustituyen la persuasión al convencimiento. «Los afectos dirigen a la verdad (dice

en otra parte), pero no la crean». No acepta ni cree lícito el uso de las pasiones para la confirmación, porque la pasión, ya de amor, ya de odio, es siempre cosa particular, al paso que la justicia y la iniquidad son cosas universales. El fundamento de la comprobación es el entimema, y el entimema es cierta especie de silogismo; es así que el silogismo forma parte de la lógica, luego solamente a la lógica pertenece estudiar el arte retórica, ya universalmente, ya en cada una de sus partes. Es claro que quien conozca de qué partes se compone la oración y cómo se teje el discurso, podrá forjar el mismo entimema sin conocer el silogismo que es su género. Pero quien pase de esta consideración empírica, y conozca cómo se construye el entimema, y qué lugar ocupa al lado del silogismo de que se valen otras artes, conseguirá mayores ventajas en la oratoria que el que ignore tal doctrina. El tratar de todas estas cosas pertenece al arte dialéctica, porque solo a ella toca el dar la medida para conocer la verdad y todo lo que es semejante a la verdad (lo *verosímil*), y es sabido que las pruebas retóricas, aunque no sean la misma verdad, pertenecen al grado de las cosas verosímiles.

Dos son las utilidades del arte oratoria: [1] una inducir a los ciudadanos o políticos a las obras estudiosas, y esto porque los hombres naturalmente declinan a lo contrario de las virtudes rectas, y cuando no ejerce influencia sobre ellos la palabra del orador, prevalece el vicio contrario a las obras rectas, lo cual es cosa torpe. «Entiendo por virtudes rectas (dice Averroes), las que son virtudes entre un hombre y otro, sea cual fuere la sociedad que entre ellos se establece». La segunda utilidad consiste en que no siempre es posible usar de la demostración científica sobre la materia especulable **[p. 369]** que queremos afirmar, ora sea porque el hombre a quien queremos convencer se ha avezado ya a opiniones vulgares, contrarias a la verdad, o bien porque su naturaleza es absolutamente inepta para recibir la demostración. En este caso, es necesario hacer la comprobación por perífrasis y ro-

deos inteligibles para todos aquellos a quienes nos dirijamos, esto es, por proposiciones simplemente probables.

Puede el arte retórica persuadir dos tesis contrarias, pero no a un tiempo las dos, sino una en una ocasión y otra en otra, según mejor convenga. Lo mismo la retórica que el arte tópica, están igualmente dispuestas para la persuasión de los dos contrarios, sin que ninguna de las dos tenga por sí más vehemente aptitud para persuadir el uno de los dos contrarios que el otro. Pero no es igual la eficacia que tienen para la persuasión, ni iguales tampoco los medios de persuadir. No es oficio del arte oratoria enseñar la persuasión en sí misma, de tal modo que forzosa y necesariamente haya de seguirse a su acción la persuasión, así como a la acción del carpintero sigue necesariamente la existencia del mueble que él fabrica, sino que es oficio suyo el indicar todas las cosas que contribuyen a persuadir, y adiestrarnos en su uso, aunque no responda la persuasión a nuestro propósito y deseo. En esto se parece a otras muchas artes, v. gr., al arte de la medicina, a cuya acción no se sigue necesariamente la salud. Y aunque nos parece que en ocasiones cura el que no es médico, y persuade el que no es orador, siempre será más excelente y legítima obra la del sabio artífice, porque el fin suele seguir a su obra la mayor parte de las veces, y en el otro caso es muy raro que así acontezca.

Son, pues, la retórica y la dialéctica artes que especulan, no sobre una de las dos proposiciones contrarias, sino sobre entrambos igualmente, y así como en la dialéctica se distingue el silogismo que lo es verdaderamente, del silogismo falso o paralogismo, así en las oraciones persuasivas se distingue el argumento verdaderamente persuasivo del que lo parece y no lo es. Pero el paralogismo no consiste en la facultad ni en el hábito dialéctico que puede poseer el que le forja, sino que es argumento falso porque con él se propone el sofista alcanzar gloria, dinero y otros bienes extrínsecos, y ser tenido por sabio, en justo castigo de lo cual el

sofisma no se tiene por parte de la dialéctica, cuando se emplea con este fin, **[p. 370]** pero cuando se hace por modo de prueba, puede considerarse como parte de la lógica. El retórico, al contrario, aunque cultive su arte por ventajas extrínsecas, como la gloria y los demás bienes temporales, no por eso pierde el hábito y nombre de su arte, y así las oraciones que se dirigen a la persuasión, aunque no sean persuasivas, entran en la retórica, por más que el intento de estas oraciones sea el mismo que el del arte sofística. Esta diferencia procede de que el objeto que la persuasión se propone no es otro que excitar la misma pasión, que es una cualidad pasiva, y cuando este afecto se da, no importa que proceda de razonamientos verdaderamente persuasivos, o de otros que lo parezcan y no lo sean; en suma, de verdaderos sofismas o paralogismos.

Averroes define la retórica en el cap. I de su *Paráfrasis: «potencia que abraza en sí todo el peso de la persuasión posible sobre cualquiera de las cosas separadas»* [1]. Entiende por *potencia* el arte que puede obrar en dos sentidos opuestos, y a cuya acción no se sigue necesariamente el fin. Y por *cosas separadas* entiende todos los singulares, es decir, cualquiera de los diez predicamentos. En su indeterminación y generalidad se diferencia esta arte de todas las demás de quien se han creído algunos que se dirigen a la persuasión en aquellas materias sobre que especulan. Porque ciertamente toda arte enseña, esto es, declara y demuestra, y toda arte contribuye a la persuasión en aquel género sobre que especula, pero no en los demás géneros. Así, v. gr., la medicina enseña, demuestra y persuade en lo relativo a la salud, y a la enfermedad y a sus especies: la geometría enseña, demuestra y persuade sobre la extensión y la figura de los cuerpos. Pero la retórica no tiene materia peculiar y determinada, sino que trabaja para la persuasión en todas las cosas, cualquiera que sea su género. Entre los medios que dan crédito a este arte, los hay artificiales y sujetos a nuestro arbitrio e inteligencia, como que nosotros los producimos y crea-

mos. Y hay otros que no son artificiales, sino exteriores, v. gr., los testimonios, las coacciones, las leyes y otras cosas semejantes a éstas. De la composición entre el arte de la elocuencia y el arte civil resulta la *política*.

[p. 371] Son instrumentos de la retórica la *inducción* y el *silogismo*. Semejante a la *inducción* es el *ejemplo;* análogo al *silogismo* es el *entimema*. El *entimema* es el *silogismo* retórico, y el *ejemplo* la *inducción* retórica. La *inducción* y el *ejemplo* convienen en proceder por semejanza, el *entimema* y el *silogismo* convienen en inferir una cosa de otra. Es claro que en cualquiera de estos géneros de argumentación caben especie retórica, especie tópica, especie demostrativa y especie sofística. El silogismo tópico es más seguro que la inducción, y del mismo modo en la retórica es más persuasivo el ejemplo que el entimema, porque es más fácil la contradicción en el entimema que en el ejemplo.

La oración persuasiva, o se encamina a persuadir a un solo hombre, o a todos los hombres, o a muchos. Además, la persuasión puede ser, o de cosa universal, o de cosa particular. Y en uno y otro caso, la cosa que se intenta persuadir puede ser conocida por sí misma, o conocida por medio de otra. La retórica no enseña el modo de persuadir a cada hombre, porque esto sería proceder hasta lo infinito; pero se vale de los argumentos admitidos entre todos los hombres o la mayor parte de ellos, del mismo modo que lo hacen los dialécticos.

Prosigue tratando Averroes, ceñido siempre al método de Aristóteles, de los géneros de argumentación, del ejemplo, del entimema, de la división de las causas, que él reduce, como los antiguos, a tres, y del fin de cada una de ellas. El fin de la oración deliberativa, es lo conveniente o lo perjudicial. El fin de la oración judicial, es la justicia o la injusticia. El de la oración demostrativa, es la virtud o el vicio. Y si cualquiera de estas oraciones se propusiese el fin de la otra, no sería como primera intención, ni como fin de sí propia. Así, cuando una de estas oraciones se

vale accidentalmente del fin de las otras, se convierte en arte sofística, v. gr., cuando se alaba el vicio porque es útil, pero sin conceder que sea vicio.

Después trata de las premisas propias de cada género de causa, y principalmente de las del género deliberativo. No todo bien es objeto del género deliberativo, sino sólo el bien contingente. Acerca del bien necesario no cabe deliberación, ni tampoco acerca de todo bien contingente, sino sólo acerca del bien posible, y cuyo ser o no ser está en nuestra mano y depende de nuestro arbitrio y voluntad.

[p. 372] Tienen todos los hombres cierto apetito y deseo natural hacia el bien, y todos le apetecen por sí mismo y le desean sobre toda otra cosa. No obstante, si preguntamos a cada uno de ellos qué quiere decir ese nombre de *bien,* la respuesta variará mucho; pero todos, en viéndolo, le elegirán por ese instinto y natural afecto que en todos hay. El bien humano, universalmente considerado, reside en la *bondad de la disposición*. *«La bondad de la disposición* es la conveniencia de la acción con la dignidad, acompañada de larga vida, gloriosa y deleitable, con salud y amplitud de riquezas y hermosura, vistosa ante los hombres, y con todas las demás condiciones que pueden producir éstas o conservarlas, sin olvidar entre ellas el premio póstumo, el sacrificio y ofrenda con que solían los griegos honrar a sus difuntos. La hermosura varía según la diversidad de los hombres. Así la hermosura de los niños consiste en que sean hermosos de aspecto, y descuellen en la carrera y en la victoria, y en aquellos ejercicios y juegos en que los griegos solían ejercitar a sus adolescentes, como eran la equitación, la lucha, el salto y la danza. La hermosura de los viejos consiste en gozar el fruto de sus años, que constituye la misma beatitud, y en disfrutar de ella sana y serenamente, sin sombra de tristeza» [1] .

[p. 373] Cuando Aristóteles se mueve en el terreno de las ideas puras, distinguiendo, v. gr., el bien en sí y el bien por esti-

mación, Averroes comprende y a veces expone y desarrolla bien el sentido de su autor; pero cuando el Estagirita hace alguna alusión a la antigua poesía griega, su comentador se extravía miserablemente y cae en las más singulares inepcias. ¿Quién conocerá el admirable pasaje homérico de Príamo a los pies de Aquiles, en esta exposición hecha por Averroes, que, como todos los árabes, no sabe de Homero otra cosa que su existencia, y ésta por referencia de los prosistas griegos científicos?: «Dice Aristóteles que, según refiere el poeta Homero, aconteciόle a un cierto rey, enemigo de los griegos, ser hecho prisionero en una batalla, y encerrado por muchísimos años en asperísima cárcel, donde le mataron a su hijo, y entonces él les pidió el cadáver para llorarle y hacerle los honores fúnebres que ellos hacían con sus muertos: ellos se lo entregaron, y él les quedó muy agradecido por esta pequeña merced que le habían otorgado». La conclusión que saca de todo esto Averroes, es que Homero era parcial de los griegos y enemigo jurado de sus adversarios, *aunque hombre de mucha gloria y excelentísimo entre los griegos y magnificado por ellos sobre toda magnificencia, hasta el punto de tenerle por varón divino y por el más docto de los suyos* [1] .

Repito que en lo que tiene de filosofía pura, Averroes yerra mucho menos. Así, v. gr., declara, conforme a las doctrinas peripatéticas, pero con gran claridad de estilo, que lo bello es elegible por sí mismo, aunque no sea agradable (cap. X). Distinción que admira encontrar en un escolástico árabe del siglo XII. No es menos notable su explanación de la teoría del placer (cap. XIV). *«El placer (dice), es un tránsito a una disposición súbitamente causada por la sensación natural de la cosa que se siente»*. [2] Sus contrarios son la tristeza y la angustia, que vienen a ser *tránsito* **[p. 374]** *a una súbita disposición causada por* una *sensación no natural*. Por eso, el que en algún modo se acuerda de la cosa deseada, siente placer, y los que esperan vencer, se alegran de antemano con la esperanza de la victoria. Las causas por las que todos los hombres

se mueven a amar con verdadero amor, son dos. La primera consiste en que las cosas agradables estén presentes. La segunda, en imaginarlas cuando están ausentes, ya por reminiscencia, ya por esperanza. En ciertos placeres se mezclan la tristeza y el agrado: verbigracia, en la reminiscencia del amigo ausente o muerto, cuando recordamos qué gran varón fué, y cuáles sus hazañosos hechos. Por eso en los poetas elegíacos hay un cierto género de placer triste; pues, como dice Aristóteles, *la elegía es una reminiscencia de las glorias del muerto a quien se llora*. También las palabras amargas deleitan. El placer de la victoria es de una especie distinta, y agrada, no sólo a los vencedores, sino a todos los hombres, porque el deleite de ella consiste en superar a los competidores, esto es, en obtener el vencedor cierta ventaja sobre los demás hombres; ventaja que todos apetecen. La ciencia es agradable también, y lo son la imitación y la asimilación, y la creación de formas nuevas, v. gr., en la pintura, en la escultura y otras artes que atienden a reproducir los primeros ejemplares, y no precisamente porque estas formas imaginadas sean hermosas o feas, sino porque hay en ellas cierta especie de raciocinio y *notificación* latente de los tipos primeros. Lo que está escondido lo vislumbramos por lo que aparece, viendo, como entre sombras, el mismo ejemplar que reside firme e inmutable en una esfera superior. Toda imitación es bella por el principio de semejanza; aunque no sea bella la cosa imitada. El placer del conocimiento se funda en la comprensión de la unidad que hay entre los seres, porque viene a ser como una asimilación a los ejemplares o ideas. La unión, pues, y la semejanza son para Averroes las fuentes del placer artístico, pero lo son por imitación o asimilación de las ideas o primeros ejemplares. Por donde se ve que el platonismo que late en el fondo del sistema peripatético de la imitación no fué nunca un misterio, ni para sus comentadores griegos, ni siquiera para los árabes.

En general, Averroes ha suprimido todos los ejemplos tomados de la poesía griega, sustituyéndolos, a lo que se puede inferir por ejemplos de la literatura arábiga, principalmente de la anteislámica **[p. 375]** y de algunos libros persas, o de remoto origen sanscrito, traducidos indirectamente al árabe. Por desgracia, el traductor hebreo o el latino para quienes toda esa literatura era desconocida, los han omitido casi todos, quitando con ellos su mayor interés a un libro que, por la doctrina, apenas tiene ninguno. Todavía vemos, sin embargo, que, como ejemplo de narraciones fabulosas, cita varias veces Averroes el libro de *Calila* e *Dimna*, o sea la colección de apólogos llamada de Bilpay o Pilpay, conocida en la India con el nombre de *Panctha Tantra*.

En el libro III, que versa sobre la elocución, son tantas y tales las dificultades con que Averroes tropieza, y tantos los pormenores técnicos de literatura griega que él no entiende, que modestamente se excusa de parafrasear la mayor parte de estos capítulos, y omite casi todo lo relativo al gesto y a la acción. Manifiesta también absoluta ignorancia en cuanto a la métrica antigua, cuando violentamente quiere encajarla dentro del molde de la de los árabes. «El tiempo que media entre las sílabas (dice), unas veces se compone de silencios y de pausas, como en el metro de los árabes, y otras veces de silencio y de pulsaciones, como en los metros de las demás gentes». «El metro (añade), no produce la persuasión retórica, por dos causas: la primera, porque induce en el ánimo de los oyentes alguna sospecha de artificio y de astucia, y de tal modo, que parece que se busca la persuasión por el arte y no por la cosa en sí; y la segunda, porque parece que el fin del poeta es la acción, y el deleite, y la perturbación y tumulto de pasiones en sus oyentes».

De vez en cuando se tropieza, en medio de estas oscusidades, con algún principio legítimamente aristotélico, expresado con felicidad por el filósofo cordobés. Así, nos enseña, v. gr., que la oración debe hablar a los ojos, y no meramente a los oídos. Y en

otro lugar, que la oración escrita debe ser mucho más fuerte y convincente que la oración hablada, porque los escritos son imperecederos y los discursos acaban cuando se apaga el ruido de la elocución.

Terminó Averroes esta exposición el mes tercero del año 510 de la Hégira.

Todavía es mucho más ruda, y más curiosa por su misma rudeza, la paráfrasis averroista de los fragmentos de la *Poética* **[p. 376]** aristotélica. Tuvo Averroes el buen acuerdo de no explanarla toda, ni siquiera la mayor parte, sino sólo las reglas universales y comunes a todas las naciones, porque, como él mismo confiesa que hay en la Poética de Aristóteles muchas cosas que no se acomodan a la poesía de los árabes, ni a sus costumbres. Abandonó, pues la división del original, y con lo que conservó hizo un nuevo tratado en siete capítulos, que presenta cierta originalidad, en fuerza de sus mismas aberraciones. Propiamente, tampoco tiene forma de paráfrasis, sino de *comentario* medio, puesto que repite siempre a su manera las primeras palabras del texto de Aristóteles, precedidas de la palabra *kal*, que el intérprete latino traduce siempre: inquit.

El primero de los siete capítulos explica cuántos y cuáles son los géneros de imitación. «Nuestro propósito (dice Averroes) es tratar del arte poética, y de sus géneros, y de sus reglas, y de cuál es la acción o facultad en cada género de poemas, y de qué elementos constan las fábulas poéticas, y cuáles son sus partes, tanto las comunes como las propias, y cuáles las razones que en la fábula hay que considerar; lo cual haremos partiendo de los principios impresos en nosotros por la misma naturaleza».

Como Averroes no tiene idea ni de la tragedia, ni de la comedia, ni siquiera del teatro, completamente desconocido para los pueblos de raza semítica, entiende que la tragedia es *el arte de alabar* y la comedia *el arte de vituperar* [1], y sobre este absurdo con-

cepto levanta todo el edificio de su sistema literario, viendo comedias y tragedias en los panegíricos y en las sátiras de la poesía árabe, y buscando ejemplos en los *Moallacas* y en los demás monumentos de la poesía yemenita anterior a Mahoma.

Las fábulas poéticas son *sermones imitatorios*, y los géneros de imitación y de semejanza son tres, dos simples y uno compuesto. De los dos simples, el uno consiste en la imitación de alguna cosa, y en su semejanza con otra. (Averroes entiende que se trata de la aliteración, o de las que entre los árabes se llaman letras de semejanza, y que esto es propio y peculiar de cada idioma, según sus **[p. 377]** dicciones propias). El segundo género consiste en tomar una cosa semejante por otra, lo cual llamamos *permutación*. Averroes entiende que se trata de la metáfora y de la cognominación.

La imitación poética puede hacerse por la armonía, por el número y por la misma imitación. Cada cual de estos elementos puede encontrarse separado de los otros, como la armonía en el salterio, el número en la cítara o en los coros, y la misma imitación en los razonamientos oratorios, no métricos ni sujetos al número. Averroes, lo mismo que su maestro, admite la poesía en prosa. *En los poemas de los árabes* (añade) *no había armonía, sino tan sólo número, o bien número e imitación al mismo tiempo*.

El capítulo II trata de las otras diferencias de imitación, conforme a la cosa imitada y conforme al modo de imitar. O se imitan las virtudes, o los vicios. Toda imitación es, o de lo hermoso, o de lo torpe; luego el propósito de toda imitación ha de ser, o alabar, o vituperar. De la alabanza de las virtudes o de la condenación de los vicios nace, entre los hombres, la poesía de la alabanza y la poesía del vituperio.

Averroes se excusa, como de costumbre, de interpretar los ejemplos griegos, y añade cándidamente: «Aristóteles presenta, en cada uno de estos tres géneros de imitación, muchos ejemplos

de versos o de poemas que entonces se usaban en aquellas regiones: tú fácilmente los encontrarás de la misma especie en los versos de los árabes; pero como la mayor parte de ellos tienen por materia la lujuria y el apetito venéreo, y sólo sirven para inclinar a los hombres a cosas nefandas y prohibidas, deben ser apartados cuidadosamente los jóvenes de este género de poemas, y educados solamente en aquellos otros que incitan a la fortaleza y a la gloria, únicas virtudes que en sus poemas ensalzaban los árabes antiguos, aunque más bien por jactancia que por exhortar a otros a ellas. Así con frecuencia en aquel género de poemas se describen animales y plantas, al paso que los griegos apenas tienen poema que no sea para exhortar a alguna virtud, o para apartar de algún vicio, o para infundir alguna excelente costumbre y enseñanza».

Al tratar de las causas de que nació la poesía, y al explicar el principio de imitación, Averroes desatina menos, como en todo lo que es materia general y abstracta. Es instinto natural en los hombres desde la niñez el de imitación. Por privilegio único entre **[p. 378]** todos los animales, se gozan en la imitación de las cosas que perciben, hasta en aquellas que molestan o que no deleitan, y tanto más gozan cuanto aquella imitación sea más exacta y adecuada como sucede en las imágenes de muchas fieras truculentas, reproducidas por excelentes pintores. Y así nos valemos de la imitación hasta en la enseñanza, para la más fácil inteligencia y declaración de las cosas; porque son las imitaciones como un instrumento que conduce a la más fácil aprehensión de la cosa que queremos entender y nos lleva a ella con el deleite que percibimos en las imágenes por lo que tienen de imitación. El alma comprende con tanta mayor perfección cuanto mayor es el goce que recibe porque no sólo a los filósofos es muy grato el aprender, sino también a los demás hombres. Y como las imágenes son imitación de las cosas ya percibidas, nos valemos de ellas para más fácil y más pronto conocimiento, ayudando a la inteli-

gencia el placer que nos comunican, independientemente del principio de semejanza. Esta es la primera causa que produjo la poesía. La segunda causa no es otra que el placer que la naturaleza humana siente con el número, con la armonía y con el metro. Este placer engendró el arte poética, principalmente en aquellos que por naturaleza eran más dispuestos para ella; y de esta naturaleza acrecentada y perfeccionada nació el arte, que fué sucesivamente acrisolándose y depurándose, añadiendo unos ingenios una parte y otros otra, hasta que la elevaron al punto de perfección, completando los varios y diversos géneros, según la varia habilidad de los hombres y su aptitud para producir el mayor deleite en cada género de poesía.

No puede darse mayor mezcla de luz y de tinieblas que la que hay en esta *Poética*. Averroes echa a perder, por su absoluta ignorancia crítica del arte antiguo, lo mismo que había comprendido tan bien como filósofo; y a renglón seguido nos añade, como en confirmación y prueba de lo dicho, que «los hombres más excelentes y virtuosos inventaron el arte de alabar las honestas acciones, y los más viles y de ínfima convicción imaginaron el arte de vituperar las acciones perversas y viciosas». «Esto (dice) es, en resumen, lo que de este capítulo puede aplicarse a todas o la mayor parte de las naciones y gentes; lo demás que aquí se contiene son cosas peculiares de la poesía griega, y no conocidas entre nosotros». Llega a imaginar nuestro comentador que, antes de Homero, el **[p. 379]** canto era imperfecto y breve, entendiendo por breve el constar de sílabas menores *(sic)*, y por imperfecto el tener pocas melodías. Y asombrado de los elogios que tributa Aristóteles a Homero, como padre y maestro de la poesía, sólo alcanza a figurarse que debió de ser un varón insigne en el arte de alabar y de vituperar, *o en alguna otra arte famosa entre los griegos*.

Averroes define la tragedia, o, como él dice, el arte de alabar: *«imitación de una acción ilustre, voluntaria, perfecta, que tiene fuerza universal respecto de las cosas más excelentes, pero no la tiene singular*

acerca de cada una de ellas: imitación que produce en el alma afectos de misericordia y de terror. Esta imitación es de los actos de varones señalados en santidad y en pureza, y tiene por instrumentos la palabra, la melodía y el número». Consiste la primera parte de la tragedia en la acción, de la cual Averroes no tiene idea alguna, pues cree que se reduce a una simple enumeración de las cosas imitadas. El uso de la melodía dispone el alma a recibir la imitación, y esta melodía se acomoda variamente a cada uno de los géneros de poemas.

Entiende Averroes por *fábula* la composición de las cosas en que la imitación consiste, ya sea esta imitación del ser verdadero de la cosa, ya de la opinión vulgar, aunque sea falsa; y por eso los *sermones* poéticos se denominan fábulas. En suma: se llaman historiógrafos y fabuladores los que tienen la virtud de imitar las costumbres y las sentencias de los hombres.

Necesario es que haya seis partes en la tragedia, es a saber: *la fábula, la imitación, las costumbres, el metro, la sentencia, el aparato, la melodía*. Pero las costumbres y la sentencia son las partes de mayor entidad, porque la tragedia no es imitación de la abstracta y desnuda esencia humana, sino de sus costumbres y acciones probas, y de las eficaces sentencias del ánimo.

Tampoco comprende Averroes lo que Aristóteles quiere dar a entender con el nombre de *aparato escénico*, y se imagina que es *una acomodación de las sentencias;* pero vislumbra de un modo confuso que debe tratarse de algún género de arte solamente usado entre los griegos, y desconocido en las composiciones laudatorias de los árabes, donde sólo se encuentran palabras y sentencias.

La perfección del metro y del número está en acomodarse a la **[p. 380]** intención, porque hay muchos metros que responden bien a una intención y no responden a otra. En cuanto al espectáculo, Averroes habla de él como quien jamás vió ninguno, y le define en revesadísimos términos [1] .

El capítulo V, *De las partes de la tragedia,* es una mala inteligencia continua en todo lo técnico, y al mismo tiempo un comentario de rara precisión en cuanto a los principios generales. Comprende Averroes que la tragedia, sea la obra poética que fuere, debe realizar plenamente el término de su acción y constituir un todo perfecto, es decir, que tenga principio, medio y fin, y que el compuesto sea de magnitud determinada y no de cualquiera magnitud. Porque la hermosura o bondad del compuesto nace de dos principios: el uno es el orden, y el otro es la magnitud; y por eso un animal pequeño no se dice hermoso con relación a los individuos de su género. Cuando la especulación es demasiado breve en tiempo, no resulta completa ni fácil su inteligencia. Por el contrario: si es más larga de lo justo, se borra fácilmente de la consideración de los que la atienden, y el discípulo la echa en olvido. Lo mismo acontece en el espectáculo de alguna cosa sensible, es decir, que sólo se la ve con claridad cuando interviene una módica distancia entre el espectáculo y el espectador, y no está demasiado remota, ni tampoco muy próxima. Lo mismo en las obras poéticas y en las fábulas, porque si el poema es muy breve, *no podrá perfeccionar todos los motivos de la alabanza*, y si se extiende mucho, no podrán conservarse y retenerse en la memoria sus partes. Las oraciones retóricas, que sirven para refutar, no tienen por su naturaleza ninguna magnitud determinada, y por eso han atendido los hombres a medir el tiempo de la contención entre dos adversarios, ya por los vasos llenos de agua que los griegos llaman *clepsydra*, ya por las partes del día, como hacen los árabes. También el arte poética ha de tener su término natural, determinado por la magnitud de la misma cosa de que se trata, pues así como **[p. 381]** el fruto de la generación, si al tiempo de ella no lo impide alguna adversa fortuna, llega a tener su magnitud determinada, natural y conveniente, así debe suceder en las fábulas poéticas, sobre todo en los dos géneros de imitación trágica y cómica.

De los episodios entiende Averroes que son una narración de muchas cosas accidentales, o de muchas acciones que acontecen a un mismo sujeto. «Parece (añade) que en esto han pecado todos los poetas, a excepción de Homero, pasando rápidamente de una cosa a otra, y no guardando fin ni propósito. De esto encontrarás ejemplos en los poemas de los árabes, especialmente en las *casidas* destinadas a la alabanza, porque cuando quieren enumerar todas las condiciones de un objeto laudable, v. gr., un libro o una espada, se detienen y trabajan mucho en su imitación episódica, y se apartan y desvían de la persona a quien tratan de elogiar. Conviene, pues, que el arte imite a la naturaleza, es a saber, que todo lo que hace lo haga con un solo propósito y único fin. La imitación, pues, de lo uno ha de ser una sola, y sus partes han de tener determinada extensión, y principio medio y fin, siendo el medio la parte más excelente de todas. Porque si a las cosas que tienen un ser ordenado y armónico se les quita este orden y esta armonía, perderán súbitamente su propia virtud y acción».

Averroes no ha entendido de ningún modo la diferencia aristotélica entre la poesía y la historia: al contrario, cree que Aristóteles, con la palabra *historia,* designa *la imitación de las acciones falsas y fingidas*, v. gr., los apólogos del libro de *Calila* e Dimna. «El poeta (dice) habla de las cosas que son, o que pueden ser, para que las huyamos, o las persigamos y busquemos, o para que la misma imitación y ficción convenga y corresponda con ellas. Pero el oficio de profesor de ficciones y de historias se diferencia del oficio de poeta, aunque uno y otro se ejercitan en fingir e inventar cosas nuevas, historias y similitudes en lenguaje métrico. Pues aunque convengan en el metro, el uno de ellos, es decir, el fabulista, cumple el fin que se propone en su fábula aunque no use del metro; pero el poeta propiamente dicho no consigue de un modo perfecto su propósito en la imitación de las cosas si no hace uso del metro. El historiógrafo es profesor de ficciones, finge varias cosas singulares que de ninguna manera existen, y les

pone nombres; pero el poeta impone nombres a las cosas que realmente son, **[p. 382]** *y a veces habla de lo universal*. Por eso dice *el filósofo* que la poesía es más cercana a la filosofía que la ficción historial. De donde se infiere que el poeta lo es por el uso que hace de las fábulas y de los metros, y en cuanto tiene virtud de imitar las cosas existentes que penden de la voluntad y del libre albedrío. Y no sólo es oficio suyo imitar las cosas que son, sino también las que él cree que pueden ser. Pero no por eso hemos de creer que el poeta deja de serlo cuando imita las cosas que son, porque nada impide que estas cosas hayan sido antes y puedan ser después tales como son ahora».

A muchas fábulas cuadra la imitación sencilla, no dividida en varios modos; a otras la imitación compuesta, todo según que el mismo objeto de la imitación lo exija. Pues así como hay acciones constituídas por un solo acto continuo y sin peripecias, hay otras compuestas e *implexas*. Llámase simple aquella imitación en que entra la *peripecia* o la *agnición* o la *asumpción de la demostración*. A propósito de esta definición absurda, el traductor hebreo nota, y nota bien, que Aristóteles dice todo lo contrario, y que la fábula simple es precisamente la que no tiene ni *peripecia* ni *anagnórisis*. Llama *implexa* Averroes a la acción en que interviene juntamente con la peripecia, la agnición, comenzando por la una y pasando luego a la otra. Averroes prefiere que se empiece por la *peripecia* y se acabe con la *agnición*.

Y ahora veamos lo que nuestro comentador entiende por *peripecia*. No es para él otra cosa sino la imitación de un propósito contrario al que se alaba, v. gr., si queriendo describir la felicidad de un hombre, empezamos por pintar la infelicidad, pasando luego a la imitación de la felicidad. Esto es lo que llama en otras partes *imitación por lo contrario*. En cuanto a la *agnición,* aunque no la define mucho mejor, da muestras de haberla comprendido, puesto que cita como ejemplo de ella el reconocimiento de José y sus hermanos, en la relación coránica. «En los poemas de los

árabes (añade) predomina la agnición que se hace por medio de cosas inanimadas.» La *agnición* y la *peripecia* tiene por objeto investigar alguna cosa y perseguirla, o bien huir de ella, y por eso la *agnición* unas veces prepara el ánimo a la misericordia, y otras al miedo. Estos son los dos efectos que la tragedia se propone al ensalzar las acciones bellas y detestar las acciones torpes. Por efectos de perturbación se entienden la misericordia, el miedo y el dolor. Averroes **[p. 383]** ni aun intenta penetrar en el misterio de la purificación aristotélica. Lo único que se le alcanza es que el ánimo puede aquietarse y recrearse mediante la narración de tormentos, de calamidades y de infortunios acaecidos a otras personas.

El capítulo VI trata de las partes de cuantidad en la tragedia, de las costumbres, de la agnición, de los episodios, de la conexión y solución de la fábula, de los cuatro géneros de tragedia y de los afectos y sentencias. «Aristóteles (dice nuestro comentador) cita varias partes que son propias exclusivamente de los poemas griegos. Pero las que se encuentran en los poemas de los árabes son tres: *exordio*, *episodio* y *conclusión* o *éxodo*. Como ya hemos dicho, la composición de la tragedia no debe ser imitación simple, sino imitación *implexa* y compuesta de diversos géneros, es a saber, de agnición y de peripecia y de afectos de terror y de misericordia. Y para que sea imitadora del alma humana y conmovedora de ella, es necesario que en las fábulas trágicas se pase de una cosa a su contraria, es decir, de la imitación de la virtud a la imitación de la fortuna adversa en que algunos hombres virtuosos han caído, porque esta imitación mueve el ánimo a misericordia y le llena de terror, y le prepara para recibir las virtudes; y, por el contrario, si el poeta pasa de la imitación de la virtud a la imitación del vicio, no producirá en nuestro ánimo afectos de amor ni de temor que nos muevan a seguir el camino de la probidad». «Del primer género (prosigue Averroes) encontrarás muchos ejemplos en nuestra ley (es decir, en el Corán), v. gr., la his-

toria de José y sus hermanos». «Nace la misericordia cuando se narra algún caso adverso sucedido a quien por ninguna razón lo merecía. De la misma causa nace el temor, cuando imaginamos que nos puede suceder algún mal que ha acaecido a otro. Y nacen a un tiempo la tristeza y la misericordia, cuando tememos que estas desdichas nos pueden suceder sin merecerlas. La simple alabanza de las virtudes no infunde en el ánimo terror por la privación de ellas, ni misericordia, ni amor. Si alguien quiere exhortar a las virtudes, debe dedicar parte de su atención a aquellas cosas que producen dolor, miedo o compasión. Por consiguiente, la tragedia perfecta será la que reúna todas estas cualidades, es decir, la exhortación a las virtudes y a las cosas tristes y terroríficas que mueven a misericordia».

Es tan bárbara la traducción latina de Averroes que poseemos, **[p. 384]** que en muchos casos adolece de proposiciones contradictorias, sin que sea fácil determinar cuál pudo ser la mente verdadera del autor. Así es que en algunas ocasiones parece censurar los desenlaces tristes en la tragedia, y otras veces, por el contrario, indica que la narración de los infortunios y calamidades en que han caído varones probos y excelentes sirve para infundir amor hacia ellos, así como la narración de las calamidades sucedidas a los malos vale para infundir temor. «Algunos (añade) introducen en sus escenas trágicas la imitación de vicios y maldades juntamente con la de cosas dignas de alabanza, con tal que unos y otras se presten a la peripecia. Pero el vituperar los vicios es oficio propio de la comedia más bien que de la tragedia, y por eso no debe su imitación figurar principalmente en la tragedia, sino sólo por incidente, y a modo de peripecia».

Hay en Averroes cierto principio de verdad artística humana, aunque muy confusamente expresado. Dice, pues, que las fábulas terroríficas, o que provocan a tristeza, deben ser verdaderas y ciertas, porque si fueran dudosas, o tuviesen incierto origen, no cumplirían su fin y propósito. Cuando los hombres no saben con

certeza una cosa, ni la temen, ni se entristecen por ella. De lo maravilloso escribe lo siguiente: «Los buenos poetas en la tragedia introducen algo portentoso y monstruoso, aunque no sea terrorífico ni triste. De esto encontrarás muchos ejemplos *en el libro de* la ley (es decir, en el Corán), pero no en los poemas modernos de los árabes. Estas acciones portentosas son enteramente ajenas de la tragedia, porque no se ha de buscar en ella indiferentemente cualquier género de placer, sino sólo aquel que es propio de su índole».

Si se pregunta cuáles son los males que imitados por el arte pueden producir, juntamente con el deleite, la compasión y el terror, fácilmente podrá considerarlos quien repare cuáles son los accidentes molestos que proceden de adversa fortuna y de calamidades contingentes, de las cuales no se sigue, a pesar de eso, ni gran dolor, ni terror, como son las que acontecen entre amigos, y no los males que mutuamente se hacen los enemigos. Nadie se angustia ni se compadece del mal que un enemigo causa a su enemigo, tanto como se indigna y llena de terror por el mal que un amigo causa a otro amigo. Y todavía sube de punto esta compasión y **[p. 385]** este terror, cuando el hermano ofende al hermano, o el hijo mata al padre, o el padre al hijo. «Y por eso aquella historia en que se narra el precepto que Dios impuso a Abraham de degollar a su hijo, es maravillosamente triste y producidora de afectos trágicos».

La tragedia debe versar sobre acciones laudables que se ejecutan con plena voluntad y conciencia. Toda acción que se realiza sin conocimiento ni voluntad, queda excluída de la tragedia. Y lo mismo la que proviene de causas desconocidas y misteriosas, porque entonces más bien debe contarse entre las mal forjadas mentiras, que entre las fábulas poéticas y dignas de imitación. La óptima y más bella imitación es la de las acciones que nacen de plena voluntad y ciencia cierta.

Investiguemos ahora cuáles han de ser las costumbres que imite la tragedia. Pueden reducirse a cuatro géneros: primero, costumbres óptimas, cada cual según su especie; segundo, costumbres acomodadas al personaje alabado; tercero, costumbres sostenidas constantemente en cuanto fuere posible; cuarto, costumbres medias entre dos extremos. Las costumbres excelentes, en el sentido artístico de la palabra, son, o verdaderas, o verosímiles, o aparentes y *famosas* (esto es, consagradas ya por la tradición, o semejantes a las que la tradición consagra). Todas ellas pueden introducirse en la tragedia. La solución de las fábulas debe nacer de las costumbres de los personajes alabados, y resultar de ellas como una conclusión retórica, sin que sea lícito al poeta introducir en sus fábulas nada de imitación extraña a la tragedia. Tampoco ha de verse muy a las claras el artificio.

No se le ocultó a Averroes la doctrina del *paradigma* o modelo, que Aristóteles inculca como regla de los caracteres trágicos. La tragedia es imitación de cosas excelentes, cada cual en su línea, y el poeta trágico debe proceder como el excelentísimo pintor, que describe al hombre tal cual es en sí, y crea el tipo del iracundo, del desidioso y del cobarde. Y no solamente debe el poeta imitar las costumbres y los hábitos humanos, sino también los súbitos afectos y movimientos del alma.

Varios modos hay de imitación. El primero es de cosa sensible por cosa sensible, y la mayor parte de las imitaciones de los árabes pertenecen a este género. En otros casos se imitan cosas abstractas por cosas sensibles, cuando éstas tienen acción proporcionada **[p. 386]** y correspondiente a las cualidades de aquellas. Ha de proscribirse la imitación de una cosa excelente y laudable por medio de otra cosa vil. «La imitación debe hacerse siempre por medio de cosas que sean más excelentes que el objeto imitado.» Todavía hay otro género de fábulas que se acercan más a la verdad y a la persuasión que a la imitación y ficción, y más a la inducción retórica que a la imitación poética. «También ésta abun-

da en los escritos de los árabes». El tercer género de imitación es el que se hace por reminiscencia, o asociación de ideas, v. gr., acordándose de alguno al leer su letra, y doliéndonos de su muerte, o echándole de menos si todavía vive.

Averroes se declara contrario de la *hipérbole*, porque la confunde con la falsedad. Llégase a lo perfecto de la construcción de la fábula cuando el poeta acierta a describir alguna cosa, o a narrar algún suceso con tal vivacidad y colorido, que nos parezca que le tenemos delante de los ojos.

«En las fábulas poéticas de los árabes apenas se conoce esta imitación de acciones voluntarias y excelentes que constituyen la tragedia. Generalmente los árabes no buscan más que la conveniencia del símil, y además la mayor parte de sus versos son amatorios y del carácter más ligero».

La imitación perfecta no debe transcender de la propiedad de la cosa, ni de su esencia. Hay algunos que están acostumbrados, o por naturaleza se inclinan, a imitar cosas que tienen pocas propiedades. Estos se aventajan en los poemas breves, no en las composiciones largas. Otros, por el contrario, no imitan sino las cosas que tienen muchas propiedades, y éstos brillan en los poemas largos. Hay imitaciones propias de una clase de composiciones, y no de otras. A veces también los metros responden a la cosa y no a la imitación, y a veces, por el contrario, no responden ni a la una ni a la otra, no convienen con el propósito. ni *tienen la verdad que exige el arte, esto es, la manifiesta semejanza con el modelo vivo*.

En el capítulo VII recoge Averroes algunos preceptos sobre la dicción y sus partes, sobre la imitación heroica, y sobre los defectos de los poetas, y la disculpa que en ellos cabe. En todo esto apenas queda rastro ni sombra del texto aristotélico. La mayor parte de lo que se contiene en estos últimos capítulos del Estagirita, se reduce, como es sabido, a particularidades gramaticales **[p. 387]** y métricas de la lengua griega, de la cual Averroes, co-

mo todos los musulmanes españoles, manifiesta la más crasa ignorancia. Así es que a duras penas llega a entender algunos aforismos generales, v. gr., el de la perspicuidad de la dicción y el del empleo de palabras propias, para no caer en afectación ni en barbarismo. Todavía con mayor acierto y con rara precisión en los términos, comprendió la doctrina importantísima de que la obra poética, cuando carece de figuras y colores, o (como él dice) de *mutaciones,* no conserva de poesía más que el metro. De la epopeya Averroes prescinde completamente. «Aristóteles escribe la diferencia que media entre la tragedia y la epopeya, y explica qué poetas se aventajaron en ellas, o cuáles fueron desgraciados e inhábiles, y ensalza a Homero sobre todos los demás. Pero todo esto es propio de los griegos, y no se encuentra entre nosotros nada semejante, ya porque estas cosas que cuenta Aristóteles no son comunes a todas las gentes, *o ya porque en esto les ha acaecido a los árabes algo sobrenatural*. Los gentiles tienen en sus imitaciones usos propios, según los tiempos y las regiones».

Tan entusiasta era Averroes de la verdad humana, que, según él, bastaba esta verdad para compensar la penuria o escasez de elocuencia y la poca variedad en la imitación.

Cinco son los pecados que puede cometer el artífice, y por los cuales es digno de reprensión. Consiste el primero en imitar lo que es imposible. La imitación debe ser de cosas que existan, o en cuya existencia se crea. El segundo pecado del poeta es falsificar la imitación, en lo cual procede como el pintor que añadiese a las figuras un miembro que no tienen, o que las pintase en un lugar donde no deben estar. El tercer pecado es representar animales racionales por medio de animales irracionales, como se hace en los apólogos, porque en esta imitación la verdad será exigua y la falsedad grande; a no ser que imitemos algún oficio o cualidad que sea común a racionales e irracionales. El cuarto error consiste en imitar algo por medio de su contrario, o de cosa que sea semejante a su contrario. El quinto pecado consiste en

abandonar la imitación poética, y pasar a la persuasión o razonamiento directo. Averroes acaba confesando humildemente que el libro que interpreta ha sido, en su mayor parte, libro cerrado para él: «Esto es (escribe), en resumen, lo que hemos podido entender de las sentencias **[p. 388]** que Aristóteles trae en este libro acerca de las oraciones comunes a todos los géneros de la facultad poética, y propias de la tragedia. Lo demás que en este libro enseña acerca de las diferencias que hay entre los demás géneros de la poesía griega, y de la tragedia misma, es propio exclusivamente de los griegos. Además, este tratado de Aristóteles nos parece incompleto en algunas partes, y opinamos que no ha sido rectamente interpretado entre nosotros, porque ahora procedía tratar de la diferencia de muchos poemas que los antiguos conocían, y que el filósofo promete explicar al principio de su libro. De la comedia no habló, sin duda porque bastaba aplicarle principios contrarios a los de la tragedia. Tú, fácilmente comprenderás, por lo que aquí va escrito, que lo que nuestros árabes han dicho de las reglas poéticas, no es nada en comparación de lo que Aristóteles enseña en este libro y en el de la *Retórica* » [1] .

[p. 389] Para completar la exposición de las ideas estéticas de Averroes, conviene tener todavía en cuenta su comentario a la *República* de Platón, donde incidentalmente trató el filósofo ateniense del efecto social del arte y de su influencia educadora y civilizadora. «Nada pareció a Platón más pernicioso que imbuir a la infancia en fábulas, precisamente cuando la naturaleza está más propensa a recibir cualquier género de ideas. Ha de cuidarse, pues, en los primeros tiempos, de que los niños no oigan ni vean cosas falsas; y así desde el principio de la educación se acostumbren a lo verdadero, porque en toda acción nada hay tan eficaz como el principio. Divide Platón las narraciones, según las cosas que se refieren, en pasadas, presentes o futuras. La narración, o es simple, o de cosas figuradas. La antigua poesía procuraba la imitación de la voz y de la figura, pero hoy toda la imitación está re-

ducida a las palabras solas.» Aunque Averroes, según su costumbre (por no tener noción alguna del teatro), no entiende nada de las restricciones que Platón impone a la imitación trágica, penetra, no obstante, la razón fundamental del rigor censorio del divino filósofo, y opina, como él, que el artista debe consagrarse sólo a la imitación de lo excelente, tomando por ejemplo y dechado las hazañas de los varones fuertes, templados y liberales, y comenzando a imbuirse desde los más tiernos años en este género de imitaciones, hasta que lleguen a convertirse en hábito y segunda naturaleza. Averroes, **[p. 390]** sin embargo, no sospecha que se trata de acciones dramáticas, y cree que esta doctrina platónica se aplica a los varones ilustres de la república, y que sólo con ellos reza el precepto de no imitar en las vociferaciones a las mujeres parturientas, ni prorrumpir, como acostumbran ellas en sus domésticas riñas, en gritos y en gemidos. También está vedado a los hombres libres el imitar a los siervos, ni a los beodos, ni a los delirantes, y muchísimo menos remedar el relincho de los caballos, o el mugir de los toros, o el estrépito de los ríos, o el bramido del mar y el fragor de los truenos. «Toda imitación de cosas irracionales es indigna del hombre.» Averroes reprueba, con apoyo de tales doctrinas, los poemas de los árabes, que supone llenos de este género de inepcias. No se ha de permitir, en la república, a los poetas la imitación de cualquiera cosa indistintamente, y esto por varias razones: la principal, porque hay objetos que de suyo son torpes, o de ninguna eficacia para inflamar o contener el ánimo. Las mismas restricciones impuestas en la imitación a los poetas se aplican también a los pintores y a cualesquiera otros artífices, no permitiéndoles representar a los hombres viciosos, sino a los varones probos, para que sus obras den buen ejemplo a los niños y a los adolescentes, y los eduquen a la vez por la vista y por el oído, guiándolos con el suave freno de la hermosura, no de otro modo que quien sestea en un lugar

ameno y agradable, donde goza suaves auras, fragancia de flores, salubridad de hierbas y otros mil deleites naturales.

Consta la melodía de tres partes: consonancia, modulación y oración modulatoria. Excluye Platón la melodía quejumbrosa y la armonía producidora de terror, porque enmuellece y enerva el ánimo y produce vano tumulto de pasiones; y prohibe también la composición de diversos instrumentos. En suma: han de rechazarse todos los modos musicales que por su misma índole son *variables*. No han de tener otro objeto el músico y el pintor que excitar el ánimo a la fortaleza y constancia en la guerra, y prepararle a recibir aquellas virtudes que principalmente buscamos para asegurar vida fácil, tranquila y quieta en la república perfecta. «Todo esto (añade Averroes) lo comprueba Platón con ejemplos de varones célebres en su tiempo; pero ha caído ya en desuso entre nosotros.» Tampoco se debe admitir en las ciudades perfectas el órgano ni la flauta, sino sólo la lira y la cítara, porque cada uno **[p. 391]** de estos instrumentos tiene armonías peculiares suyas. «Busquemos, pues, un género de modulaciones distinto del que usan las mujeres y los hombres vanos y viciosos; un género de música tal, que excite la fortaleza del ánimo y al mismo tiempo la robustezca. Este género de ritmos era conocido en tiempo de Platón, pero no en el nuestro» [1] .

[p. 392] Juzga, además, Platón, interpretado aquí rectamente por Averroes, que si se eligen entre los ciudadanos los que por su naturaleza son hábiles para estas artes, y se los educa en la música, llegarán a conseguir templanza, fortaleza y constancia de ánimo y liberalidad, y se inflamarán en el amor de las cosas bellas y de la justicia, y en el odio y menosprecio a los bajos y sórdidos deleites; y de este modo serán bellos, sea cualquiera su forma exterior, **[p. 393]** ya elegante, ya fea. Porque no puede haber nada de común entre el deleite y la templanza. El deleite trastorna la mente humana y la perturba, como si fuese un género de locura, y cuanto es más fuerte, tanto más robusta y enérgica es su ac-

ción; y por eso el deleite venéreo, entre los demás inconvenientes que al hombre trae, le vuelve insano y demente. Ninguna relación cabe entre el deleite y el amor de la música. Sólo la templanza infunde el verdadero amor de lo hermoso y de lo honesto; al paso que la incontinencia y los demás vicios tienen cierta afinidad con el placer.

La misma arte gimnástica, no sólo mantiene en mayor salud al cuerpo, sino que ayuda al alma para obtener aquella virtud que es su término. Así manda Platón en su República, que no olvidemos el ejercicio de la música, pero que le alternemos con el de la gimnástica, porque la música sola enerva y enmuellece el ánimo, y le lleva a la viciosa tranquilidad y al ocio, especialmente en aquel modo jónico, que pudiéramos llamar deleitoso y blando.

Cuando Averroes escribía su paráfrasis, la *Poética* de Aristóteles no había llegado aún al Occidente cristiano. De aquí el notable valor histórico del comentario averroísta. Sólo por él parecen haber conocido los escolásticos la doctrina literaria de Aristóteles, que por otra parte olvidaron casi del todo, dejando de incluirla en sus eternas glosas, hasta que el Renacimiento volvió a fijar la atención en ella. Para la Edad Media, la *Poética* de Aristóteles está representada por la ruda traducción de Herman el Alemán, que en 1256, ayudado por algunos mudéjares de Toledo, tradujo del árabe, *a ruegos del Obispo de Burgos, Juan, canciller del rey de Castilla,* el compendio o paráfrasis de Averroes, y ciertas glosas de Alfarabi sobre la Retórica. Herman el Alemán, siguiendo la tradición árabe y aristotélica, incluye estos dos tratados en la Lógica. «Y no se admire nadie (añade) de la dificultad o rudeza de la traslación, porque mucho más difícil y rudamente está trasladado del griego al árabe. Y tan olvidados andan estos libros entre los mismos árabes, que a duras penas he podido encontrar alguno que quisiera trabajar en ellos conmigo.» Y luego manifiesta la esperanza de que alguien traduzca directamente estas obras del griego, como ya se había hecho con la *Etica a Nicómaco*. Las difi-

cultades que encontró en la *Poética* fueron enormes, sobre todo por la discordia entre el modo de metrificar de los griegos y el de **[p. 394]** los árabes; tanto que desesperó de darla cima, y suprimiendo muchas cosas y calcando servilmente otras, sin darse cuenta de lo mismo que traducía, logró una aproximación: *«Et modo quo potui, in eloquium redegi latinum»,* sin que esto le salvara de la amarga censura del franciscano Roger Bacon. [1]

Esta traducción duerme manuscrita en la Biblioteca Nacional de París, [2] pero es tan bárbara e ininteligible, que en las colecciones impresas de Averroes fácilmente la destronó la del judío Jacob Mantino, algo más flúida y corriente, pero, si cabe, más infiel al espíritu del original, que mutila o altera siempre en los ejemplos, tan interesantes para la historia de la literatura arábiga.

Menos desafortunada la Retórica, tuvo en la Edad Media dos versiones directas del griego, y otra derivada del árabe, pero no se puede decir que formase nunca parte de la enciclopedia escolástica. En este punto se cortó la tradición peripatética, quedando incompleto el *Organon,* y olvidada la técnica literaria, hasta que le llegó el día de constituirse en disciplina independiente, aunque siempre con señales de haber sido desgajada del tronco materno. [3]

[p. 395]

[p. 341]. [1]. *Perfección del conocimiento sensitivo* define Baumgarten a la belleza.

[p. 341]. [2]. Recibido, no directamente de Plotino, ni quizá tampoco de Porfirio y Jámblico, sino más bien de la *Institución Teológica* de Proclo y de ciertos libros apócrifos, como la llamada *Teología de Aristóteles*, y las obras del falso Empédocles, que trajo a España en el siglo X el cordobés Aben Mesarra, el cual, al parecer, había sido iniciado en los misterios de la llamada *filosofía oriental* durante su viaje a Persia.

[p. 342]. [1]. Vid. *Mélanges de philosophie juive et arabe…, par S. Munk, membre de l'Institut*. París, Franck, 1859.

Avempace, llamado también *Ben-Sayeg (el hijo del orífice),* nació en Zaragoza a fines del siglo XI. Es el primer filósofo importante entre los musulmanes de España.

[p. 344]. [1]. *Philosophus autodidactus,—sive—epistola—Abi Jafar,—Ebn Tophail—de—Hai ebn Jokdan.—In quâ—ostenditur quomodo ex inferiorum con.—templatione ad superiorum notitiam,—Ratio humana ascendere possit.—Ex arabicâ in linguam latinam versa.—Ab Eduardo Pocockio. A. M.—Ædis Christi alumno,—Oxonii—Excudebat H. Hall, Academiae tipographus* 1671, 8.°, 200 páginas (ed. bilingüe).

Tofáil nació en Guadix en los primeros años del siglo XII.

Suponemos que el libro de Tofáil impreso en Bulap, en 1882, y del cual existe antigua copia en el cód. 669 de la Biblioteca del Escorial, fol. 145 y siguientes, con el título de *Los secretos de la filosofía espiritualista,* sea el mismo *Philosophus Autodidactus*. Un ejemplar del *Hai ben-Jokdam* se encuentra positivamente en el cód. 703 de la misma colección, fol, 15 y siguientes.

[p. 345]. [1]. *«Et quanto perfectius, splendidius et pulchrius est illud quod apprehenditur, semper major erit ipsius appetitio et major ex ipsius desiderio dolor… Si itaque detur aliquid cujus perfectioni nullus est terminus, nec pulchritudini, decori et splendori ipsius, finis; sed fuerit supra omnem splendorem et pulchritudinem, ita ut nulla existat perfectio, pulchritudo, splendor nec venustas, quae non ab eo procedit et ab ipso emanat, qui illius rei apprehensione privatur, postquam illius notitiam habuerit, proculdubio, quandiu illo destituitur, infinito dolore afficietur, sicut qui illud perpetuo apprehendit, inde interruptam voluptatem, perpetuam felicitatem, gaudium et laetitiam infinitam percipiet.»* (Ob. cit. p. 123).

[p. 346]. [1]. *«Dico itaque, cum ab essentia sua, omnibusque aliis essentiis abstractus esset, nihilque aliud in rerum natura cerneret, praeter illud Unum, vivum, permanens… cum ad se rediret e statu illo suo qui ebrietati similis erat, subiisse ipsi in mentem se non habere essentiam, per quam ab essentia Veri excelsi illius discreparet, et veram rationem essentiae suae esse essentiam Veri illius, et illud quod primo arbitratus est, esse essentiam suam distinctam ab essentia Veri illius, nihil revera esse, neque esse omnino quidquam praeter essentiam Veri illius: illam autem esse tanquam lumen solis, quod in corpora densa incidit, quodque vides in iis apparere: illud, enim, licet corpori illi attribuatur in quo apparet, nihil aliud revera est praeter lumen solis, et amoto corpore, amovetur lumen ipsius, et solum lumen Solis manet, quod non minuitur per corporis illius praesentiam, neque absente illo augetur… Invaluit, autem, apud ipsum haec sententia, ex eo quod ipsi manifestum visum fuit, essentiam Veri illius, potentis et gloriosi, non multiplicari ullo modo, sed ejus scientiam essentiae suae esse ipsam essentiam; et hinc videbatur ipsi necessario consequi, illi, apud quem adesset scientia essentiae illius, adesse etiam essentiam illius, adesse autem sibi scientiam ideoque adesse essentiam.»* (Ob. cit. pág. 159.)

[p. 348]. [1]. Los tratados didácticos de Retórica y Poética compuestos por los musulmanes, yacen casi todos inéditos; pero, según las breves noticias que nos han dado de ellos los arabistas que han logrado examinarlos, parece indudable que tienen interés exclusivamente gramatical, y que están fuera de toda dirección estética, la cual, a lo sumo, debe buscarse en los filósofos peripatéticos y neo-platónicos, como lo hacemos en el texto. Estos mismos filósofos constituyen una excepción corta, aunque brillante, en la cultura muslímica, y deben estimarse sus doctrinas como apéndice o prolongación de la filosofía helénica.

Casiri dedica dos secciones de su *Biblioteca-Arabico-Hispana-Escurialensis* a los retóricos. Muchos de ellos no fueron españoles, y ni de éstos ni de los restantes nos ofrece Casiri extracto alguno. A su catálogo remito al lector que se contente con poseer meros

nombres, no transcritos siquiera, las más de las veces, con la exactitud apetecible.

En 1884, el profesor de la escuela de Lenguas Orientales de París, Hartwig Derenbourg, ha dado a luz el primer volumen de un nuevo catálogo de los manuscritos árabes del Escorial, que en muchos puntos completa y rectifica el de Casiri. *(Les Manuscrits Arabes de 1'Escorial, décrits par Hartwig Derenbourg:* tomo I. París, E. Léroux, 1884.)

Sería cosa tan fácil como impertinente y pedantesca el trasladar de este catálogo los artículos relativos a libros de Retórica y de Poética. Véanse en el catálogo mismo, y excusamos ostentar erudición de segunda mano. Entre estos preceptistas descuella por el número y autoridad de sus obras Aben Málik, natural de Jaén y domiciliado en Damasco, el cual, además de varios poemas gramaticales, entre ellos uno muy célebre de mil versos, intitulado *Alfiyya,* que ha tenido innumerables comentadores, compuso *El arte de facilitar las enseñanzas útiles y de perfeccionar los estudios* (cód. 64 del Escorial), un tratado de arte métrica y otras muchas cosas enumeradas en el léxico de Hachi Jalfa, que es la principal fuente bibliográfica para las cosas musulmanas a [a. Este diccionario ha sido traducido al latín por Fluegel, y publicado juntamente con el texto arábigo *(Lexicon bibliographicum et encyclopedicum:* Leipzig y Londres, 1835-1858)]. Hay otro poema sobre arte métrica, publicado con traducción latina por el P. Guadagnoli en sus *Breves arabicae linguae institutiones* (Roma, 1642): su autor es Abu-Mohamed-Abdallah-Aljazragi, a quien el editor supone egipcio y a quien Casiri (cód. 186) reivindica para España, con el testimonio de las bibliografías arábigo-españolas. Vivía a mediados del siglo VI de la Hégira. Su poema fué comentado por Abul-Casim-Mohamed-Al- Hasani, de Granada.

Abundan los comentarios a la obra clásica del persa Assakaki, intitulada *Clave de las ciencias,* dividida en tres partes: la primera, de Gramática; la segunda, de Retórica, y la tercera, de Poética. A

su autor llama Casiri el Quintiliano musulmán, y es de suponer que lo esencial de su doctrina haya pasado a las retóricas persas modernas. Una parte de esta obra ha sido publicada por Mehren en su *Rhetorik der Araber.* Hay además ediciones completas de Calcuta (1815) y Constantinopla (1844). Otro famoso preceptista sirio, llamado Algezari, autor de un manual que ha sido impreso en Bulak en 1865, exige del Retórico ocho condiciones: ciencia de la Gramática, pericia de la lengua arábiga, conocimiento de los antiguos proverbios y anales de los árabes, frecuente y cuidadosa lección de los modelos, noticia del derecho, inteligencia y perfecto manejo del Alcorán, erudición histórica, arte métrica y rítmica (Casiri transcribe el pasaje, tomo I, pág. 51). Como se ve, el programa es bastante completo.

No dejaron los árabes de aplicar su retórica a la crítica de algunas composiciones literarias. El códice 215 del Escorial contiene una antología de versos relativos a la primavera, compuestos todos por poetas españoles y comentados por un granadino.

Son varios los poemas didácticos sobre la Retórica escritos, ya en Oriente, ya en España. Entre los orientales es célebre el de Assoyuti, intitulado *Los collares de perlas sobre la ciencia de la Retórica,* del cual hay extractos en Mehren.

Es retórico español, cuyas obras todavía se conservan, Abu Mohamed Abdallah ben-As-sid-al-Batalyusi, esto es, el de Badajoz, que escribió *El comentario improvisado sobre la instrucción de los escritores* compuesta por el historiador Aben Coteiba. El autor murió el año 882 de nuestra Era, y el comentador el año 1030 (cód. 222 del Escorial). El mismo códice encierra otro poema de mil versos sobre las figuras de Retórica. El autor parece llamarse Al Haidún, pero hay dudas sobre la lectura de su nombre.

Un opúsculo de métrica, cuyo autor parece español (según Derenbourg), figura en segundo lugar en el códice miscelánea 288. Al mismo género pertenecen el 410, 411, 412, y 416.

De Abmad ben Júsuf, llamado el español y también *el ciego,* muerto en 1377 de nuestra Era, es un poema sobre las figuras retóricas, con el título de *El manto recamado y la sed apagada*. Está en el cód. 327, acompañado de un comentario.

Abubeker-ben-Abd-el Malik de Santarem (muerto por los años 1155), es autor de una especie de antología crítica intitulada *Las perlas de las bellas letras, y los tesoros que guardan reservados los poetas y los escritores* (cód. 352) a [a. Entiéndase que los números son siempre los del catálogo de Derenbourg, no los del de Castri]. Parece que esta antología es un compendio de otra titulada *La Columna,* que formó Aben-Raschik de Kairvan, muerto en 1063.

Varias antologías compuestas exclusivamente de poetas españoles, como la ya citada de versos acerca de la primavera, aguardan todavía quien las traduzca y comente. En el Escorial existen *La provisión del viajero para el camino y el punto rutilante de la faz descubierta de las buenas letras* (cód. 355 y 356); es un repertorio de nuestros vates de fines del siglo VI de la Hégira, formado por el murciano Abu Bahr Sephuin ben-Edris: *Los collares de oro nativo* de Aben Chacán el Sevillano, de los cuales existe ya edición, pero no publicada en España, sino muy lejos, en Bulaq, 1866-67, y aun dicen que hay versión francesa de Bourgade, impresa en 1865; el *El Regalo ofrecido al que llega,* que viene a ser una historia de la poesía española, compuesta por Aben Al-Abbar al Kodai, valenciano; la *Fascinación y la Poesía,* compilada por el famoso granadino Aben-Aljatib (455 y 456). Además de estos repertorios generales, existen colecciones particulares de las poesías de varios ingenios, como Aben-Sudún (358); de Al-Murahal de Málaga (362, con el título de *La poderosa recomendación de donde se espera la utilidad de la vida futura);* de Aben-Jafacha (378, poesías y epístolas); de Ibrahim-ben-Sahl de Sevilla, (379 vate de origen judaico; de Mohamed-ben-Jatima, de Almería (381); de Alansari, de Cartagena (382); de Ibrahim-ben-Masud, de Elvira, (404);

de Alhatimi *el andulusi* (417 y 418); de Aben-Hani el español (443 su *Diván* ha sido publicado en El Cairo, 1859); de Aben-Hazim, de Cartagena (454).

Una historia crítica de la poesía arábiga española, una antología contextos y traducciones, serían empresas muy dignas de tentar la ambición de cualquier arabista. Pero no se ha de culpar a los nuestros, porque siendo, como son, más dados generalmente a los estudios graves que a los amenos, hayan acudido primero a lo que más urgía, esto es, a la reconstrucción de nuestra historia política, con ayuda de los textos árabes. De la historia literaria se ha escrito muy poco. Como libro de vulgarización, sólo puede recomendarse el de Schack, admirablemente traído a nuestra lengua por Valera, *Poesía y arte de los Arabes en España y Sicilia* (1867-1872, tres tomos).

[p. 351]. [1]. Aunque no pertenece a este lugar el estudio de las poesías de Salomón ben Gabirol, no dejaremos de recordar que a los diez y nueve años compuso una gramática hebrea en verso, de la cual sólo ha llegado a nosotros el prefacio. Es de suponer que la obra contendría, según costumbre de los gramáticos antiguos, nociones de técnica literaria. Baste citar algunas líneas del prefacio para que se comprenda el religioso entusiasmo con que el autor hablaba de la lengua santa:

«Al Señor alabanza y gloria…; al Señor, que creó los labios y dió la boca al mortal, le coronó de gloria y esplendor y le enseñó la ciencia de declarar los portentos del Señor, la cual es su tesoro en esta vida y en la otra. Esta es palabra de Salomón, el español, que recogió el habla santa de la gente dispersa. Guardé mi corazón de la ciega muchedumbre que me rodea, y fuí maestro de las reliquias de mi pueblo. Consideré que olvidaban la lengua santa y que estaban a punto de perderla. La mitad hablan en Idumeo (árabe), y la otra mitad en la lengua mentirosa de los hijos de

Chedar (los cristianos). Y así se van sepultando en el abismo y precipitándose como el plomo… Ignoran las Profecías, y no conocen ni siquiera el libro de la ley… Ante tal espectáculo, mi corazón se estremece como las ondas del lago de Genesareth. ¿Quién salvará a los que se han anegado en el mar? ¿Quién pondrá a flote la navecilla que se hunde?… Y mi mente me decía: «Si tienes los ojos abiertos, ¿por qué han de estar ciegos los ojos de tu pueblo? Abre la boca a los que la tienen cerrada como mudos, y tendrás merced del Eterno». Medité, y vi que era menor de días, y que el joven es tenido comunmente por ignorante… Pero tuve un sueño y oí una voz que me gritaba al oído en la alta noche: «Levántate y trabaja, que la mano del Eterno te sostendrá».

[p. 352]. [1]. Cito por la edición de Munk (Lib. I, pág. 17).

[p. 353]. [1]. Lib. III, pág. 41.

[p. 353]. [2]. Pág. 60.

[p. 356]. [1]. Pág. 105.

[p. 356]. [2]. Pág. 134.

[p. 357]. [1]. Entre los árabes llevó el nombre de *Abu Ayub-Soleiman-ben-Yahia ben-Chebirol*, y con él se encuentra citado en la Poética de Aben-Ezra, que dice de él, entre otros estupendos elogios:

«Se aplicaba con particular esmero a rectificar sus costumbres y cultivar su buena índole. Huyendo de las cosas terrestres, consagraba enteramente a las cosas superiores un alma que se había levantado sobre las impurezas del deseo y había sabido recoger todo lo que pueden enseñar las ciencias filosóficas y matemáticas más sutiles. Sus contemporáneos, de más edad que él, se distinguían por su estilo elegante y adornado con todas las riquezas de la lengua; pero Abu-Ayub fué un autor perfecto, un escritor elocuente, que llegó al último límite de la poesía. Imitaba 109 giros de los poetas musulmanes modernos, y por eso fué llamado el

caballero de la palabra, el inteligente versificador. Todos los ojos se dirigían hacia él y todos le señalaban con el dedo. Fué el primero que abrió a los poetas judíos la puerta de la prosodia, y los que, siguiendo sus huellas, entraron por el mismo camino, no hicieron más que ejercitarse en su taller… Sobresalía a un tiempo en el panegírico, en la elegía y en las meditaciones filosóficas. Lleno de ternura en sus cantos de amor, tierno hasta hacer derramar lágrimas en sus poesías religiosas, contrito en sus discursos penitenciales, era al mismo tiempo mordaz en sus sátiras, pues aunque por su educación perteneciese al grupo de los filósofos, su facultad irascible le dominaba a veces, y le hacía devolver insulto por insulto.»

(Pasaje traducido por Munk en sus *Mélanges* ; págs. 263 a 265, y el texto árabe pág. 515, conforme al manuscrito de Oxford).

[p. 358]. [1]. Publicado por Jellinek. (Leipzig, 1876).

[p. 358]. [2]. Acerca de Gabirol véanse Sachs (Michael), *Die religiose Poesie der Juden in Spanien*. (Berlín, 1845).

Geiger (Abraham): *Salomo Gabirol und seine Dichtungen*. (Leipzig, 1867).

Dukes: *Schire Schelomob*. (Hannover, 1858).

[p. 358]. [3]. Vid. Gugenheimer (Dr. Joseph) *Die religiose Philosophie des R. Abraham ben-David-ha-Levi*. (Augsburgo, 1850).

[p. 358]. [4]. *Liber—Cosri—continens—coloquium seu disputationem—de religione,—habitum ante nongentos annos, inter regem Cosareo-—rum, et R. Isaacum Sangarum Judaeum; contra Philo-—sophos praecipue e Gentilibus, et Karraitas e Judaeis; Synopsim simul exhibens Theologiae et Philosophiae Judaicae,—varia et recondita eruditione refertam,—eam collegit, in ordinem redegit, et in lingua Arabica—ante quingentos annos descripsit R. Jehudah Levita,—Hispanus,—Ex Arabica in Linguam Hebracam, circa idem tempus,—transtulit R. Jehudah Abem Tybbon, itidem natione Hispa-—nus, civitate Jerichuntinus.—*

Nunc, in gratiam Philologiae et Linguae Sacrae cultorum,—recensuit, Latina versione et Notis illustravit—Johannes Buxtorfius, Fil.—Accesserunt; Praefacio, in qua Cosareorum Historia et totius operis ratio et usus—exponitur: Dissertationes aliquod Rabbinicae: Indices—Locorum Scripturae et rerum:—Cum privilegio—Basileae,—sumptibus Authoris, typis Georgii Deckeri, Acad. Typog. A. MDCLX 1660), 26 de preliminares, 455 páginas de texto, y 29 hojas de índice.

Consúltese, además, la traducción castellana de Jacob de Abendaña *(Cuzari, libro de gran sciencia y mucha doctrina… Fué compuesto este libro en la lengua arábiga por el doctísimo R. Jeuda Levita, traducido en la lengua santa por el famoso traductor R. Jeuda Aben Tibon, y agora nuevamente traducido del hebraico en español, y concertado por el Hachan R. Jacob Abendaña. Con estilo fácil y grave*. Amsterdam, año 5423 (1663).

La traza del *Cuzari,* con el rey y los sacerdotes de las tres religiones, fué imitada por D. Juan Manuel en el *Libro de los Estados*, y antes por Ramón Llull en el suyo *De el Gentil y de los tres Sabios*.

[p. 359]. [1]. Vid. Luzzato (David), *Virgo filia Jehudae, sive excerpta ex inedito celeberrime Iehudae Levitae Divano, praefatione et notis illustrata*. (Praga, 1840.)

[p. 359]. [2]. *«Quemadmodum videmus eos, qui praecepta carminum faciendorum addiscunt, et in eorum dimensionibus admodum accurati sunt, perplexas et stupendas leges in arte sua habere ad quas se astringunt, cum qui natura poeta est, statim sapidum poema fundat, nullo prorsus vitio laborans, et illos priores nullum alium finem sibi propositum habere quam ut fiant sicut iste, quem videmus artis esse ignarum, quia non potest eam docere ipsos, ipsi autem possunt docere illum…»* (*Cosri,* ed. Buxtorf, p. 361).

Es muy digna de recomendarse la traducción alemana del *Kuzari,* acompañada de extensos comentarios del Dr. David Cassel:

Das Buch Kusari des, Jehuda-ha-Levi nach dem habraischen texte des Jehuda-ha-Tibbon, herausgegeben, übersetz und mit einem Commentar, so wie mit einer allgemeinen Einleintung versehen, von Dr. David Cassel: Leipzig, 1853.

Vid. además la introducción de Salomone de Benedettis a la reciente edición del *Divan* de Judá Leví, traducido al italiano con el título de *Canzoniere Sacro di Giuda Levita tradotto dall' ebraico ed illustrato. (Pisa, tipografia Nistri,* 1871.) P. XXXI.

Sobre toda la poesía hebraica hispana, debe consultarse el libro del doctor Miguel Sachs *Die Religiose Poesie der Juden in Spanien* (Berlín, 1845) y más aún los del Dr. Zunz, *Die Synagogale Poesie des Mittelalters* (Berlín, 1855) y *Literaturgeschichte der Synagogalen Poesie* (Berlín, 1865).

Existe una traducción alemana de algunas poesías de Judá Leví, *Divan des Castiliers Abul Hassan Juda-ha-Leví.* (Breslau, 1851).

[p. 360]. [1]. No son menos expresivos los elogios que tributan a Judá Leví antiguos escritores correligionarios suyos. Véase, por ejemplo, lo que dice Imanuel Aboab en su *Nomología* (Amsterdam, 3389, 1620, de J. C.), págs. 299 y sigtes:

«Varón sapientísimo y muy excelente en nuestro idioma sagrado; y cierto que son sus obras tan extremadas, que no se puede desear mayor melodía, ni dulzura, ni propiedad en el decir de la que él usa: todos sus versos son en alabanza del Señor bendito a [a. Esto no es enteramente exacto, puesto que en su mocedad compuso Judá Leví bellísimas poesías de amores y otros asuntos profanos, por ejemplo, su notable descripción de la primavera.]; tenemos muchos en nuestras oraciones de Ros Hasaná y de Kipur, que mueven el alma a grandísima devoción, en particular la Kedusá de la Hamidá de la mañana, en que va glosando aquellos tres versos de David en el salmo 103, que dicen: «Bendecid al Señor sus Angeles, etc.; Bendecid al Señor sus

ejércitos, etc.; Bendecid al Señor sus obras, etc.» Va este divino poeta coligando el mundo supremo angélico con el celeste y con el elemental inferior, y obligando a todos a loar y glorificar a su Omnipotente Criador con artificio maravilloso. En suma: todos sus versos son de alta doctrina, de suavísimos conceptos y de rara excelencia».

[p. 361]. [1]. Vid. Gräetz, *Les Juifs en Espagne*. (París, Michel Levy, 1872.) Página 209. Véanse en el *Journal Asiatique*… 1850 (Abril, Junio y Septiembre) los artículos de Munk sobre Abul-Gualid Meruan Ben Ganah y otros gramáticos hebreos de los siglos X y XI.

El tratado de Retórica y Poética de Moisés ben Ezra está en la biblioteca Bodleiana, col. Huntington, núm. 599. Ya le menciona Wolf en su Bibl. Heb., tomo III, páginas 3 y 4. Vid. Dukes, *Moses ben Ezra aus Granada:* (Altona, 1839). Munk no llegó a ver el manuscrito, y se valió de algunos extractos comunicados por Dukes. Los extractos de Munk se refieren principalmente a las biografías de los gramáticos. Moisés ben Ezra habla de las relaciones que existen entre el hebreo, el siriaco y el árabe, y las atribuye a influencia del clima.

Habla también (fol. 29 vto.) de la influencia de la cultura arábiga en la judaica: «Cuando los árabes hubieron conquistado la península de Alandalus sobre los godos, que habían vencido a sus señores los romanos (próximamente tres siglos antes de la conquista de los árabes), lo cual sucedió en tiempo de Al-Gualid, hijo de Abdalmelic, hijo de Meruan, uno de los reyes Humeyas de Siria, el año 92 del acontecimiento alegado por ellos y que llaman la *hégira,* nuestra colonia, al cabo de algún tiempo, se penetró de las materias de sus estudios, se instruyó poco a poco en su lengua, sobresalió en su idioma, comprendió la sutileza de sus expresiones, se familiarizó con el verdadero sentido de sus flexiones gramaticales, y adquirió perfecta inteligencia de sus diferentes especies de poesías, hasta que Dios, por este camino, les

reveló los misterios de la lengua hebrea y de su gramática, de las letras quiescentes, de la transformación, de la moción, del reposo, de la permutación, de la absorción y de otras teorías gramaticales, que las inteligencias acogieron prontamente, comprendiendo de este modo lo que por tanto tiempo habían ignorado».

En otra parte afirma que los judíos españoles no obtuvieron verdadero éxito en la poesía hasta el año 4700 de la creación (940 de C.), «desde la aparición de Abu-Yúsuf Hasdaiben Ishac-ben-Shaprut, llamado *Al-jiani* (el de Jaén) por sus abuelos y Al-Kortobi por el lugar de su grandeza». (Mediados del dglo X.) Se refiere a la influencia del médico Hasdai.

Hace un elogio pomposo del talento poético de Samuel-ha-Naguid (célebre visir en Granada), y pondera especialmente sus obras Ben *Tehillim* (el hijo de los Salmos, o el pequeño Salterio), *Ben Mischlé* (el hijo de los Proverbios), *Ben Kohelet* (el hijo del Eclesiastés). «Este último es el más sublime, el más elocuente y el que encierra más advertencias y documentos, porque es uno de los escritos que compuso después de haber llegado a la edad madura, y, como dice el proverbio, «la vida sirve de testigo a sí misma». El *Ben Tehillim* no contiene más que «invocaciones y oraciones moduladas, que ha compuesto según el ritmo de la prosodia: género en que nadie se ha ocupado antes ni después de él. En todas sus obras ha empleado mucho estudio y trabajo, aprovechando una multitud de proverbios de los árabes y de los extranjeros, sentencias de filósofos, flores de la antigua generación y expresiones raras de nuestros poetas sagrados, todo en el lenguaje más elocuente y con la mayor sinceridad de convicción». Habla de los discursos y cartas con que Samuel inundó el Oriente y el Occidente, dirigiéndose a los más ilustres del Irac, de Siria, de Egipto, de Africa, del Magreb y de España. «En su tiempo el reino de la ciencia se levantó después de haber sido humilde, y las estrellas de los conocedores brillaron después de haberse obscurecido. Dios le infundió una grande alma que tocaba las esferas y pene-

traba el cielo, para que amase la ciencia y a los que la cultivan, y para que glorificase la religión y a los que la defienden».

[p. 362]. [1]. Nació por los años de 1170, y murió hacia 1230.

[p. 362]. [2]. Publicadas con notas por Reinaud y Derenbourg en 1853. Hay una edición anterior de Silvestre de Sacy (1822). El *Abu-Zeid,* héroe de las *Makamas,* presenta extrañas analogías con los protagonistas de nuestras novelas picarescas.

[p. 362]. [3]. Pág. 296.

[p. 362]. [4]. Pág. 300.

[p. 363]. [1]. *Histoire des langues sémitiques*, p. 173.

[p. 363]. [2]. *Desde Moisés a Moisés no ha habido otro Moisés,* era proverbio antiguo en la Sinagoga, hablando de Maimónides.

[p. 363]. [3]. Vid. *Le Guide des Egarés, traité de théologie et de philosophie, par Moises ben Maimoun, dit Maimonide, publié pour la première fois dans l'original arabe, et acompagné d'une traduction francaise, et de notes critiques, littéraires et explicatives, par S. Munk.*— París, 1856, tres tomos 4.°—Vid. tomo II, página 288.

Poseo además:

Rabi Mossei Aegipti—Dux seu Director Dubitantium aut perplexorum, in tres libros divisus et summa accuratione reverendi patris Augustini Justiniani Ordinis Praedicatorum Nebiensis Episcopi recognitus… Venundantur cum Gratia et privilegio in triennium, ab Iodoco Badio Ascensio.

CXVIII folios, cuatro de Indice.

Col, *«Finis Rabi Mossei ductoris dubitantium seu perplexorum. Anno MDXX, ad Nonas Julias».*

Munk declara *presque introuvable* esta edición.

Parece que el verdadero traductor es Joseph Mantino, de Tortosa.

[p. 364]. [1]. Tomo I, pág. 39.

[p. 364]. [2]. Tomo III, pág. 155.

[p. 365]. [1]. Tomo I, pág. 19.

[p. 365]. [2]. *Secundum volumen—Aristotelis—Stagiritae, De Rhetorica et Poetica—libri—Cum—Averrois Cordubensis—in eosdem Paraphrasibus… Cum Summi Pontificis, Gallorum Regis—Senatusque Veneti decretis.—Venetiis, apud Iuntas*, M. D. L. (1550).

Fol. 94 páginas dobles, a dos columnas.

Contiene este volumen (segundo de la colección averroista) la *Retórica* de Aristóteles, traducida por Jorge de Trebisonda *(Trapezuncio);* la Retó *rica a Alejandro,* interpretada por Francisco Philelpho; la *Poética,* traducida por Alejandro Pazzi, patricio Florentino, y dos obras de Averroes.

1.ª La *Paráfrasis a la Retórica,* traducida por Abraham de Balmis.

2.ª La *Paráfrasis a la Poética,* traducida por Jacob Mantino.

Abul-Gualid Mohamed-ben Rosch *(Averroe)* nació en Córdoba en 1126 (520 de la Hégira). Sus enemigos le suponían de estirpe judaica. Fué *Cadi* de varias ciudades. Sufrió en tiempo de los almohades destierros y persecuciones. Murió en Marruecos, el año 1198 (595 de la Hégira).

[p. 366]. [1]. Este códice tiene en la Laurenciana el núm. 180. El texto árabe de la impropiamente llamada *Paráfrasis* de Averroes a la Poética (puesto que realmente es comentario medio, llamado en árabe *talkhís*), ha sido publicado por el profesor Lasinio en el tomo XIII de los *Annali della Universitá Toscana*. (Pisa, 1873).

Se han tirado algunos ejemplares aparte, con la siguiente portada:

«Il commento medio—di—Averroe—alla—Poetica di Aristotele—per la prima volta publicato in arabo e in ebraico e recato in italiano—da—Fausto Lasinio. Parte Prima. Il texto arabo con note e appendice: Pi-

sa, 1872, Son 45 pp. de texto árabe, con XX de introducción, 24 de notas y XV de apéndice.

»*Parte seconda.—La versione ebraica—di Todros Todrosi—con note.* — Pisa, 1872.

»34 pp. de texto hebreo, ocho de preliminares y dos sin numerar de notas».

La tercera parte, o sea la versión italiana, no se ha impreso todavía, aunque el traductor la tiene corriente.

En el apéndice al texto árabe, reproduce Lasinio el compendio de la Poética escrito por Averroes, y distinto de su comentario medio.

Debo la noticia de esta edición a la fineza de mi docto colega E. Teza, profesor de la Universidad de Padua.

[p. 367]. [1] . *«Ars quidem Rhetoricae affinis est artis Topicae, quoniam ambae unum finem intendunt, qui est eloqui cum alio… et quodam modo conveniunt in uno subjecto; ex quo ambae largiuntur speculationem in omnibus rebus, et earum usus est communis omnibus… Neutra earum est scientia determinata in se inter scientias… Ambae istae speculantur ambitum entium… Quando autem istae duae scientiae sunt communicantes, jam sequitur quod speculatio de eis sit unius artis, quae est ars Logicae*. (Fol. 29 v. col. I. Ob. cit.)

»*Et ejusdem est quod cognoscat rem quae est veritas, et eam quae est similis veritati: rhetoricae autem verificationes, etsi non sint ipsa veritas, sunt similes veritati…* (Fol. 30 v. col. 2.) *Et ambae istae artes* (Rhetorica et Topica) *sunt aequaliter dispositae ad persuasionem duorum oppositorum, hoc est, quod neutra earum reperiatur vehementioris aptitudinis ad persuasionem unius duorum oppositorum quam ipsa sit ad alterum; sed aptitudo quae reperitur in ambabus ad per persuasionem duorum oppositorum est aequaliter»*. (Fol. 30. v. col. I.)

[p. 367]. [2]. *«Verumtamen qui loquuti sunt, mulitplicarunt verba quae sunt extra verificationem; sed concurrunt ut res adminiculantes casui verificationis: sicut est sermo de terrore, et misericordia, et ira, et passio-*

nibus animalibus his similibus, quae non disponunt modum, rei, cujus expositio intenditur primo et per se, sed disponunt modum boni judicantium et contendentium: immo dirigunt ad veritatem, non efficiunt ipsam.» (Fol. 29 vuelto col. 2.)

[p. 368]. [1]. *«Oratoriae, autem, sunt duae utilitates, quarum una est, quod ea inducantur «politici», ad opera studiosa, et hoc quia homines naturaliter declinant in contrarium virtutum rectarum… Intendo autem per rectas virtutes eas quae sunt virtutes inter alterutros homines, hoc est, inter ipsos et ejus socium, quaecumque res fuerit illa societas».* (Fol. 30 v. col. 2).

Estas muestras basten para dar idea del estilo del traductor.

[p. 370]. [1]. *«Rhetorica autem est vis amplectens in se onus persuasionis possibilis de qualibet rerum separatarum.»* (Fol. 30, v. col. 2.)

[p. 372]. [1]. *«Bonitas vero dispositionis est convenientia actionis cum dignitate et longeva aetate, et vita decora et delectabili, cum sanitate, et amplitudine divitiarum et decore dispositionis apud homines cum adeptione rerum tuentium has res, et efficientium eas… Hae autem pulchrae actiones, sunt illae quae fiunt ex divitiis aut imperio aut his similibus ex his, quibus homo valet ad tales actiones… Rerum vero, quibus sit honor, quaedam sunt communes omnibus nationibus, et quaedam sunt propriae. Propriae autem sunt, sicut sacrificia et oblationes, quibus moris Graecorum fuit honorare suos defunctos…*

»Decus enim puerorum et sua pulchritudo, qua pueri sunt, est quod sua corpora et formationes eorum sint dispositione, qua difficile sit eos recipere angustiam et passionem, hoc est quod non ferant damnum, et quod sint jucundi aspa pectus in cursu et victoria, et propterea est quod appareant hominibus pueri, qui prompti sunt ad quinque exercitia, et ludos valde decoros, Intendo autem per *exercitia et ludos res quibus Graeci exercere faciebant suos adolecentes, qui sunt cursus, equitatio et luctae et saltus et choreae.*

… . .

»Senum vero pulchritudo est fruitio suarum actionum operibus quae sunt ipsa beatitudo, et illae sunt propter quas adolescentuli exercentur his ludis, quae sunt ipsa bella, et quod cum hoc sint sani non moesti neque tristes.» (Folios 33 vuelto y 34 recto).

[p. 373]. [1]. *«Quia sicut refert Aristoteles, ut illud idem scribit ipse poeta Homerus: accidit cuidam regi, qui inimicus erat Graecorum, qui hora conflictus captus fuit: quem posuerunt angustis carceribus mancipatum per plures annos, in quibus carceribus interfecerunt eius filium, et ille petit ab eis ut darent ei eius, cadaver, ut conquereretur et deploraret ipsum, ut sui moris est in suos mortuos, et fecerunt ut petierat, tribueruntque ipsum illi, qui gratulatus est eis propter hanc parvam rem quam ei concesserunt.»* (Folio 35 r. col. I).

[p. 373]. [2]. *«Oblectamentum est transmutatio ad dispositionem subito factam ex naturali sensatione rei quae sentitur.»* (Fol. 39 r. col. I).

[p. 376]. [1]. *Omnis Poesis, omnisque fabula poetica in vituperandi vel laudandi genere consistit.* (Fol. 89 r. col. 2).

… …

Optima ars laudandi, id est Tragoedia, quae metrico sermone imitatio praestantium est. (Folio 90 r. col. 1).

[p. 380]. [1]. *«Intelligo per apparatum spectaculum, seu assumptionem rationis pro sententiae commoditate aut actionis commodo, non autem sermone persuasivo, hoc enim non decet in hac arte, sed sermone conficto et imitatorio; quoniam ars poetica non est adinventa ad usum argumentationis et disputationis, et praesertim ipsa tragoedia, et ideo tragoedia non utitur pronuntiatione et gestu, atque vultus nutibus, sicut utitur tragoedia».* (Fol. 90 v. Col. 1).

[p. 388]. [1]. Para formarse alguna idea de lo que fué entre los árabes la preceptiva literaria indígena (preceptiva, por otra parte, que apenas puede ser comprendida sin el estudio previo de la lengua, puesto que difiere esencialmente de todo lo que en Europa entendemos por Retórica) puede consultarse el libro de Gar-

cín de Tassy intitulado *Rhétorique et Prosodie des Langues de l'Orient Musulman*. (París, Maisonneuve, 1873). Este trabajo es, en parte, traducción de cierto libro persa de retórica conforme al sistema de los árabes, que lleva por título *Los Jardines de la Elocuencia,* y ha alcanzado gran celebridad en Oriente. Está dividido en seis partes: 1.ª, de la *exposición* ; 2.ª, de las figuras; 3.ª, de la métrica; 4.ª, de la rima; 5.ª, de los enigmas y alusiones; y 6.ª, de los plagios. El autor llamado Mir-Schamms-uddin, *faquir* de Delhi, murió a fines del siglo XVIII, pero es un compilador de escritos mucho más antiguos. Garcín de Tassy amplía sus enseñanzas de modo que puedan ser aplicables a todas las principales lenguas del Oriente musulmán, es, a saber: al árabe, al persa, al turco y al industaní.

La Retórica, llamada por los árabes *ciencia de la exposición*, «consiste en ciertos principios y reglas cuya inteligencia da facilidad para expresar una misma cosa de muchas maneras diversas». Su objeto es, pues, «la consideración de las diferencias, de las dependencias o de las relaciones de las cosas entre sí». Esta conexión se expresa por cuatro modos principales: la comparación, el tropo, la *metáfora mediata* o *sustituída* y la *metonimia*. La comparación es la asimilación de dos cosas en un solo sentido. Los objetos de la comparación pueden ser ambos sensibles, ambos intelectuales, uno intelectual y otro sensible, o al contrario. No entraremos en el laberinto de divisiones y subdivisiones, muchas veces ingeniosas, que acumulan los orientales en el capítulo de los tropos y en el de las figuras. El más prolijo y minucioso de los retóricos de la escuela clásica tendría que declararse vencido ante este lujo de detalles. No hay que decir que los procedimientos de la aliteración, *idéntica, suficiente, compuesta, repetida, alargada, aproximada, invertida, contigua* o por *alusión,* y las figuras que se fundan en repeticiones y supresiones de letras, los versos de doble y triple rima, los que se pueden leer de muchos modos, los acrósticos, enigmas y logogrifos, ya se obtengan por procedimientos *fa-*

cilitantes, ya por procedimientos *productivos, perfectos* o *accesorios,* así como las diversas recetas para la prosa rimada y cadenciosa, ocupan largo espacio en esta obra, que hubiera dado envidia al autor de la *Agudeza y Arte de ingenio* o al adicionador del Rengifo.

Jalil ben Hamed, retórico que vivía hacia fines del siglo II de la Hégira (a principios del siglo IX de nuestra era), parece haber sido el primero que formuló, conforme a los versos de los poetas anteislámicos, las reglas de métrica, luego universalmente aceptadas por todas las naciones musulmanas.Y para facilitar la inteligencia de las transmutaciones de unos metros en otros, ideó cinco esquemas en forma de círculos. (Vid. pág. 218 y siguientes del libro de Garcín de Tassy),

[p. 391]. [1]. Munk (*Mélanges,* pág. 359) dice del persa Alfarabi, primer comentador conocido de la Poética de Aristóteles, que «hizo adelantar mucho a los árabes en la teoría de la música. Escribió dos obras acerca de ella, combatiendo los sueños pitagóricos acerca de la armonía de las esferas celestes y explicando físicamente la producción del sonido».

Ya en el siglo pasado nuestro Abate Andrés, en su libro famosísimo Dell' *origine e progressi e dello statu attuale d'ogni letteratura,* tomo IV (Parma, *dalla stamperia Reale,* 1790), páginas 259 y 268, dió noticia de un códice escurialense de los *Elementos de música* de Alfarabi, examinado por Casiri. De este códice resultaba, según la interpretación del Abate Andrés (siempre sospechoso de *filoarabismo* desmedido), que los árabes, aunque secuaces de la doctrina de los griegos, no la abrazaron sin examen, y tuvieron más exacto conocimiento de la parte mecánica de los sonidos que sus mismos maestros… Alfarabi, en el libro II de esta obra, expone las opiniones de los teóricos que habían llegado a su noticia, y muestra lo que cada uno de ellos había adelantado en esta ciencia; y guiado por las luces de la física, se burla de las vanas imaginaciones de los pitagóricos sobre la música de los planetas y la

armonía de los cielos. Explica físicamente cómo por la privación del aire se producen los sonidos más o menos agudos de los instrumentos, y qué condiciones deben observarse en la figura y en la construcción de ellos para tener los sonidos que se requieren. El uso frecuentísimo de las palabras griegas escritas en árabe, muestra cuánto tenía de griega la doctrina árabe de la música…

Si esta interpretación es exacta, como parece, la técnica musical habrá sido la única parte de la ciencia estética que haya debido a los árabes, aunque no determinadamente a los de España, algún positivo adelanto.

El manuscrito de Alfarabi descrito por Casiri con el número 906, parece ser el mismo que hoy se conserva en la Biblioteca Nacional, registrado con el número 602, según resulta del esmerado *Catálogo de los manuscritos Arabes existentes en la B. N.,* de D. F. Guillén Robles (Madrid, Tello, 1889), página 249. Este libro de Alfarabi, que se divide en tres partes, y las partes en secciones, trata de los principios de la música, voces, tonos e instrumentos. Consta de 91 folios, de escritura mogrebina, con anotaciones marginales de diversas letras: de una de estas notas parece inferirse que esta copia fué sacada de otra que se hizo para uso del ilustre filósofo Avempace. El señor Guillén Robles reune con loable curiosidad en una nota los nombres de los diversos autores que han tratado de esta obra de Alfarabi. Kosegarten rnanifestó el argumento y la división de este tratado en el prefacio al *Kitabo'l agani,* y publicó el prólogo de Alfarabi en la *Zeitschrift für die Kunde des Morgenlandes,* pág. 149. J. N. P. Laud, en el tomo II de las *Actas del sexto Congreso Orientalista,* publicó algunos fragmentos traducidos, como apéndice a sus *Recherches sur l'histoire de la gamma arabe*. Véase además, A. W. Ambros, *Geschichte der Musik* (Breslau, 1862, págs. 87-94), *Die Musik der Arab. nach Originalquellen dargestellt,* de R. G. Kieseweter con un prólogo de Hammer-Purgstall (Leipzig, 1842), Alejandro Cristianovitch, *Esquisse historique de la musique arabe aux temps anciens* (Colonia, 1863), Sal-

vador Daniel, *La Musique Arabe. ses rapports avec la musique grecque et le chant gregorien* (Argel, 1863). Además del Códice de Alfarabi, que posee la Biblioteca de Madrid, hay uno en la Ambrosiana de Milán y otro en la de Leyden.

El catálogo del Sr. Guillén Robles nos da razón de otros escritos árabes concernientes a la música. El Códice 334 de la B. N., procedente de Tetuán, contiene: un *Tratado sobre el laúd árabe,* modo de templarlo y de acompañar al canto según los diversos metros, y explicación de los ocho sonidos, expresándolos por las ocho primeras letras del alfabeto: un poema sobre la música cuyo autor cita al principio a Aben-Aljatib; unos *Apuntes* sobre metrificación arábiga, y un *Jardín de canto y fundamentos del canto,* que viene a ser una antología de canciones, quizá populares.

Sin ser propiamente técnicos, como los anteriores, hay otros manuscritos que hablan de la Música y de su ejercicio bajo el aspecto de las costumbres y del derecho.

El Códice misceláneo 217 comprende en octavo lugar un escrito de Suleiman ben Mohamed ben Adallah, en que se trata del canto, instrumentos de Música y uso del vino entre los mahometanos.

Al mismo género pertenece el libro titulado *El goce y provecho, que trata de la cuestión referente a la audición de la música, para apreciar suficiente y útilmente lo respectivo a las leyes de los cantores, y refutación de los que menosprecian a los musulmanes por prohibir lo que verdaderamente se les permite, en las opiniones sobre los regocijos y parabienes* (*manuscrito* 603 de la B. N.). Parece ser la misma obra que Hachi Jalfa atribuye a Kemaleddin Abulfal Chafar ben Tssalab Addefui, muerto en 1348.

El opúsculo de D. M. Soriano Fuertes acerca de la *Música de los Arabes* no merece citarse más que por contener una traducción imperfecta del libro de Alfarabi, hecha por D. José Antonio Conde.

[p. 394]. [1]. *Opus Majus* ed. Jebb.; pág. *46. Nuper venit ad latinos, cum defectu translationis et squallore.*

[p. 394]. [2]. Fondo de la Sorbona, 1779 y 1782. Consta, sin embargo, que se imprimió en 1482.

[p. 394]. [3]. Prólogo de la Retórica traducida por Herman: «Inquit *Hermannus Alemannus: Opus praesentis translationis Rhetoricae Aristotelis et ejus Poeticae ex arabico eloquio in latinum jamdudum intuitu venerabilis patris Johannis Burgensis episcopi et regis Castellae cancellarii, inceperam; sed propter occurrentia impedimenta, usque nunc non potui consummare. Suscipiant ergo ipsum latini... ut sic habeant complementum logici negotii, secundum Aristotelis intentionem... Neque excusabiles sunt, ut fortassis alicui videbitur, propter Marci Tulii Rhetoricam et Horatii Poeticam, Tullius namque Rhetoricam partem civilis scientiae posuit, et secundum hanc intentionem, eam potissime tractavit. Horatius vero Poeticam, prout pertinet ad Grammaticam, potius expedivit... Nec miretur quisquam vel indignetur de difficultate vel ruditate translationis, nam multo difficilius et rudius ex graeco in arabicum est translata... Usque hodie apud Arabes hi duo libri neglecti sunt, ut vix unum invenire potui qui, mecum studendo, in ipsis vellet diligentius laborare»*.

Subscripción final de la Poética: *«Explicit, Deo gratias, anno Domini millessimo ducentesimo quinquagesimo sexto, septimo die Martii, apud Toletum, urbem nobilissimam»*. Roger Bacon afirma que *«Hermannus confessus est se magis adjutorem fuisse translationum, quam translatorem, quia Saracenicos tenuit secum in Hispania, qui fuerunt in suis translationibus principales»*.

Vid. el excelente libro de A. Jourdain, *Recherches critiques sur l'âge et l'origine des traductions latines d'Aristote, et sur les commentaires grecs ou arabes, employés par les docteurs scholastiques* .—2.ª edición. —París, Joubert, 1843. *(De l'imprimerie de Crapelet.)* Páginas 138 a 143.

CAPÍTULO IV.—DE LA FILOSOFÍA DEL AMOR Y DEL ARTE EN LA ESCUELA LULIANA: RAMÓN LULL.—LA TEOLOGÍA NATURAL DE RAIMUNDO SABUNDE.—INFLUENCIA ITALIANA EN CATALUÑA.— PRIMERAS MANIFESTACIONES DEL PLATONISMO ERÓTICO: AUSÍAS MARCH.—NOTA SOBRE ALGUNOS TRATADOS ESPAÑ

HEMOS visto cómo se conservaron las tradiciones neo-platónicas en las escuelas árabes y judías que florecieron en Persia y en España, durante la Edad Media [1]. Ya diligentes investigadores, especialmente Hauréau, han manifestado cuán poderosa fué la misma corriente dentro de la escolástica cristiana. Baste citar algunos hechos, que son como jalones en este camino de siglos. El falso Areopagita, que adquiere en esta tradición una importancia muy superior a la que logró en los primeros siglos, penetra en la escuela palatina de Carlos el Calvo, por medio de las traducciones de Scoto Erígena. (N. 810.) A Bernardo de Chartres, que floreció **[p. 398]** en los primeros años del siglo XI, apellida Juan de Salisbury *perfectissimus inter platonicos,* y realmente el *Megacosmus* y el *Microcosmus* no son más que comentarios del *Timeo,* uno de los rarísimos diálogos de Platón que llegaron a noticia de los doctores de los siglos medios, y que bastó, juntamente con el comento de Calcidio, para mantener cierta efervescencia realista, si bien con tendencias armónicas, cuyo más remoto origen, por lo tocante a la filosofía latina, quizá deba buscarse en el pensamiento de Séneca. Análoga tendencia manifiesta Adelardo de Bath en el tratado *De eodem el diverso,* que Jourdain sacó de la oscuridad. La Abadía de San Víctor, cuyas enseñanzas se remontaban hasta el tiempo de Guillermo de Champeaux, fué el principal foco de una escuela mística, enaltecida muy singularmente por Hugo y Ricardo (fines del siglo XI). La fuente capital de este misticismo era el Areopagita: de aquí procede su carácter ontologista y neo-

platónico. La mente humana, ascendiendo por ciertos grados, alcanza y penetra los celestes arcanos y *la iluminación de la divina claridad,* y en ella y por ella el conocimiento de las cosas invisibles y el esplendor de la luz suprema. Todavía es más ontológica que la de Hugo la doctrina de Ricardo, que parece admitir hasta la posibilidad de cierta intuición o visión de Dios en esta vida, aunque no por las fuerzas naturales de la razón, sino por sobrenatural iluminación de la verdad divina. Tal es el espíritu de los tratados *De praeparatione animi ad contemplationem* y *De gratia contemplationis*. Este mismo espíritu vive siempre en una fracción de la escolástica, como reacción y contrapeso contra los abusos de la tendencia intelectualista y discursiva; y en las grandes construcciones sintéticas, v. gr., en la de Santo Tomás, se mezcla con el elemento dialéctico en proporción considerable. No es Santo Tomás tan exclusivamente místico como los Victorinos o como San Bernardo; no define la filosofía *amor de la divinidad,* como Juan de Salisbury, y, dígase lo que se quiera, se aparta profundamente, aun en sus comentarios al Areopagita, de las tendencias de San Buenaventura, que influye más que él en los místicos posteriores, especialmente en los de la escuela española, quienes convirtieron en asidua lectura suya el *Breviloquium* y el *Itinerarium mentis ad Deum,* de cuyos pensamientos están sembrados sus escritos.

No está representada España antes del siglo XV en los Anales **[p. 399]** de la Escolástica por una cadena de doctores como los que ennoblecieron las aulas de París; pero las raras veces que en la Edad Media suena la voz de sus filósofos, es siempre para grandes y singulares esfuerzos. Así tenemos, de trecho en trecho, a modo de puntos luminosos: en el siglo VII, la escuela de San Isidoro, de San Julián y de Tajón, sistematizando la enseñanza teológica por el método de sentencias; en el siglo IX, a Prudencio Galindo, vindicando la doctrina de la predestinación y de la personalidad divina contra Scoto Erígena; en el siglo X, a Atto obis-

po de Vich, y al *español Josef,* conservando viva la luz de los estudios matemáticos, y transmitiéndosela a Gerberto, para que con ella asombrase a la Europa inculta, cuando ciñó la tiara pontificia; en el siglo XII, a Domingo Gundisalvo y a Juan Hispalense, intérpretes de todo el saber filosófico de los orientales. Gundisalvo, educado en los libros de Ben Gabirol, que él puso en lengua latina, es autor de un tratado original *De processione mundi,* que yo he tenido la suerte de publicar por vez primera, [1] y que substancialmente reproduce la doctrina de la *Fuente de la Vida* acerca de la materia y la forma. Según el arcediano Gundisalvo, la pregonera unión de la materia con la forma es semejante a la de la luz con el aire, a la del calor con la cuantidad, a la de la cuantidad con la substancia, a la del entendimiento con lo inteligible, a la del sentido con lo sensible. Así como la luz ilumina las cosas sensibles, así la forma hace cognoscible la materia. «Y siendo el Verbo luz inteligible que imprime su forma en la materia, todo lo creado refleja la pura y sencilla forma de lo divino, como el espejo reproduce las imágenes. Porque la creación no es más que el brotar *la forma* de la sabiduría y voluntad del Creador, y el imprimirse en las imágenes materiales, a semejanza del agua que mana de una fuente inagotable. La impresión *(sigillatio)* de la forma en la materia es como la impresión de la forma en el espejo». La *forma* puede ser *espiritual, corporal* o *media, intrínseca* o *extrínseca, esencial* o *accidental*. También reproduce Gundisalvo las cavilaciones pitagóricas acerca de las virtudes de los números y el movimiento armónico de las esferas celestes.

Tales ideas influyen portentosamente fuera de España; pero **[p. 400]** en la historia de nuestra filosofía hay una laguna inmensa desde Gundisalvo hasta Ramón Lull. El lulismo es la teodicea popular, la escolástica en la lengua del vulgo, saliendo de las cátedras para difundirse por los caminos y por las plazas, la metafísica realista e identificada con la lógica, el imperio del símbolo, la cábala cristiana, que predicaba a las multitudes aquel

aventurero de la idea y caballero andante de la filosofía, asceta y trovador, novelista y misionero, en quien toda concepción del entendimiento se calentó con el fuego de la pasión, y se vistió y coloreó con las imágenes y los matices de la fantasía. Aquí sólo nos corresponde investigar lo que pensaba acerca de la hermosura, el arte y el amor.

A nombre de Raimundo Lulio corre impresa una *Retórica,* que su editor, Remigio Rufo Cándido Aquitano, llama «obra admirable, como inspirada y concebida por el mismo Dios». En su forma actual, es imposible que esta Retórica pertenezca a Raimundo. Debe de haber sido corregida y retocada por el mismo Remigio, o por su amigo Bernardo Lavinheta, puesto que abunda en citas de libros que jamás pudo conocer el beato Mallorquín, y, por otra parte, la latinidad es menos rústica que la habitual en los tratados lulianos. No puede ser de Raimundo un libro donde se invoca el testimonio de Luciano, del *Hipías Menor* de Platón, del tratado *De Venatione* de Xenophonte, de la Arquitectura de Vitruvio, y de otros autores apenas conocidos, o enteramente ignorados hasta el Renacimiento. Hay, sobre todo, una cita que resuelve la cuestión, y es la de León Bautista Alberti, posterior en cerca de dos siglos al inspirado autor del Arte *magna*. No obstante, la doctrina de este tratado es luliana pura, y por eso los afiliados de la escuela le han tenido siempre en altísima estimación, llegando a ensalzarle Remigio y Lavinheta, como «obra perfectísima, en la cual puede contemplarse y admirarse, lo mismo que en un espejo nitidísimo, la imagen de todas las ciencias y disciplinas, de las cuales es sucinta enciclopedia». «Tanta es la riqueza, copia y variedad de cosas que aquí se declaran y ordenan, así del cielo como de la tierra (escribe Remigio), que dudaréis si esta lectura proporciona más utilidad o más placer».

Esta Retórica [1] es consecuencia legítima del *Arte Magna*. Raimundo **[p. 401] [p. 402]** Lulio la define ingeniosamente *alquimia de la palabra*. [1] Pero las palabras, lo mismo que las cate-

gorías lógicas, no son en Raimundo formas vacías de contenido, sino formas reales. Por eso, lejos de admitir el divorcio generalmente establecido entre la Retórica y la Filosofía, propende, al contrario, a incluir todas las artes en esta ciencia, dándola un carácter armónico y enciclopédico. Según el, es oficio del orador decir todas las cosas, y no solamente aquellas que pertenecen a la república, a la utilidad civil y a las causas. Y da tanta importancia al don de la palabra, que en algunas partes define al hombre, «animal que habla articuladamente». [2] Divídese la Retórica luliana en *sujetos* y *aplicaciones*. Los *sujetos,* que también se llaman *lugares* o *términos,* son, en todo, nueve: Dios, el ángel, el cielo, el hombre, el alma imaginativa, el alma sensitiva, la vegetativa, la elementativa, la instrumentativa. De todos estos sujetos o tópicos se toman *confirmaciones, refutaciones* y *ejemplos*. Los instrumentos de la oratoria son de tres especies: *naturales, artificiales* y *morales*. Los instrumentos y los accidentes pueden aplicarse a todo género de causas, siendo en ellas unas veces el principal propósito, y otras el accesorio. La fecundidad de los *sujetos* lógicos puede observarse en un ejemplo cualquiera, v. gr., la tierra se considera en el género judicial como divisible en campos; en el género deliberativo se considera como extensión de los reinos y de los imperios; en el demostrativo la elogiamos por los frutos y por los minerales que contiene. No hay ninguna materia tan exigua de precio que no pueda ofrecer grandes recursos al orador, si desciende de lo sumo a lo ínfimo, o asciende de lo ínfimo a lo sumo. Conforme a estos principios, la Retórica **[p. 403]** de Lulio se reduce a una serie de clasificaciones y cuadros, a una tópica, a un recetario, o catálogo de lugares comunes. Así, verbigracia, nos enseña a considerar al hombre como sujeto en quien concurren todas las cualidades de los animales superiores e inferiores, y a irle conjugando, digámoslo así, por todos los predicamentos; y lo mismo el cielo y los ángeles, y finalmente a Dios. Los predicados son ocho: *bondad, grandeza, duración, poder, sabiduría, voluntad, ver-*

dad y gloria. «Dios (como dice el Areopagita) es principio de toda vida y esencia, y causa por su propia bondad de todo lo que existe, porque lo produce y lo conserva. Su poder luce en toda cosa del mundo; pero no en todas de un modo uniforme. La sabiduría angélica consiste en la contemplación del digno amor».

El profundo armonismo de la doctrina de Lulio está francamente expresado en las siguientes palabras: [1] «El vínculo de la concordancia traba lo sumo con lo ínfimo; hay cierta universal amistad en las cosas, de la cual todas participan, y por eso algunos, entre ellos Homero, llaman a este nexo *cadena áurea del mundo, cinturón de Venus,* o sea vínculo natural y simbólico de la armonía que las cosas tienen entre sí. Y cuantas especies de diferencias señalamos, otras tantas podemos imaginar de concordia; porque, como demostró Platón, el odio y el amor son el doble principio de todas las cosas. Este principio está mezclado difusamente a todas las cosas del mundo y a todas las ciencias, formando todo lo creado una como escala de Jacob, según la comparación de San Dionisio».

Conviene saber ahora qué lugar ocupa la Retórica en la clasificación luliana de las ciencias. Ante todo, se ha de saber que para Raimundo Lulio, toda inquisición científica comienza por la duda acerca de las proposiciones singulares, [2] lo cual no obsta para las afirmaciones universales y ontológicas, que son principio y nervio **[p. 404]** de todo su sistema. Las ciencias o doctrinas se dividen en *inspiradas, inventadas* y *mixtas*. *Inspirada* es la teología, *inventada* la filosofía, que, a su vez, se divide en *especulativa,* que abraza las matemáticas, la filosofía natural y la metafísica; *actual,* que comprende la ética; *racional,* donde entra la lógica, o sea la ciencia del discurso. Son ciencias *mixtas,* la adivinación, la profecía, la interpretación, los sueños, el furor de los vates, poetas, bacantes y enajenados, el éxtasis, las artes mágicas, etc. La filosofía *racional* o *lógica,* en su alto sentido, se divide en *gramática, que indica; historia, que narra; dialéctica, que demuestra; retórica que persuade;*

poética, que deleita; y la misma gramática se subdivide (división importantísima) en *metódica* (arte de hablar y de escribir) e *histórica* (arte de narrar e interpretar). De ambas resulta un arte *mixta,* que es la crítica. La retórica considera las cosas bajo estas dos principales categorías: *ubi* y *unde*. Por incidencia clasifica y divide Lulio otras artes [1] : la Arquitectura en *disposición,* o **[p. 405]** sea colocación apta de las cosas, y *ordenación,* esto es, proporción cómoda de los miembros de la obra. La ordenación comprende la *euritmia,* que define Lulio (o más bien su comentador, según yo creo), *aspecto bello en la composición de los miembros* [1] ; la *simetría, conmensuración de las partes a la base;* el *decoro* [2], *apariencia correcta de toda la obra;* y, finalmente, la distribución.

La música se divide en *natural* y *artificial,* incluyéndose en esta última la *armónica,* la *rítmica* y la *métrica*. Al género *enarmónico* responde la ciencia natural y moral; al *diatónico,* la divina y civil; al *cromático,* la matemática y económica. En lo que se refiere a la *invención, disposición, memoria y pronunciación,* que llama Lulio *instrumentos del orador,* así como en lo perteneciente al género demostrativo, y en las cualidades que pueden alabarse o vituperarse, y en el consejo que da de disimular cautamente el artificio, Raimundo Lulio, o quienquiera que sea el discípulo suyo autor de esta Retórica, se limita a seguir la tradición de los preceptistas antiguos.

Para conocer las doctrinas de Raimundo Lulio acerca de la **[p. 406]** belleza, hemos de acudir al capítulo LI de su *Arte magna*. [1] Allí nos enseña que la hermosura es un principio *implicado,* lo cual quiere decir que su definición es aplicable a las definiciones de todos los principios antes expuestos en el Arte, porque, la bondad, la magnitud, etc., son hermosas. Hay una causa hermosa que naturalmente produce hermosos efectos. Más consiste la hermosura en la grandeza que en la pequeñez, y por eso los retóricos mejor colocan sus palabras cuando aspiran a mayor fin, que cuando aspiran a fin mínimo. [2]

El capítulo XCIX, que trata de la música, encierra claramente **[p. 407]** la doctrina del *ideal* platónico. «La música (dice) es arte inventada para ordenar muchas voces concordes en un solo canto, así como muchos principios para un solo fin; y por eso su definición se refiere a la definición de la concordancia y a la definición del principio. Así como el carpintero concibe en su mente la figura de un arca, y él mismo la eleva de la potencia al acto, así el músico concibe en su mente una voz ordenada, y la eleva al acto por medio de aquel *hábito* en que él es práctico. [1] Este arte musical va ascendiendo por seis grados, y no pueden ser más ni menos en número, porque cuatro son las esferas de los elementos, y cinco contando la de su esencia. Y como estas esferas están en movimiento, y el movimiento engendra el sonido, y la música saca del sonido la voz, claramente conoce el entendimiento que son cinco las vocales y que no pueden ser ni menos, ni más.» Raimundo Lulio acepta la teoría de los pitagóricos sobre la armonía de las esferas celestes y su correlación con la armonía de la música. [2]

[p. 408] En el capítulo C se trata de la *retórica* [1]. «La retórica es arte inventada para colorar y adornar las palabras, juntando hermosos sujetos con hermosos predicados. Y como este arte es general, tiene la retórica universal asunto. Y no sólo une sujetos y predicados, sino que enlaza el principio con sus correlativos, v. gr., la bondad de lo *bonificante* con lo *bonificado* y con el acto mismo de *bonificar* .» También puede juntarse lo relativo con otros relativos, diciendo, v. gr., «lo bueno, lo grande, lo eterno, producen lo *bonificado,* lo *magnificado* y lo *eternado* » [2]. Más amplio es otro modo de exornar; es a saber, juntar el principio con su definición, y con la definición de otros principios, v. gr., cuando decimos: «La bondad es buena, grande y eterna». Y como la lógica encuentra natural relación entre el sujeto y el predicado, para que resulte conclusión verdadera en el silogismo, así el retórico busca la conjunción natural entre el sujeto y el predicado, para

que un sujeto hermoso pueda ser realzado por lo que de él se predica esencialmente. Hay otros modos de exornar el sujeto: por accidente, o por voz significativa. Así, v. gr., los nombres de Abril y Mayo son más hermosas palabras que Octubre y Noviembre, porque traen consigo el recuerdo de flores y hojas, y canto de aves, y renovación de la estación y generación de las cosas. Lo mismo puede decirse de las fuentes, ríos, arroyos, prados, árboles, sombras y otras cosas a este tenor, que son hermosos vocablos para el sentido y para la imaginación [3]. **[p. 409]** El retórico, así como alaba a su amigo con hermosas palabras aplicadas a buen fin, así vitupera y escarnece a su enemigo con palabras hermosas, pero remotas y apartadas de fin bueno. Otro fundamento de asociación retórica es el oficio de las gentes, porque, así como en boca de un mercader es hermoso vocablo hablar de oro, así lo es en boca de un rústico hablar del campo, o de las tierras, o de otras cosas tales. También exorna el retórico sus discursos con los grados de comparación, positivo, comparativo y superlativo. Pero es más propio de la retórica el comparativo, y más el superlativo; cuando decimos, v. gr. «La rosa es más bella flor que la violeta»; y todavía más cuando decimos: «La rosa es la más bella de todas las flores». Un hermoso adjetivo decora un hermoso sujeto, y al contrario. Los retóricos coloran con la bella forma la materia [1], y con la hermosa materia dan también color a la forma. Con hermoso principio adornan el medio, y con hermoso medio el fin. Pero debe preferirse siempre en la oratoria y en todo arte el principio substancial y necesario a lo accidental y contingente, porque más vale la existencia que la apariencia, y más la idea que el hecho. La razón de esto es que el principio necesario descansa en su finalidad mucho más que el principio accidental o contingente. También adorna el retórico sus palabras con hermosos proverbios, aplicados a su propósito. Sobre este punto remite Lulio a la *Retórica Nueva* que él había compuesto [2] .

Esta tan fundamental e importante doctrina de los principios substanciales y necesarios, únicos que tienen el verdadero carácter de ley estética, y no los principios accidentales y contingentes, es la verdadera gloria de Raimundo Lulio en cuanto a la filosofía **[p. 410]** del arte, y ella solo bastaba para sacar la retórica y la poética del empirismo con que las habían tratado los preceptistas latinos. Por obra del solitario mallorquín volvía a agrandarse la concepción estética, vigorizada por la eterna fecundidad de las ideas platónicas. Así entran las teorías de las artes particulares en el gigantesco sistema del arte luliana, ensayo de unificación de la metafísica y la lógica, realismo intermedio entre Platón y Hegel. Si bien se mira, todo el sistema de Lulio está contenido, en germen en aquel pasaje, tan vigorosamente sintético, del principio del Arte *Magna,* en el cual se afirma que cada ciencia, tal como ordinariamente se la trata y construye, tiene sus principios peculiares y diversos de los principios de las otras ciencias, pero que el entendimiento requiere, apetece y busca una sola ciencia general, aplicable a todas las ciencias, con principios generalísimos, en los cuales esté implícito y contenido el principio de las ciencias particulares, como está contenido lo particular en lo universal. Así los principios particulares brillan y aparecen en el principio general, con tal que los principios particulares se apliquen y refieran en último término a los principios de esta suma filosofía, como la parte se aplica al todo. [1]

De esta manera se constituye el *Arbol de la Ciencia,* título de uno de los libros más populares de Raimundo Lulio. «La idea en Dios es ente u objeto eternamente. Esta idea, en Dios, es el mismo Dios; la idea, en tiempo, es semejanza de la idea eterna, y tal idea o semejanza es creada en las criaturas. Si el arte *es la ordenación* y estatuto para conocer el fin particular de que se pretende tener noticia, el *arte general* ha de ser un estatuto universal para todas las ciencias, por sus principios primitivos y generales, en los cuales se manifiestan con claridad y poder sus unidades. El

arte general es un don de Dios, para que el humano entendimiento tenga **[p. 411]** un instrumento general con que conocer las verdades de los entes en las cuales reposa». [1]

También en el *Arbol de ta Ciencia* hay algunos detalles sobre las artes particulares. Da por objeto de la Retórica el hablar con vocablos pulidos, hermosos y adornados, para que el oído sienta placer, y por él pueda moverse la voluntad de los oyentes *a perfeccionar lo que desea el retórico,* el cual convierte su arte en instrumento para conseguir lo que intenta, «y ese instrumento verdaderamente se deriva de los principios radicales y de la naturaleza de los instrumentos superiores». «De estas naturalezas primitivas sembradas en los distintos árboles (o representaciones gráficas del sistema luliano), toma el retórico en el *árbol imaginal,* semejanzas hermosas adornadas y dispuestas para el placer, puestas aquellas semejanzas en las palabras, y aquellas palabras en bellos y gustosos empleos, en las salutaciones o exordios adornados y en las súplicas humildes, y en las debidas peticiones y promesas. Por lo cual, cuando el retórico alcanzare las formas naturales y los principios que forman parte de los árboles, aplicándolos al hábito de la Retórica, entonces se le presentará materia inmensa para lograr las cosas que desea alcanzar por medio de la Retórica».

«La música considera las voces dispuestas, que son seis: las ínfimas, mediocres, largas, breves, gruesas, primas, sutiles y proporcionadas, y considera los acentos de las vocales y consonantes, para que pueda adornar las voces y las melodías de los instrumentos, que son agradables de oír y que confortan los espíritus de los hombres. Y por eso ordena el arte y modo cómo ha de constituir y distribuir las voces agradables, según la disposición del son y de la voz, para que se ponga en acto el hábito musical. Los principios primeros y naturales consisten en las formas, de las cuales tiene el músico instinto natural, del cual saca y toma el hábito, como el herrero saca el clavo de la potencia al acto.» Por eso son las raíces, y el tronco, y las demás partes de los árboles

lulianos, principios primitivos y naturales, de los cuales descienden los principios artificiales de la música. [2]

[p. 412] La doctrina del amor divino, a la cual Raimundo Lulio vuelve con marcada fruición en el Blanquerna, en el gran libro *De la Contemplación,* en el *De articulis fidei* y en muchas poesías, tiene capital importancia en su sistema, porque en ella se basan muchas de las argumentaciones del Doctor Iluminado en pro de la Trinidad y de la Encarnación [1]. «Conviene que la pluralidad de Dios se manifiesta en el amante, en el amado y en el acto mismo de amar».

¡Oh Deus, que has «bellea» en virtut,
De produent, produir é produt¡
. . . . . .
La major «bellea» que pot haver eternitat
Es de eternant, eternaré eternat,
E que ab tots tres haja una entitat.
Si no fós «bellea» infinir,
[p. 413] *Fóre bella causa finir,*
Privaciô, malea é fallir.
Si bonificar fós legea en bontat,
No fóre «bellea» d'amich é d'amat,
. . . . . .
Está amar Bell en bonificar,
Está «bellea» bona en bon amar,
Está amor letja en malificar.
. . . . . .
(Cant. XXXII. ¡O Bell!)

Así cantaba en el libro de *Els cent noms de Deu*. Y con más arrebato lírico y menos sequedad, en una plegaria:

¡Oh Deus, qui estás volentat é amor!
Sias membrant del teu servidor,
. . . . . .

Enaxí ha Deus granea en volentat
D'amant, amable é amat,
Com'en magnificant, magnificar, magnificat.
. . . . . .
[p. 414] *En Deus desamar no pot estar.*
. . . . . .
Qui en volentat sab concordar
Natura d'amant, amable é amar.
(Cont. XXI V. ¡O Amor!)

Todavía pueden recogerse en las poesías de Lull indicaciones fugaces de materia estética, v. gr., este testimonio en favor de la belleza moral:

Molt es pus bell en hom bon pensament,
Qu'en son dors haver bell vestiment,
E en la taula copa d'aur é d'argent.
. . . . . .
Mays val bellea per bé far,
Per entendre é per membrar,
Que per sentir ne per ornar.
(Els cent noms de Deu. Cant. XXXII.)

El beato mallorquín, que empleaba siempre la poesía como instrumento de propaganda [1], puso en verso las reglas de su Lógica, y con ella las de la Retórica, en la *Aplicación de l'art general,* especie de tabla mnemotécnica, sin más poesía que la del metro, que **[p. 415]** es de intento popular y llano. [1] Nadie quitará a la lengua catalana la gloria de haber servido la primera entre todas las vulgares para la especulación metafísica, como fué la castellana la primera en que hablaron las ciencias astronómicas y matemáticas. [2]

[p. 416] Ramón Lull es uno de los grandes místicos de la Edad Media [1]. Su corazón era *casa de amores,* como él mismo dice. Para él cantaba **[p. 417]** siempre el pájaro en los vergeles

del Amado. «¡Cuán grande daño es (exclama con frase ardentísima) que los hombres mueran sin amor!» Unas veces con devoción infantil, desearía haber andado **[p. 418]** por el mundo cuando Jesús era pequeñuelo, para jugar con él todo el día. Y otras veces vuelven a arder en los versículos de su canto los fuegos de la enamorada Sulamita, que dan tan extraño resplandor al *Libro del amigo y del amado* [1]. El amor místico es, para Ramón Lull, «medio entre creencia e inteligencia, entre fe y ciencia», y en su grado extático y sublime, el *Amigo* y el *Amado* se hacen una actualidad en esencia, quedando a la vez *distintos y concordantes*.

La doctrina de este amor, «puro, limpio y sutil, sencillo y fuerte, hermoso y espléndido, rico en nuevos pensamientos y en antiguos recuerdos», reaparece, no ya entre efusiones líricas, ni envuelta en cabalísticas combinaciones de letras, sino paciente, metódica y sagazmente analizada, en la *Teología Natural* o *Libro de las criaturas* compuesto en el siglo XV por el barcelonés Raimundo Sabunde [2] .

Aunque se cuenta, con razón, a Raimundo Sabunde en el número **[p. 419]** de los lulianos, porque sigue la misma dirección sintética y armónica, y toma de Lulio las pruebas naturales que intenta dar de los dogmas revelados, tiene, con todo eso, Sabunde su originalidad propia y grandísima, que consiste en el método. La ciencia de Sabunde, según anuncia su propio autor, no necesita del concurso de ninguna otra ciencia, ni presupone la lógica, ni la metafísica, ni alega la autoridad de ningún doctor, aunque conduzca a la inteligencia de todos. Esta ciencia real e infalible más que otra alguna, está fundada en la experiencia, y principalmente en la experiencia que cada cual tiene de sí mismo. La concordia, pues, del método cosmológico y del método psicológico, con vislumbres cartesianos, es el carácter principal de la reforma filosófica intentada por Sabunde. Ciertamente que nos parece leer en profecía el *Discurso sobre el Método,* cuando vemos afirmar a Sabunde que si el hombre quiere conocerse a sí

mismo, es preciso que *entre en sí, y venga a sí, y habite dentro de sí,* porque de otro modo será imposible que conozca su valor, su naturaleza y su hermosura propia e intrínseca.

Hasta aquí estamos dentro del método psicológico; pero en lo que sigue, Sabunde se distingue profundamente de Descartes. Como el hombre se ignora a sí mismo y no sabe la casa que debe habitar, necesario es que las demás criaturas le lleven a su casa. Entonces es cuando finalmente entra dentro de sí, y se conoce a sí propio. Para que el hombre pueda volver a sí por el conocimiento, fué ordenada toda la diversidad de las criaturas, como camino, vía y escalera, con gradas firmes e inmóviles, por las cuales asciende el hombre a la contemplación de sí mismo [1] .

La *Teología Natural* contiene un tratado del amor de Dios, del cual fácilmente pueden hacerse aplicaciones estéticas, por más **[p. 420]** que en el autor no parece haber despertado especial interés la categoría de belleza. Procuraremos exponer y reunir estas ideas, esparcidas en varias partes del libro.

El amor es el primero de todos los dones, pero como está oculto e invisible, casi no le tenemos por don, aunque es la fuente de todos los demás dones, y todos siguen al amor y proceden de él, como de su raíz y principio. Los otros dones de Dios no son sino semillas del amor, y declaran y manifiestan el mismo amor oculto e invisible, así como del humo se arguye infaliblemente la existencia del fuego. Lo primero que Dios concedió al hombre fué su amor, y luego, por medio del amor, fueron dadas y recibidas todas las cosas. Y como el amor requiere amor, y exige por su naturaleza un ser amado, y no de otra manera se satisface el amante sino con amor, síguese necesariamente la reciprocidad del amor. El amor por sí mismo, sin necesidad de ninguna otra cosa, deleita, y es amable, y aceptable, y agradable y dulce por sí; al paso que de las otras cosas ninguna agrada sin el amor. Siendo de Dios toda criatura, infiérese que el hombre está obligado a amar a todas las criaturas, porque son de Dios, y en cuan-

to son de Dios. Y como no todas las criaturas son iguales, y como entre ellas es la más excelente aquella que es imagen viva de Dios, y que lleva su imagen y su semejanza, por eso el hombre debe y está obligado a amar, inmediatamente después de Dios, a su imagen viva y a aquellas criaturas que muestran impresa la imagen y semejanza suya, porque, después de Dios, lo que inmediatamente se sigue es su imagen. El hombre, entre todas las criaturas del mundo, es imagen de Dios viva; por eso, inmediatamente después de Dios, debe ser objeto del amor el hombre, como criatura viva de Dios.

Habiendo en las criaturas cierta escala de imitar a Dios, según el más o el menos, también las criaturas tienen cierto orden entre sí, imitando a Dios en la naturaleza, de tal modo que en el hombre está el fin y el último grado de imitación, y en él se completa la escala. Todo esto prueba que ninguna criatura hay en este mundo superior al hombre, y que él es la imagen completa y total de Dios, porque en él se termina y perfecciona la escala de la imitación. A la manera que el sello imprime totalmente su imagen en la cera, así Dios imprime toda su imagen en el hombre.

El amor junta los hombres en uno, y como de la mayor unidad **[p. 421]** resulta la mayor fortaleza, así los hombres unidos por este modo tienen grande e invencible fortaleza, y cuando aman a Dios, se unen entre sí y se hacen como uno solo.

Como es manifiesta cosa que nada tenemos que sea verdaderamente nuestro y que esté del todo en nuestro poder, sino el amor solamente, resulta que nuestro tesoro y todo nuestro bien es el buen amor, y todo nuestro mal, el amor malo. No es otra cosa la virtud que el amor bueno, ni es otra cosa el vicio que el amor malo. Y consistiendo todo nuestro bien en el amor, síguese que quien tiene ciencia y conocimiento de amor, alcanza conocimiento y ciencia de todo el bien del hombre, y quien ignora la naturaleza del amor, ignora todo el bien del hombre.

Tiene el amor fuerza y virtud de unir, de mudar, de convertir y de transformar. Une al amante con la cosa amada, y después transforma, convierte y muda al amante en lo que ama. Como el amor, por su naturaleza, es un don y cosa que puede donarse, pero que no puede obligarse, es liberal y espontáneo; y como el don espontáneo es de aquel a quien se da, y totalmente se traslada y convierte en dominio suyo, infiérese que el amor es de aquel a quien se da; y se transforma en dominio propio de la cosa amada. Por eso la cosa amada posee y goza, bajo su potestad o en su dominio, el amor que se le concede liberal y espontáneamente. Y como el amor arrastra y lleva tras sí todo el poder de la voluntad que tiene imperio y señorío en el hombre, de aquí que, a donde quiera que vaya, conduzca, arrastre y lleve consigo a todos los hombres. A todo aquel a quien se le concede este amor, se le entrega también toda la voluntad y todo el ser humano; y el amante se hace una misma cosa con el amado, por virtud del amor. Grande es la fortaleza, grandes las propiedades del amor, porque tiene fuerza *unitiva, mutativa, conversiva y transformativa* de lo uno en lo otro.

Esta conversión, o mutación, no es fatal, ni forzada, ni violenta, ni penosa, ni laboriosa, sino que es libre, o liberal, espontánea, voluntaria, y esta liberalidad suya la hace deleitable y dulce. Esta unión, o conjunción, es fortísima, puesto que la voluntad no puede ser separada de la cosa amada, por violencia, sino sólo voluntaria y espontáneamente. Y aunque el amor muda la voluntad en la cosa amada, el amor, no obstante, permanece siempre amor, y amor liberal, reteniendo su propia naturaleza, porque la voluntad **[p. 422]** siempre permanece voluntad, y no se destruye cuando se muda, antes la misma voluntad recibe el modo, forma y naturaleza de la cosa amada, y se viste de sus arreos, y lleva su traje, y recibe nombre del de la cosa amada, y tal es el amor como esta cosa que se ama, y tal es la voluntad cual es el amor. La cosa amada da nombre al color y a la voluntad. La vo-

luntad por sí no es otra cosa que voluntad, y no tiene otro nombre, así como el amor no es otra cosa que amor, y no tiene otro nombre por sí. La cosa amada es la que da su nombre a aquella otra en quien se transforma. Por eso la voluntad que ama la tierra se llama terrena, y terreno su amor. Y si ama las cosas muertas y mudas, se llama muda y muerta; y si ama a los hombres, se dice humana, y si ama a Dios, se dice divina, y divino su amor. Así el hombre puede, por el amor, mudarse, transformarse y convertirse en otra cosa más noble, o al revés, en otra más torpe, libre y espontáneamente. Y como la voluntad, mediante el amor, se convierte en la cosa primeramente amada y recibe su materia y su forma, de aquí que la misma voluntad se exalte o se deprima, se ennoblezca o se haga vil.

La cosa amada puede ser superior, o inferior, o igual, respecto de nuestra voluntad. Si la voluntad dedica su amor a cosa superior, mayor y más digna y más noble que ella, entonces se muda y convierte en un grado más noble y digno, y asciende sobre sí. Y como toda la transformación o conversión de la voluntad debe ser en algo mejor, más noble y más alto que ella, y no en otra cosa inferior, ni en otra cosa más vil, nuestra voluntad no debe dar su amor sino a cosa superior y más noble que ella misma, porque de otro modo no se mudaría ni se convertiría en algo más noble que ella, ni ascendería sobre sí.

Como la voluntad es intelectual y espiritual por su naturaleza, debe ser superior a toda cosa creada, y por eso ninguna cosa creada es digna de nuestro amor. Ni nuestro cuerpo, ni los animales, ni el oro, ni la plata, ni el sol, ni la luna, ni los elementos, son dignos de que los amemos con amor liberal. Tampoco es cosa digna que los iguales dominen a los iguales, y como nuestra voluntad es cosa creada, y toda voluntad creada, en cuanto creada, es igual a otra, síguese que ninguna voluntad creada es digna, por sí y en primer término, de nuestro amor, porque en este caso tendría el dominio de nuestra voluntad. Solamente es digno, jus-

to y debido que la **[p. 423]** cosa superior, mayor y más digna, ejerza dominio sobre la cosa inferior. Sólo Dios es superior y mayor que nuestra voluntad; sólo Dios será, pues, digno de nuestro amor, primeramente y por si; y ni la tierra, ni los elementos, ni el oro, ni la plata, ni los animales, ni las cosas corpóreas son dignas de nuestro amor, porque no pueden correspondernos ni darnos el suyo en cambio del nuestro.

La voluntad se hace vil, inferior, corpórea, y cae y degenera de su natural dignidad y excelencia, cuando se une y junta con cosas totalmente extrañas a ella, y recibe gran daño y pierde lo que tiene, porque pierde su amor, cuando se fija en cosas de las cuales ningún amor puede recibir, ya que ninguno tienen. Así la voluntad, que en el amor mundano está como desterrada de su patria y de la tierra de su naturaleza, y habita en comarcas ajenas, donde no hay ningún amor, anda pobrísima y desnuda, y despojada de todo, y mudada y convertida en cosas extrañas, hasta que al fin miserablemente se pierde. La voluntad transforma en sí la cosa amada, y nuestro amor no puede ascender sobre las cosas que principalmente ama, porque el amor se extiende solamente a aquellas cosas a las cuales se extiende la que mayormente amamos, y a todas las que están ligadas con ella; pero no va más allá. Y cuanto más común y universal sea el objeto que en primer término amamos, tanto más común y universal será el amor y también la voluntad. Y como la misma voluntad se transforma y se muda en la cosa amada y va tras ella, la cosa amada en primer término ha de obtener y poseer totalmente a la misma voluntad, y tener en ella absoluta posesión de amor. Como la cosa primeramente amada es una sola, en nuestra voluntad se ha de engendrar un solo amor, el cual todo pertenece, por su naturaleza, a la cosa amada, y como no puede haber muchas cosas que en primer término amemos, tampoco puede haber sino un primer amor en nuestra voluntad.

Pero como la cosa que primeramente amamos edifica, cimenta, establece y fecunda en nuestra voluntad el primer amor que es raíz, cabeza y origen de todos los demás amores que pululan de la voluntad, fórmase en ella una primera raíz de todos los demás amores, la cual raíz recibe toda su virtud de la cosa primeramente amada. Así va creciendo en el alma un grande árbol de amores, cuya raíz es el primer amor, que se multiplica en tantos amores **[p. 424]** cuantas son las cosas que tienen relación con la que primeramente amamos: y todos aquellos amores están incluídos en el amor primero, que es la base y raíz de todos. Así como de una sola semilla o grano pululan infinitos granos, así de un solo amor pululan infinitos amores; y así como todos los granos que salen del primero son de la misma naturaleza que el grano de donde proceden, así todos los amores que salen del primer amor son de la misma naturaleza que él; porque, cual es la fuente, tales son los arroyos. Todos ellos no son sino el primer amor, y no es más que una cosa, buena o mala, lo que primeramente amamos, y todas las demás son amadas en virtud de esta primera. Síguese de aquí que necesariamente amemos todo lo que tiene íntima relación con la cosa primeramente amada. Pero como el primer amor es la raíz de los otros amores, y la raíz está siempre oculta y no aparece al exterior, y solamente se ven las ramas y hojas que brotan de la raíz, también el primer amor está oculto y no aparece fuera, al paso que los otros amores son muy manifiestos y aparentes. De este modo la cosa primeramente amada, por ser primera se une vehementísima, fortísimamente con la voluntad, y la arrastra toda hacia sí, y la misma voluntad se une fuertemente con ella, porque no hay nada que lo impida; y este amor es tan fuerte y tan sólido, que de ningún modo puede ser destruído, si no sobreviene otra cosa que en primer término amemos, la cual venza totalmente a la cosa que primero amamos, y desarraigue de la voluntad este primer amor. No puede la misma voluntad hacer esto, ni puede quererlo por sí

misma. El amor de Dios, cuando es primero, incluye en sí todos los demás amores, al paso que todo el amor de las criaturas se incluye en el amor de Dios. Pero si la cosa que primeramente amamos son las criaturas y no es Dios, el amor primero se fundará en las criaturas; y será todo él según la naturaleza de las criaturas y no podrá extenderse al Creador, sino secundariamente, y esto por medio de las criaturas; y no amaremos a Dios sino en cuanto dice relación con aquellas criaturas que primeramente amamos, y en cuanto él las sostiene y vivifica. Entonces no amaremos a Dios con amor verdadero, porque no lo amamos sino en virtud de las criaturas y por las criaturas. Así se compone cierto matrimonio entre nuestra voluntad y la cosa que primeramente amamos, siendo la voluntad el esposo, y el objeto amado la esposa.

[p. 425] Todavía ha declarado Sabunde el mismo pensamiento con otro símil, que expone así su traductor Fr. Antonio de Ares: «Demos o supongamos un hombre pobre y de humilde linaje, el cual tenga seis hijas iguales en todo, así en los bienes que llamamos de naturaleza, cuales son hermosura y gentileza, industria, ingenio y habilidad, como en los de fortuna, de suerte que igualmente sean pobres, igualmente humildes, e igualmente sean virtuosas: de las cuales la primera se case con un labrador rústico; la segunda, con un ciudadano; la tercera, con un caballero ordinario; la cuarta, con un señor de título; la quinta, con un rey; la sexta, con el emperador universal de todo el mundo. Ahora, puesto que todas estas mujeres son iguales, porque son de linaje humilde todas, e hijas de un mismo padre humilde y pobre, con todo eso, por haberse casado con tan diferentes maridos, y de calidad tan diversa, vienen a ser las unas más excelentes y nobles y más ilustres que las otras. Pues a este modo has de entender que pasa en la voluntad, la cual sube o baja, o se iguala en calidad y valor, en dignidad o en afrenta y en nobleza o bajeza, al paso de la misma cosa que ama. Por donde, quien tiene en sí el amor de Dios, tiene la raíz de todos los bienes, siendo Dios todo

bien; y como el amor convierte nuestra voluntad en la cosa que primeramente amamos, también convierte, muda y transforma totalmente al hombre en Dios, y en una sola voluntad, y así hace el hombre divino, uno con Dios y amigo de Dios. Como Dios no necesita de las criaturas, tampoco la voluntad, cuando le ame, necesitará criatura alguna, y, por consiguiente, esta voluntad no tendrá indigencia alguna, no será fluctuante ni variable; sino estable, firme y sólida, y esto porque la cosa primeramente amada es Dios. Por el contrario, como la criatura es en sí vanidad, el hombre que la ama se convierte también en vanidad, y como las criaturas se corrompen y se mudan y no permanecen, él está siempre en continua solicitud y tribulación. Sólo el amor de Dios hace la voluntad hermosísima y amable».

Siendo el amor de Dios y el amor propio la causa de todos los demás amores, infiérese que de ellos depende todo conocimiento de los bienes y de los males, porque el amor de Dios es el principio para conocer todos los bienes del hombre. El amor de Dios es luz iluminante. Por el contrario, el amor propio, como es tinieblas y oscuridad por su naturaleza, se esconde y se oscurece a sí **[p. 426]** mismo, y oscurece y ciega el entendimiento, para que no vea el amor en sí. Quien tiene tal amor ignora todos los bienes y males del hombre.

El amor de Dios, por ser su objeto uno tan solo y común a todos los hombres, produce amor y concordia entre ellos. El amor propio, por no ser su objeto uno y común a todos los hombres los separa, y engendra división y discordia.

Todo lo que existe es, o singular, o común, y la *singularidad* y la *comunidad* son dos modos opuestos que se aplican a todas las cosas. Quien primeramente se ama a sí mismo, ha de amarse necesariamente como *este hombre,* y no como el hombre, o, lo que es lo mismo, ha de amarse bajo una razón singular y no universal, individual y no común, convirtiéndose y transformándose en este hombre individuo; por donde su amor viene a ser amor

propio y particular, que no puede extenderse ni elevarse a la común naturaleza humana, ni al hombre, en cuanto hombre, por ser ésta una noción más universal y alta. En todas las cosas que ame, no se amará más que a sí mismo, porque las amará a todas por causa propia.

Como para Sabunde, psicólogo siempre, aunque con veleidades ontológicas, no existe certidumbre mayor que la que da la experiencia propia *(quia homo non potest esse magis certus quam per seipsum),* sírvele esta doctrina del amor propio para que el hombre vea en sí, como en ejemplar muy cercano, sus deberes respecto a Dios, sin buscar *testigos extrínsecos ni medios fuera de sí para conocerse*. «Esta es la ciencia certísima y clarísima (añade) que lleva cada cual dentro de sí, y que nadie puede negar, porque la ve en sí mismo, y este testimonio *no puede fallar* » [1] .

Un gozo duradero y sin fin es el fruto del amor divino. Cual es el amor, tal es el gozo, y dicho queda que el amor es tal como la cosa amada. El verdadero gozo incluye la verdadera alegría, serenidad, contentamiento y paz del espíritu. Este gozo da vida y alimento al hombre y a su voluntad. Es, propiamente, la vida del hombre y de su corazón, la vida del alma. Por eso, quien tiene el amor de Dios en sí, logra vida verdadera y perpetua, y ninguna otra cosa quiere tener sino aquel gozo infinito y sin medida. Como **[p. 427]** el amor de Dios está dentro del hombre y no fuera, en la voluntad y no en el corazón, para lograr nuestro bien final no necesitamos de ninguna otra cosa extrínseca.

Extiéndese el amor de Dios a todas las criaturas, en cuanto son de Dios, pero primeramente se extiende a la imagen de Dios viva. Así, del amor de Dios, cuando es primero y capital, nacen y se multiplican para el hombre innumerables goces, que proceden todos de una misma raíz. Ni el oro, ni la plata, ni la abundancia de las cosas temporales bastan para producir este gozo, sino el amor de Dios, que nada fuera de sí desea, porque abunda en plenitud de bienes. Este gozo puede ser común a innumera-

bles hombres, sin que el gozo de cada cual de ellos se disminuya. Será, por tanto, un gozo multiplicado en infinitos hombres.

Del mayor conocimiento nace mayor amor. Si Dios quiere que le amemos sobre todas las cosas, también ha de desear que le conozcamos; y para que nuestro gozo sea pleno, necesario es que el alma vea a Dios cara a cara, con conocimiento claro, cierto y perfectísimo. El amor verdadero y puro descubre y revela todos los secretos. El alma que primero le amó sin verle, merece contemplarle cara a cara, para que de tal contemplación resulte mayor gozo. Y cuanto mayor sea la claridad con que le vea, tanto más le amará, y cuanto más le ame, tanto más gozará. Así el conocimiento será causa de mayor amor, y el amor causa de mayor gozo. Como la perfección del gozo nace de la perfección y nobleza del amor, será más perfecto el gozo cuando el amor sea perfectísimo y ascienda al último grado de perfección y dignidad, amando al mismo Dios con amor purísimo, por su sola hermosura, y no por los dones y obligaciones que le debemos [1] .

Una de las más originales aplicaciones que Sabunde hace de esta doctrina del amor, tan importante en su Teodicea, es el argumento que saca de ella en pro de la resurrección de la carne. El alma ama su cuerpo y todos sus miembros, y quiere el bien de su cuerpo, y es parte de su perfección el recobrarle y permanecer unida a él, en la forma que sea más amable y más conforme y proporcionada, conveniente y deleitable, según el estado de la **[p. 428]** misma alma, esto es, en su máxima hermosura y sumo decoro impasible e inmortal, espiritual, sutil, ágil, claro, como sol resplandeciente. A medida que el alma asciende a un grado más alto y a estado más noble, es necesario que el cuerpo se mude también y proporcionalmente en una forma más digna. Para que el alma goce más y de infinitos modos, todo el mundo y las criaturas deben renovarse y transfigurarse en tales términos que parezcan más hermosas y agradables al hombre, vistiéndose y

engalanándose con nueva vestidura, puesto que para él fueron creadas.

Por el contrario; el gozo que nace del amor propio es sofístico y deceptivo, y lleva siempre oculta cierta manera de tristeza. Pero tal cual sea, este gozo todavía nos atrae, puesto que por causa del placer nos movemos y buscamos toda cosa, y nadie se engaña sino por falsa razón de deleite. De donde se infiere que el gozo es apetecible por sí mismo, y que el gozo malo atrae, no por lo que tiene de malo, sino por la razón de deleite que lleva consigo. El alma ama y desea naturalmente la hermosura, la limpieza y la amenidad, y aborrece la torpeza, la inmundicia, la oscuridad y la deformidad.

Tal es en Sabunde la teoría de los dos amores, de los cuales nacen, según él, las dos ciudades contrarias y enemigas, que descubrió San Agustín en el mundo, en el corazón del hombre, y aun más allá de los límites de entrambos mundos. No es todo lo que va expuesto filosofía de la hermosura, sino filosofía de la voluntad; pero ya hemos dicho que los escolásticos no las separaban. Y además, las páginas que he extractado, obra del mayor filósofo español del siglo XV, admirado y traducido en el XVI por Montaigne, son de tan capital interés para la historia, todavía oscurísima, de los orígenes y primeros pasos de nuestra mística, que me hubiera parecido audacia y torpeza el mutilarlos. ¿Qué era el amor para los antiguos filósofos, así platónicos como cristianos? Aspiración a la belleza suma e increada y ansia y sed de poseerla. ¿Quién duda, pues, que las teorías acerca de este anhelo de belleza y acerca de la fuerza impulsiva que en él nos guía y sostiene, deben ocupar algún lugar al lado de las teorías relativas a la belleza misma, y a los medios y recursos que el hombre ha empleado para traducirla en el arte?

Sabunde, el último de los grandes realistas de la Edad Media, **[p. 429]** discípulo de San Agustín, de San Anselmo y de Hugo de San Víctor mucho más que de Santo Tomás, aparece colocado

entre dos mundos filosóficos enteramente distintos, cerrando el uno y abriendo las puertas del otro. En él se amalgaman las dos tendencias de descomposición que en el siglo XIV fermentaron en el seno de la Escolástica: por un lado, es místico como Suso y como Tauler, y precede y anuncia a la gran generación española del siglo XVI. Por otro, es crítico como Occam, aunque sin las extremosidades ni el nominalismo de Occam. Al contrario, vuelve pie atrás, en sentido ontologista, y apoyado en Lulio, renueva el argumento de San Anselmo. Pero ésta no es más que una de las dos caras de Sabunde: aquella con que mira a la Edad Media. La otra cara está vuelta hacia Descartes y Pascal, de quienes es heraldo, y hacia Kant, cuya *Crítica de la razón práctica* en algún modo preludia con su demostración de Dios como fundamento del orden moral. Trae métodos nuevos; trae, sobre todo, la poderosa palanca de la observación interna enfrente de las contenciones y de las disputas. Hasta los escépticos del siglo XVI se inclinarán ante él, y Montaigne traducirá en admirable prosa francesa el *Liber Creaturarum*. Pero, no lo olvidemos nunca: hasta las audacias de la *Teología Natural* son lulianas, hasta el temerario propósito, no de inventar o descubrir (que esto fuera herético), sino de probar y confirmar por la razón natural los dogmas de la fe. [1]

[p. 430] Las tradiciones escolásticas, la existencia del lulismo, filosofía dominante en Cataluña y Mallorca, y sobre todo la influencia italiana de Dante y del Petrarca, bastan para explicar el fondo filosófico que sus antiguos comentadores notaron ya en las poesías de Ausías March [1]. En vano ha querido entroncarse este platonismo **[p. 431]** erótico con los cantos de los provenzales, para quienes el amor fué, sólo, halago de los sentidos, o discreteo galante y cortesana gentileza. El amor refinadísimo, quintesenciado, metafísico y abstracto de Ausías March, en quien por caso singular una pasión verdadera y ardiente se encerró bajo una espesa armadura escolástica, viene directamente de la *Vita Nuova* y

del *Convito,* con algo del *Cancionero* del Petrarca. La genialidad de Ausías le llevaba más a la escuela del primero, aunque hiciese profesión y gala de imitar al segundo. Cierta gravedad filosófica, que a veces degenera en pedantesca, cierta mayor pureza y elevación en los afectos, la mayor importancia concedida a lo interno o subjetivo sobre el mundo exterior y los elementos pintorescos, la preponderancia del análisis psicológico, y cierta varonil y medio-ascética tristeza, alejan, a no poder más, a Ausías March de la escuela trovadoresca, de que todavía quedan vestigios en el Petrarca; y le afilian más bien entre los seguidores del cantor de Beatriz, con menos simbolismo y menos teología que Dante, y con más desiertos dentro del alma propia. Ha dicho Quadrado con profundidad y acierto que «Petrarca considera el amor en sus efectos, y Ausías en su esencia y origen». Hay, pues, en Ausías una filosofía de la voluntad: ya lo vislumbraron sus antiguos comentadores y apologistas. Este es

El oro fino y extremado
En sus profundas venas escondido,

de que hablaba Jorge de Montemayor; el *lustre de las sentencias,* que reconocía el P. Mariana y ensalzaba el maestro de Cervantes, Juan López de Hoyos. Ya ha advertido un docto historiador de nuestras letras [1] que «los cantos de Ausías March abundan en observaciones exactísimas bajo el concepto artístico, tales como la de la voluntaria fuerza con que obligan los objetos bellos, descrita en el canto de Amor, XIII, así como los orígenes de placeres y dolores mentales, a que hace referencia a la continua».

Tan oportuna observación nos explica cómo pudo ser considerado, no ya en su tiempo, sino en el cultísimo siglo XVI, el cuerpo de las poesías de Ausías March como libro principalmente filosófico, y en tal concepto le explicaba e interpretaba a su regio discípulo **[p. 432]** el príncipe D. Carlos, el Obispo de Osma, D. Honorato Juan, ilustre discípulo de Luis Vives. ¡Rara fortu-

na, ciertamente, para alcanzada por un volumen de poesías, en su mayor parte eróticas! Pero ha de advertirse que ese erotismo es de especie tan sutil, mística y etérea, aunque aplicado al amor profano, que al paso que nada dice a los sentidos, y deja vacía de formas y colores la fantasía, ahíncase y penetra hondamente en la disección del alma enamorada, como si el poeta se deleitase con amarga fruición en arrancarse, ensangrentados, los pedazos de la propia carne.

Presuponiendo con Milá que Ausías es tan poderoso en la parte intelectual y afectiva, como escaso y pobre de invención fantástica, lo cual impide calificarle de *poeta completo,* aunque sea a toda luz un gran *poeta,* tratemos, no de estudiarle artísticamente ni de exprimir el jugo de sus versos, lo cual nos llevaría a otras partes de la filosofía que no queremos tratar aquí, sino de exponer y enlazar algunos conceptos suyos de índole ético-estética, que nos han salido al paso en la lectura de sus versos.

La filosofía de Ausías, como la de Platón, es filosofía de amor y el amor le descubre, fantaseando, los grandes secretos que oculta a los más sabios:

Fantasiant amor a mi descobre
Los grans secrets que als pus subtils amaga.
… … … … … … … … … … … … … … .
(Cants de Amor.—Estramps—I.)

Para alcanzar esta revelación, semejante a la de Diótima, y por ella el bien y el perdurable deleite, y limpiar de sombras el entendimiento, lanza Ausías, semejante al filósofo antiguo, sus tesoros en la mar profunda, es decir, que se despoja de los que llama el mundo bienes y deleites:

Prenme n'axi com'aquel Philosoph
Qui per muntar al bé que no's pot perdre,
Los perdedors llançá en mar profonda,
Crehent aquells l'enteniment torbassen:

Jo per muntar al delit perdurable
Tan quant al mon gros placer de mi llançe…
(Cants d'Amor.—Estramps.—I). [1]

[p. 433] El amor es accidente y no substancia, y sólo se nos da a conocer por sus efectos:

Accident es amor é no sustança
E per sos fets se dona a nos conexer.
(Cants de Mort.—I).

Según de donde venga, así es su fuerza; y el poeta le compara con el viento que, según los lugares por donde va pasando, viene caliente o frío:

Segons d'hon part, axi sa força llança
Si com lo vent segons les encontrades
Hon es passat, de si cal ó fret gita,
(Cants de Mort.—I).

Así el amor unas veces causa dolor, otras deleite, pero nunca le conocemos en sí mismo:

Amor es dat coneixer pels efectes…
(Cants de Mort.—Estramps).

Su cantidad no tiene medida cierta. Grande o pequeño es el amador, según sea la cosa amada, y su poder varía según el corazón en quien recae:

Gran es ó poch l'amador segons l'altre,
E poder pren amor segons han entra.
(Ib.)

Pero ¿quién sabrá discernir cómo este amor reune en sí apetitos contrarios, y cómo lo finito aspira a lo infinito, cosa que parece que no cabe en las fuerzas naturales?

¿Mes qui sabrá d'est amor discernir
Con té units contraris apetits,
E lo finit volent los infinits,

Ço que no pot natura consentir?
(Cant d'Amor, 86). [1]

[p. 434] Para explicarnos cómo el amor sujeta a un tiempo a su yugo cuerpo y alma, es preciso admitir que nace de un poder superior y que participa de entrambos:

Hix d'un poder de tots participant.
(Ib.)

Es cierto que, para Ausías, el amor más perfecto es el amor del puro espíritu, en términos que el que lo posee puede pasar por ángel entre las gentes; pero no a todos es dado conseguir tan alta depuración. En la mayor parte de los hombres (y el poeta mismo no se exceptúa del número), el sentimiento es mixto de carne y espíritu:

Aquell qui sent d'esperit pura amor,
Per angel pot amar entre las gents;
Qui d' arma y cos junts ateny sentiments
Com perfet hom sent tota la sabor.
(Ib.)

Admite Ausías la división escolástica del amor en *honesto* y *deleitable,* y enseña que ningún amador puede alcanzar deleite cumplido hasta que entre el cuerpo y el alma llegue a restablecerse la armonía:

Tot amador delit no pot atenyer,
Fins que lo cos é l'arma s'acorden.
(Cants d'Amor, 87). [1]

Como se ve, el llamado platonismo de Ausías March muy rara vez invade los términos ontológicos: generalmente se mueve en una esfera antropológica, y no pasa más allá de la consideración de la doble naturaleza humana. El amor no es carne, pero domina y enseñorea la carne:

No es en carn é la carn mi enclina,
Entra per l'ull, é lo tot d'ella afina,

(Cants d'Amor, 85). [2]

A veces quiere persuadirse de que su amor es exclusivamente intelectual:

L'enteniment en vos amar m'empeny,
E no lo cos ab voler deshonest…

[p. 435] Pero para llegar a este intelectualismo ha necesitado emplear un grande y sutil trabajo de pensamiento, hasta despedir del alma el sentimiento vil y el deseo no virtuoso:

Tant he amat, que mon grosser enginy
Per gran treball de pensá es subtil,
Leixant á part aquell sentiment vil…
(*Cants d'Amor,* 15). [1]

Nos obliga, ciertamente, el amor; pero nos obliga con fuerza voluntaria. Oigamos a nuestro poeta, gallardamente traducido por Jorge de Montemayor:

No agradezcáis a Amor haber yo amado,
Señora, aunque su fuerza no se niega;
Agradecedlo a Aquel que os ha formado
Tan alta, que en valor ninguna os llega,
A un bello rostro un alma bella ha dado:
No como prisionera se la entrega,
Sino como a señora preeminente,
Que el apetito dome blandamente [2] .

[p. 436] ¿Y cuál es la causa primera de este amor? ¿Es, por ventura, la singular hermosura de la dama? No, responde, como por súbita iluminación, Ausías March: *es que encuentro en ella gran parte de mí:*

Pues quiere Amor que Amor en mí se extienda,
Por gran parte de vos que en mí he hallado,

o, como dice el texto catalán:

Puix amor vol qu'en amor tant m'estench
Per molta part de vos qui trob en mi,

Tanta e tal qu'en altra no trobí.
(Cants d'A mor, 13).

Amor vale lo que vale el amador, como el sonido es según el órgano que le produce: por eso el ignorante no puede amar como el sabio:

Amor no val sino com l'amador.

Dios ha dado al poeta tal disposición, que su querer mira a sólo amor. Ama al amor:

Deu m'ha donat tal disposició
Que mon voler esguarda sol amar…
Jo am amor…
(Ib. 36). [1]

En su amor se encierra su pensamiento, conociendo, viendo y sintiendo; pero siempre el saber va delante del querer:

En vos pensant ma pensa es enclosa
… … … … … … … … … … …
Lo meu saber at voler vâ devant.
(Cants d'Amor, 20).

Lirio entre cardos (exclama en otra ocasión, dirigiéndose a su amada): lo que me hace amaros, no entra solamente por los ojos: mi **[p. 437]** pensamiento está en vos más que en mí, y mi deleite pasa por vos primero:

Mon pensament en vos es mes qu'en mi,
E mon delit per vos passa primer.

En la descripción de las tormentas del alma, el sombrío y áspero vigor de la frase de Ausías March no ha sido sobrepujado nunca. Unas veces siente dentro de sí una fuerza infinita que sobrepuja al deseo de amar:

Dins en mi sent una força infinida,
Tant qu'es pus fort que lo desig d'amor,

y otras veces exclama con profunda ternura, digna de Garcilaso:

¿Hon es lo lloch hon ma pensa repose?
¿Hon será hom que mon voler contente?
… … … … … … … … … … … …
¿Hon es aquell delit quant jo pensava
Esser amat de la que m'entenia?
(Ib. 54). [1]

Per vos amar, del mon me contentava,
De Déu é gents tot grat abandonava,
E vos havéu ma sperança escarnida.
(Ib. 75). [2]

Las audacias de pensamiento y de estilo en Ausías March, llegan a extremos que su traductor no se ha decidido a arrostrar, velándolos discretamente con perífrasis, o cambiando del todo el concepto. Así en el canto XX llega a compararse con el Ser Supremo, que por su infinidad, no puede estar contento de ninguna cosa finita:

Si com aquell qui per sa infinitat
No pot esser de res finit content,
… … … … … … … … … … … …
Axí Amor vos amant m'assegura,
Tot lo restant del mon me fá gran nossa.

[p. 438] A veces le ciega la pasión, hasta hacerle decir que no quiere salir de este mundo en busca del soberano bien, y que agradece a Dios haberle puesto, en vida, delante de los ojos tanto bien y tan soberano deleite, en el cual le place para siempre hacer morada:

A mi no cal de aquest mon exir
Per en cercar aquell sobirán bé:
En vos es tot… … … … … … …
Grat fas a Déu com sens mort soferir,

Tinch tot mon goig davant de l'esperit,
Ell es aquell mon sobirán delit,
E lo darrer hon me plau romanir.
(Ib. 34). [1]

Pero bien pronto, aun antes de los *Cantos de muerte* y del *Canto espiritual,* suena en sus versos la voz del desengaño, y luego la del arrepentimiento:

Mare de Déu, hajes mercé de mí,
E fesme ser de tu enamorat;
De les amors que so passionat
Ia conech cert que so més que mesqui.
(Ib. 51). [2]

Busca entonces dentro de sí el antiguo amor, y no le encuentra:

Qui d'amor fuig, d'ell es encontrador:
E jo qui l'cerch dins mi, no l'he trobat.
(Ib. 47). [3]

Al fin viene la muerte a renovar, y a la vez a transfigurar e idealizar este amor, trayendo la depuración y la armonía, que el poeta venía persiguiendo en vano. Contempla ya el espíritu de su amada sin el cuerpo, y siente el mismo deleite que hombre devoto que se acerca al templo:

Son esperit sens lo cos jo contemple,
Tant delit sent com l'hom devot al temple,
(Cants de Mort.—I).

[p. 439] Y aunque todavía enseña que, por estar tan unido el cuerpo con nuestra alma, ningún acto del hombre puede, con propiedad, llamarse simple,

Tant es unit lo cos ab la nostra arma,
Que acte en l'homo no pot ser dit bé simple;

ha llegado, con todo eso, a espiritualizar tanto su pensamiento, que se imagina que cuando su amada vivía en carne mortal,

él adoró su espíritu simple, y que ahora que vive fuera del siglo, la mayor y mejor parte de ella permanece en su ser todavía:

Si la que am es fora d'aquest segle,
La major part d'aquella es en esser,
E quant al mon en carn ella vivía,
Son esperit jo volgui amar simple.

A pesar de no haberse marchitado nunca su fama, Ausías March ha influído poco en nuestros poetas amorosos, aun en los de su propia tierra. Sus formas tenían algo de áspero y selvático, su doctrina mucho de silogístico, su inspiración tanto de personal o subjetivo, que se resistía a la imitación. Le destronó el Petrarca, a quien él había imitado alguna vez, aunque sin citarle como cita a Dante,

Segons lo Dante historial reconta:

el Petrarca, menos pensador, menos poeta, menos metafísico y menos apasionado que él, pero más literato y mas hombre del Renacimiento, más variado de tonos, más lozano de imágenes, más colorista, más extenso que él y menos profundo [1]. **[p. 440] [p. 441] [p. 442]**

[p. 397]. [1]. Para convencerse de esta influencia neo-platónica tan visible en la filosofía semítico hispana, baste recordar que en la *Teología de Aristóteles,* libro apócrifo que corrió mucho entre los filósofos árabes, y que procedía directamente de la escuela de Alejandría, se leen los siguientes conceptos sobre lo Bello, tomados evidentemente de Plotino: *«Pulchritudo consistit in anima tantum… Latet autem nos pulchritudo naturae, quoniam interiora corporum non intuemur. Pulchritudo animae existit melior, ut a qua formositas naturae procedit* (IV, 5).

[p. 399]. [1]. *Vid. Historia de los heterodoxos españoles,* tomo I, páginas 691 a 711. El manuscrito original es el 6.443 de la Biblioteca Nacional de París.

[p. 400]. [1]. *Raimundi—Lulli—Opera ea—quae ad inven-—tam ab ipso Artem univers-—salem, Scientiarum, Artiumque—omnium brevi compendio, firmâque memoria—apprehendarum, locupletissimaque—vel oratione ex tempore pertractan-—darum pertinent, Ut et —in eamdem quorundam interpretum scripti commentarii… Argentinae, sumptibus Lazari Zetzneri,* 1598, 8.°.

Pág. 185, *Rhetorica*. El editor la ensalza con los dictados de *«Omnigena bene dicendi copia scaturiens: opus dubio procul admirandum, utpote a Deo Maximo conscesum… Quam quidem Rhetoricam, impellente Bernardo Lavinheta, amico nostro, Raymundi studiosissimo atque in ejus disciplina impense edocto, veluti primitias quasdam in lucem damus, quod in eam (Raimundus) vires omnes nervosque ita impendit, ut opus undecumque absolutissimum conflaret, utque in eo, tamquam in nitidissimo speculo, omnium disciplinarum imaginem contemplare, vel potius mirari liceat»*.

La Retórica legítima y auténtica de R. Lulio está inédita aún. Se titula *Rhetorica Nova,* y aparece dividida en cuatro partes, que tienen por objeto el orden, la belleza, la ciencia y la caridad. En el ms. 6443 C de la B. N. de París tiene este final, reproducido por B. Hauréau en la *Histoire Littéraire de la France* (tomo XXIX, pág. 251): *«Istum tractatum compilavit magister Raymundus Catalanus, secundum vulgarem stylum, in insula Cypri, in monasterio S. Joannis Crhysostomi, anno Domini 1301, in mense Septembris; sed, ejusdem Domini anno 1303 fuit in latinum translatus in Janua, gloriosa Italiae civitate*.

Una Retórica de Lulio está ya citada en un Catálogo de 1311.

La que analizamos en el texto indudablemente no es auténtica, si bien Hauréau todavía la admite como tal. Fué reimpresa dos veces en Strasburgo, 1617 y 1651, en 8.°, y una en París, 1638, en 4.°

Existe otro libro atribuído a R. Lulio con el título de *In Rhetoricam Isagoge,* publicado en París en 1515; pero el Padre Pas-

cual, el más docto y profundo de los lulianos modernos, le declara apócrifo, fundándose en la desemejanza del estilo (*Vindiciae Lullianae,* tomo I, pág. 240).

No habiendo visto el libro impreso en París, ignoro si es realmente distinto del de Strasburgo, como parece que da a entender Hauréau, pero me inclino a creer que ni uno ni otro tienen que ver nada con la Retórica que R. Lulio compuso en 1301 en la isla de Chipre.

Hay una extensa exposición de la Retórica luliana en la *Revelatio Secretorum Artis,* compuesta a principios del siglo XVIII por el entusiasta luliano alemán Ivo Salzinger (pág. 90 y siguientes del tomo I de la colección de Maguncia).

La Retórica en la enciclopedia luliana va a continuación de la Lógica: *«Omnes significationes. Fili quae sunt in mea Grammatica et omnes demonstrationes, quae sunt in mea Logica, non sunt nisi linae tendentes omnes ad hoc centrum et unientes se omnes in hoc centro».* Son palabras puestas por Salzinger en boca de Lulio, al compendiar su doctrina.

La *Metáfora* tiene en esta singular Retórica un valor trascendental y metafísico: *«Per Metaphoram enim corroboratur intellectus ad intelligendum, nam per istam uno eodemque tempore super diversas species gyratur, Praeterea cum metaphora sit ligamen el nexus operationis trium potentiarum animae, quae ad* unum *finem memorando, intelligendo et diligendo se habent, et hoc propter maximam intentionem quam intellectus facit quando unum audiens aliud intelligit, ideo est in hac Arte metaphora, ut per hoc quod in hac arte dictum est possint etiam intelligi ea quae de aliis Scientiis existunt, sicut de Theologia, Jure et Philosophia Naturali et aliis, per quas, intellectus exaltatur in intelligendo. (Liber Principiorum Medicinae,* dist. 10, cap. 36, Metaph I)»

¡Es singular que el Doctor Iluminado fuera a poner la definición de la Metáfora en un libro de Medicina!

La Retórica viene a ser para los lulianos una combinación armónica del elemento sensible suministrado por la Gramática y del elemento intelectual elaborado por la Lógica.

[p. 402]. [1]. *Alchymia verborum nuncupatur.*

[p. 402]. [2]. Sabido es que la escuela luliana daba tanta importancia al lenguaje que inventó para él un nuevo sentido que llamaban *affatus*.

[p. 403]. [1]. *Concordantiae vinculum a summo usque ad infima durat. Est enim, quaedam universalis amicitia omnium rerum, in qua omnia participant, et illum nexum plerique, ut Homerus, auream cathenam appellant, cingulum veneris seu vinculum naturae sive symbolum quod res inter se habent. Et quot species nobis fingimus differentiae, tot licet etiam fingere concordiae… Lis et amicitia apud Platonem per longum demonstratur esse principium rerum omnium… Principium habet se latissime ad omnes res mundi; omnesque scientias.*

[p. 403]. [2]. *Omnis scientiarum inquisitio a dubitatione proficiscitur.*

[p. 404]. [1]. No carece de curiosidad la enumeración de las artes y procedimientos pictóricos hecha por Lulio, con intento de aplicación moral y mística, en el *Liber Magnus Contemplationis,* libro III, dist. XXIII, cap. CXX (tomo IV de la edición mallorquina, págs. 203 a 215).

«Figuras et imagines hominum, et bestiarum et avium et piscium et arborum……

»Sculpturas et picturas similes in forma et figura corporibus firmamenti……

»Pingere et ornare cruces auro et argento et rubeis coloribus et lapidibus pretiosis……

»Pictores pingunt altaria coloribus et ditibus pannis et pretiosis lapidibus.....

»Pictores faciunt in calicibus argenteis et aureis formas et figuras.....

»Multos pictores videmus pingere suos lectos pulchris coloribus et nobilibus operimentis et linteis et pulvinaribus.....
.....

»Multi sunt pictores quos videmus pingere mensas in quibus comedunt, pulchris mappis et multis victualibus sapidorum ciborum, et scyphis et scutellis et aliis vasis argenteis.....

»Pictores videmus.....pingere principibus et hominibus divitibus palatia et cameras et porticus et domus auro el argento et diversis coloribus.....

»Pictores pingunt Regibus coronas auro et argento et margaritis el lapidibus pretiosis ...

»Pictores video pingere bursas et cinctoria et calceos.....

»Multos pictores videmus, qui pingunt pannos, de quibus fiunt vestes et eos pingunt, et tingunt coloribus rubeis, croceis, viridibus, ceruleis, nigris, violaceis et multis aliis.....

»Multos homines videmus, Domine, esse valde sollicitos de puchritudine librorum pictorum et de pulchritudine litterarum, et parum curantes de eo quod est significatum per litteras in libris scriptas... ... ...

»Totum mundum video... plenum pictoribus et picturis, quia quidam pingunt suas facies, alii suas vestes, alii sua verba, alii suas res, alii suos libros, alii sua arma, alii suas merces, et propterea totus mundus est plenus malis pictoribus.

»Cum imago Crucis sit adeo nobilis et bona pictura, quomodo potest esse, Domine, quod pictores pingant et forment et sculpant ullam aliam picturam nisi ipsam?... ... ...

»Quaecumque picturae sunt in hoc mundo, excepta figura Crucis, sunt pulchriores extra quam intra… .

»Valde poenitet me, Domine, fuisse pictorem tot vanarum picturarum, quae non habebant potestatem comprendi id quod mihi significabant, imô erant omnes vacuae et privatae omni bono, et mihi reliquerunt multas culpas et vitia et peccata, quamvis disparuerint a meis oculis.

El mismo sentido tiene esta invectiva contra los trovadores que se lee en el cap. CXLIII, dist. 27, lib. III *De Contemplatione* (tomo IV, pág. 477).

«Luxuria inducit inventores, qui per ipsam sunt laudatores et cantatores, ad componendum cantiones et saltationes et sonos et choreas, sed quid valet eis laudatio pulchritudinum et consonantia verborum et vocum, cum opus, propter quod laborant, sit plenum foetoribus et turpitudinibus et inmunditiis?

[p. 405]. [1]. *Venusta species commodusque in compositionibus membrorum adspectus.*

[p. 405]. [2]. *Emendatus totius operius adspectus.*

[p. 406]. [1]. Edición de Zetner, págs. 237 a 681. Para los demás tratados nos valdremos, cuando otra cosa no se exprese, de la magna edición que lleva por título: *Beati Raimundi Lulli Doctoris Illuminati et martyris Opera, quinque saeculorum vicissitudinibus illaesa et integra servata, ex omnibus terrarum orbis partibus jam collecta, recognita, a mendis purgata, et in unum corpus adunata, in quibus ipsemet D. Author exponit admirandam, et non humana industria, sed superno lumine acquisitam, Scientiam Scientiarum et Artem Artium, a non paucis in vanum impugnatam, a multis laudabiliter investigatam et ex parte inventam, a nemine, vero, ad supremum perfectionis apicem nisi Divo Authore perductam, in qua Deus et Natura, infinitum et finitum*

miro modo confluunt in unum. Opus sapientiae ac scientiae, sapientibus hujus saeculi absconditum, parvulis autem revelatum et manifestum. Ex officina typographica Mayeriana, per J. Georgium Haffner, 1721 y siguientes.

De esta edición se conocen sólo los seis primeros tomos, y el noveno y décimo. El séptimo y octavo quizá no llegaron a imprimirse.

El editor de esta magnífica colección, publicada bajo los auspicios del elector de Maguncia, fué el fervoroso luliano Ivo Salzinger, que con el título de *Revelatio secretorum Artis,* escribe al principio una exposición de su propia filosofía.

El mundo literario espera con impaciencia la publicación de los textos originales de las obras del bienaventurado mártir, que ha comenzado en Palma el ilustre poeta y erudito lulista D. Jerónimo Roselló *(Obras de Ramón Lull: Texto original publicado con notas, variantes, ilustraciones y estudios telegráficos y bibliográficos… Palma, en la tipografía de la Biblioteca Popular,* 1886), habiendo dado a conocer, entre otras joyas, el texto primitivo del *Libre del Gentil e los tres savis,* diálogo compuesto a imitación del *Cuzary* de Judá Leví, y *specimen* el más curioso que puede encontrarse de la teología popular de Ramón Lull.

[p. 406]. [2]. *«Pulchritudo est principium implicatum, et sua diffinitio applicabilis est ad diffinitiones principiorum explicatorum. Nam bonitas et magnitudo sunt pulchritudines, exceptis contrarietate et minoritate: tamen minoritas proportionata in subjecto in quo est, pulchra est; ut pates in puero parvo… Pulchra causa, quae naturaliter causat pulchrum effectum… Per majoritatem magis consistit pulchritudo, quam per minoritatem, ut patet in Rhetorica, in qua Rhetoricus magis colorat sua verba cum maiori fine quam cum minore.» (X. Pars Cap. LI.)*

Persiste en los lulianos la confusión platónica entre el bien y la belleza, pero consideran la categoría de belleza como inferior a la verdad. Tal es el sentido de las siguientes palabras de Ivo Sal-

zinger, uno de los últimos y más perspicuos expositores de Lulio, en su *Liber Regum et Principum,* que antecede a la colección luliana de Maguncia.

Quia omne bonum est amabile et omne pulchrum est bonum, ideo omne pulchrum amabile; et quia omne majus bonum est magis amabile, et verum est majus bonum quam pulchrum, ideo verum est magis amabile quam pulchrum: unde ergo provenit (ait Amor ad Sapientiam) quod homines ament magis pulchra quam vera? Respondet Sapientia: quia homines magis utantur visu sensuali, quam intellectuali; si enim clauderent oculos sensuales, et aperirent oculos intellectuales, utique viderent, quod quia fallax gratia et vana est pulchritudo, non diu manent. Veritas autem Domini manet in aeternum».

[p. 407]. [1]. *«Musica est ars inventa ad ordinandum multas voces concordantes in uno cantu, sicut multa principia ad unum finem, et ista deffinitio figuratur per diffinitionem concordantiae, et principii diffinitionem… Sicut, enim, carpentator concepit figuram arcae in sua mente, et ipse eam deducit de potentia in actum, sic quidem musicus concipit vocem ordinatam in mente; et ipsam deducit in tertiam speciem regulae C, in qua musica est habitus cum quo musicus est practicus». (X. Pars Cap. XCIX.)*

[p. 407]. [2]. Sobre estas definiciones de Lulio quiso su moderno discípulo Salzinger, muy aficionado a la música y muy inteligente en ella como buen alemán, construir una teoría de aquel arte. Puede verse este curioso ensayo en la *Revelatio Secretorum Artis* (pág. 114 a 125). Es una especulación matemática análoga a la *Musurgia* del Padre Kircher. Salzinger, en su fervor *iluminista,* llega a decir que por medio de la música se revelan infinitos secretos, tanto de la ciencia natural como de la sobrenatural, *«Intellectus intelligit suam unitatem universalem in musica, quam vocat Chaos musicum, sicut intelligit unam unitatem universalem in Ph-*

ysica, quam vocat Chaos physicum… In qua unitate musica… ex veritate sensuali et intellectuali composuit unam veritatem quam nec per solum sensuale, nec per solum intellectuale potuisset producere…» Análogas son las ideas de Schopenhauer acerca de la Música.

[p. 408]. [1]. *«Rhetorica est ars inventa, cum qua Rhetoricus colorat et ornat sua verba.. Et ideo Rhetoricus ornat sua verba, quando colorat pulchrum subjectum cum pulchro praedicato… Et alius modus ornandi sive colorandi: videlicet ornare principium cum suis correlativis; sicut ornare bonitatem cum bonificante, bonificado et bonificare». (Pars X. Cap. C.)*

[p. 408]. [2]. Estos neologismos pertenecen exclusivamente a la terminología luliana.

[p. 408]. [3]. *«Iterum Rhetoricus ornat cum voce significativa, ut cum dicitur Aprilis et Majus quia sunt pulchriora vocabula, quam quando dicitur October et November, eo quia signant flores et folia, et avium cantum, et renovationem temporis et rerum generabilium… Hoc idem potest dici de fontibus, fluminibus, rivulis, pratis, arboribus, umbris et hujusmodi, quae sunt pulchra vocabula, secundum sensum et imaginationem». (Ibid.)*

[p. 409]. [1]. *«Rhetoricus cum pulchra forma colorat materiam, et cum pulchra materia colorat formam». (Ibid.)*

[p. 409]. [2]. *«Ulterius Rhetoricus plus potest ornare sua verba cum principiis substantialibus et necessariis quam cum accidentalibus sive contingentibus… quod plus est existentia quam apparentia. Ratio hujus est, quia principium necessarium plus quiescit in fine quam accidentale sive contingens… Adhuc Rhetoricus ornat sua verba cum proverbiis pulchris applicatis ad propositum, ut palet in Rhetorica nova, quam fecimus». (Ibid.)*

[p. 410]. [1]. *«Quoniam intellectus humanus est longe magis in opinione quam in scientia constitutus, quia quaelibet scientia habet sua principia propria et diversa a principiis aliarum scientiarum; idcirco requirit et appetit intellectus, quod sit una scientia generalis ad omnes scientias, et hoc cum suis principiis generalibus, in quibus principia aliarum scientiarum particularium sint implicita et contenta, sicut particulare in universali… Principia enim particularia in generalibus hujus artis relucent et apparent; dum tamen principia particularia applicentur principiis hujus artis, sicut pars applicatur suo toto.*

[p. 411]. [1]. Fol. 107.

[p. 411]. [2]. *Arbol de la Ciencia del iluminado maestro Raimundo Lulio, nuevamente traducido y explicado por el Teniente de Maestre de Campo General, D. Alonso de Zepeda y Andrada. Bruselas, Foppens, 1663. Folios 102, 107, 121, 183, etc. Zepeda dice que tenía traducida la Retórica de Lulio.*

[p. 412]. [1]. Véase como muestra de este género de argumentaciones la siguiente que tomamos del *Liber de quinque sapientibus* (pág. 35, tomo II de la edición maguntina):

«Deus operatur in se ipso intrinsece per amorem, in quantum amat se ipsum; haec autem operatio est in sua voluntate, in qua sunt amans, amabilis et amare, et per istos tres est ejus operatio, et ipsi tres sunt per operationem…»

En el *Liber Mirandarum Demonstrationum* (pág. 97) leemos: *«Amans non potest esse sine amore et opere amoris,… unde si in supremo Bono esset Amor et opus Amoris, et Amans, et Amatus, et Amatus non esset Amor, nec opus Amoris, nec Amans, in illo esset majoritas et minoritas, et hoc est impossibile, per quam imposibilitatem demonstratur quod in supremo Bono sint diversa supposita, el quod unum sit Amans se ipsum, et amando se ipsum producat de se ipso alterum Amans, et quodlibet Amans sit Amatum per alterum et per se ipsum, et quolibet Amans,*

amando se ipsum et alterum, sit Amatum ab altero Amante exeunte ab ambobus Amantibus, quod sit Amans se ipsum et alia duo Amantia, et iste Amor trium Amantium est tam magnus et tam perfectus, quod quodlibet Amantium, et Amor cujuslibet, sit infinitus, in bonitate, magnitudine, aeternitate…»

Pudieran sin esfuerzo alguno multiplicarse estos trozos, que prueban el carácter esencialmente *philographico* que tiene la Teología de Lulio, tantas veces tachada de racionalismo. Lo es ciertamente; pero con una especie de racionalismo místico que quiere demostrar hasta las verdades de fe. Véase el argumento en pro del misterio de la Encarnación: no se negará que por lo menos es ingenioso y poético: *«Supremum Bonum, quod habet infinitum amorem, haberet infinitum amorem ad inferius bonum, si inferius bonum esset dignum infinite esse amatum..; Ratio quare supremum bonum non habeat infinitum amorem erga inferius bonum, non est ex parte sui amoris, sed est ex parte inferioris boni quod est finitum, et propter hoc non potest recipere talem dignitatem per quam infinite sit amatum. Unde quemadmodum tu intelligis quod supremum Bonum habeat infinitum amorem erga se ipsum, ita intelligis quod infinete amareris per supremum Bonum, si esses tam dignus esse amatus, sicut supremum Bonum… Per quam imposibilitatem demonstratur quod supremum Bonum cum infinito amore amet se ipsum et inferius bonum… et quod inferius bonum finita ametur per supremum Bonum, licet supremum Bonum illud amet cum infinito amore, quia si illud finita amaret, faceret illud aequale sibi ipse, et hoc est impossibile, per quam impossibilitatem demonstratur, quod aliquod supremorum suppositorum se univerit cum aliquo individuo inferiori, et quod illud magis amet quam omne reliquum inferius, et magis ametur per illud quam per omne reliquum inferius: et hoc est per virtutem et influentiam unionis et ambarum Naturarum, et si hoc non esset ita, non esset demonstrabile quod supremum Bonum amaret inferius bonum cum amore infinito, nec quod illud infinite amaret, si inferius, bonum hoc potest recipere. Unde cum supremum Bonum creaverit inferius ad demonstrandum magnum amorem, quem habet erga se ipsum et erga inferius bo-*

num, idcirco de necessitate est verum hoc, per quod supremus Amor est magis demonstrabilis; quae major demonstratio est in unione Dei et filii Virginis.» (Mirand, Demonts. lib. IV, cap. IV, pág. 172).

Otras muchas y peregrinas aplicaciones del principio del amor pueden verse en el *Liber de quatuordecim articulis Fidei. (Tertia pars, dist, secunda): «Divinus Amor dedit naturae aliquam similitudinem sui operis.»*

[p. 414]. [1]. Esta intención se anuncia muy candorosamente en el prólogo de *Els cent noms de Deu:*

«Com los sarrayns entenen probar llur lley esser donada per Deus, per ço car l'Alcorá es tan bell dictat que no'l poria fer null hom semblant d'ell, segons que ells dien; eu, Ramon indigne, me vull esforçar ab ajuda de Deus, de fer aquest llibre, en qui ha meyllor materia que en l'Alcorá é á significar que en axí com eu fas llibre de meyllor materia que l'Alcorá, pot esser altre home que aquest pos en axí bell dictat com 1'Alcorá. Empero deim que aquest llibre é tot bé es donat de Deus, segons que dir se cové. Perque eu, Ramon, supplich al Sant Pare Apostolich é als senyors Cardenals qu' el fassen pausar en latí, car eu no li sabria pausar, per ço car ignor grammatica». (Una de tantas pruebas de que originalmente escribió R. Lull sus libros, no en latín, sino en catalán o en árabe). *Los sarrayns dien que en 1'Alcorá son noranta nou Noms de Deus, é qui sabria lo centé, sabria totes coses, perque aquest libre de Cent Noms de Deus, los quals seé. E per tot ço no's segueix que sapia totes coses; e aço fas a reprendre lur falsa opinió».*

Estos versos estaban acomodados al canto llano. *«En cascun dels Noms de Deus posam X versos, los quals hom pot cantar segons quels psamls se canten en la Esgleya. E aço fem per ço car los sarrayns canten l'Alcorá en lur mesquita»*. (*Obras Rimadas,* ed. de Roselló, pág. 201).

[p. 415]. [1]. *Obras rimadas de Ramón Lull, escritas en idioma catalán provenzal, publicadas por primera vez, con un artículo biográfico,*

ilustraciones y variantes, y seguidas de un glosario de voces anticuadas, por Jerónimo Roselló. Palma, imprenta de P. F. Gelabert, 1859, 4.°.

Vid. *Els cent noms de Deu (p. 234) y la Aplicació de l'art general* (p. 413):

Rethorica es parlament
Fayt ab bell ordonament.
… … … … … … … … . (Prim. Dist.)
Si vols far béll dictament
Fé ton parlar discorrent
Per las reglas d'una en una;
Car ornar lo t'ha cascuna,
Si ensemps las sabs mesclar,
Monstrant lur significar,
Ab lo qual porás ornar
Tes paraulas, et dir ver.
… … … … … … … … . (Seg. Dist.)
Ab las diffinicions
Embellirás tos sermons,
Diffinent cascun vocable,
Segons que éll es estable
Per esser et per natura,
Segons bella parladura…
… … … … … … … … . (Terc. Dist.)
Si en questió vols formar
Novetat per ornat parlar,
Sic l'orde en ton parlament…
D'est'art…. … … … … .
Car la veritat que hi está
Lo teu dictament ornará;
Car béll hi está de bontat,
De granea, d'eternitat, etc., etc.
(Sésena Dist)

[p. 415]. [2]. No es indiferente para el total conocimiento de la Estética del Beato Ramón, el cap. 104, lib. III, dist, XXIII del gran libro *De la Contemplación: «Quomodo homo videat in hoc mundo quaenam res sint pulchrae et quaenam deformes»*.

Parece admitir un especial sentido para la belleza:

« Sicut oculi corporales vident quaenam res sint turpes, et quaenam pulchrae inter corporales, ita oculi spirituales vident inter res intellectuales, quaenam sint pulchrae et quaenam turpes… . .

«Sicut spirituales oculi sunt nobíliores et meliores corporalibus, ita majus placitum et melior visio est videre res quae sunt pulchrae ad videndum spiritualibus oculis, quam quae sunt pulchrae ad videndum corporalibus oculis… Similiter… multo major displicentia et foetor et turpitudo est videre res, quae sunt turpes secundum visum spiritualem, quam res quae sunt turpes secundum visum corporalem…»

El mismo sentido exclusivo de la belleza espiritual domina en todo el capítulo:

«Multo pulchrius est videre fimum in horto quam malam foeminam in Ecclesia, quamvis fimus sit res valde turpis et foemina sit valde pulchra; et hoc est quia de fimo, qui est in horto, exeunt folia et flores et fructus diversorum colorum et pulchrorum odorum et bonorum saporum, et de mala foemina, quantumcumque bene sit ornata, non exit nisi peccatum et foetor et immunditia.

»Si oculi corporales aspiciunt in re pulchra pulchras dispositiones et pulchros colores, spirituales in ea aspiciunt principium et finem et corruptionem et destructionem et defectum: igitur, qui est captus et ligatus amore rerum pulchri coloris et pulchrae formae per visum corporalem, aspectu oculorum spiritualium poterit cito sucurrere et se juvare et se solvere ab illo ligamine per turpitudinem quam videbit in illis.»

El mismo Ramón Lull reconoce y deplora sus antiguos pecados en este punto:

«Cum tuus servus, domine Deus, multoties inquisiverit, quomodo posset videre pulchritudines quae sunt in rebus corporalibus, et non inquisiverit nec petiverit quomodo posset videre pulchritudines quae sunt in spiritualibus, valde dolet et se cognoscit culpabilem Tibi; quia valde magnus defectus est propter pulchritudinem rerum corporalium relinquere pulchritudinem rerum spiritualium.

»Sicut mulier, quae se aspicit in speculo, videt in eo pulchritudinem vel foeditatem suae faciei et dispositiones sui corporis, ita tuus servus, quando respicit in Crucem, videt et percipit omnes suas pulchritudines et omnes suas turpitudines se se ipso».

(Beati Raymundi Lulli, Doctoris Illuminati et Martyris, Liber Magnus Contemplationis in Deum, juxta Maguntinam editionem in folio anni MDCCXL… Palmae Maioricarum, anno MDCCXLVII, typis Michaelis Cerdá et Michaelis Amorós, páginas 13 a 23, tomo IV).

Esta edición manual del enorme libro de las *Contemplaciones,* consta de 16 volúmenes.

[p. 416]. [1]. Son numerosos los tratados de Raimundo Lulio sobre la filosofía del amor. En el tomo VI de la gran edición maguntina pueden verse el *Ars Amativa Boni* (de cuyo texto catalán, todavía inédito, se conocen dos copias, una en el ms. 84 de los españoles de la Biblioteca de París, y otra en el 608 de la de Munich, con el título de *Art Amativa*) el *Arbor Phiposophiae Amoris* y las *Flores Amoris et Intelligentiae*.

En el primero de estos tratados enseña el Doctor Iluminado que el Amor es defectuoso sin la Ciencia y la Ciencia defectuosa sin el Amor, y que hay verdadero arte de amor, que puede enseñarse y demostrarse. *«Este arte es muy profundo y está basado en los principios más generales que hemos podido encontrar, y como tenemos en la lengua vulgar indigencia de términos, hemos de usar de algunas voces latinas, y aun de otras más extrañas que no están en latín ni en vulgar».*

Tenía intención de traducir luego su *Art Amativa* al latín y al árabe. El texto catalán fué escrito en 1290.

Muy poético es el principio del *Arbor Philosophiae Amoris,* en que el autor, paseándose pensativo por los alrededores de París, encuentra una gentil dama vertiendo copiosas lágrimas. Era la Filosofía de Amor, que deploraba amargamente la separación y conflicto entre las ciencias del amor y de la inteligencia, y las ciencias del amor y de la bondad. «Cuanto más saben sin amarme a mi, tanto más hábiles son en urdir engaños y fraudes». La alegoría del árbol es de las más frecuentes en Ramón Lull, que en este tratado propone y trata de resolver las siguientes cuestiones: «¿Existe el Amor? ¿Quién es? ¿De qué se engendra? ¿Por qué asiste? ¿Cuál ea su grandeza? ¿Qué es? ¿Cuándo es? ¿Dónde está? ¿Cómo es? ¿Con quién está?»

Las cuestiones están propuestas siempre en una forma poética, que revela la influencia de la lírica amorosa de los trovadores y de los troveros; por ejemplo: «Pregunta un mancebo al Amigo en qué fuente había bebido el amor. El lirio de amor pregunta al Amigo si sabe por qué es tan grande el poder del amor. Los pájaros que cantan de amor preguntan al Amigo cuál es la mayor gloria de amor. Los servidores de amor preguntan al Amigo si sabe cuáles son los más firmes fundamentos de amor. Los caminos de amor preguntan al Amigo cuándo piensa ir por ellos a ver a su Amado. Dos damas preguntan al Amigo si en él pueden darse igualmente el comprender y el amar. Los Amantes preguntan al Amigo en qué lecho duermen sus pensamientos. Ciertos jueces de amor preguntan a los llantos y suspiros del Amigo de qué fuente proceden. Caballeros de amor, dice el Amigo, ¿por qué tenéis tanta fortaleza en la guerra?… El Amigo había caído enfermo de amor: el médico de Amor hace acostar al amigo en una cámara de amor, pintada de bellas figuras, que recordaban al Amigo su amado».

El libro acaba así: «Cuando R. Lulio terminó el Arbol de la filosofía de Amor, se le entregó a la dama de Amor: ella y él llevaron este Arbol a París para mostrarle a los venerables doctores y maestros y a sus discípulos, a quienes pidieron que examinasen el Arbol, que le guardasen y que extrajesen su fruto para los amantes de lo bueno y de lo verdadero, y R. Lull suplicó a los susodichos doctores y maestros que si había errado en algún punto, le corrigiesen a su voluntad y conforme a su discreción. R. Lull acabó este Arbol en las cercanías de París el año de la Encarnación del Señor, 1298, en el mes de Octubre. La dama de amor dijo a R. Lull que debía presentar la Filosofía del Amor en latín al muy noble rey de los franceses, y en francés a la muy noble y muy prudente reina de Francia, para que le multiplicasen y le hiciesen multiplicar en su reino en honor de nuestra gloriosísima Señora la Virgen María, que es la suprema dama de Amor».

Este tratado, tan caballeresco y poético, fué uno de los que con mayor saña persiguió y quiso aniquilar el Inquisidor Fray Nicolás Eymerich. Las *Flores de Amor* fueron escritas en Nápoles en 1294 y enviadas al Papa Celestino V. También domina en ellas la forma alegórica, y Littré cree reconocer cierta influencia del *Roman de la Rose*. Vid. *Histoire Littéraire de la France,* tomo XXIX (París, 1885), consagrado casi todo él a la vida y obras de Lulio, como personaje influyente en la cultura francesa.

El texto catalán de las *Flors d'Amor* existe en el ms. español 604 de la Biblioteca Real de Munich.

Sobre el amor exclusivamente versa la distinción trigésimanona, libro V de la obra magna *De la contemplación* (tomos X, XI y XII de la ed. de Mallorca, 1748).

[p. 418]. [1]. He analizado con detención el Cántico luliano en mi discurso de entrada en la Academia Española.

[p. 418]. [2]. Vid. el artículo sobre la patria de este filósofo en mi libro de *La Ciencia Española* (segunda edición; Madrid, 1880), páginas 392 a 403.

[p. 419]. [1] . *Nulla autem certior cognitio quam per experientiam et maxime per experientiam cujuslibet intra seipsum… Ista scientia nulla alia indiget scientia. Non enim praesuponit logicam neque metaphisicam. Nihil allegat, nec aliquem doctorem… Quia ergo homo totaliter est extra se, ideo si debet videre se, necesse est quod intret in se, et veniat ad se, et habitet intra se… Et quia homo ignorat seipsum a necessitate, et nescit domum suam, in qua debet habitare, ideo necesse est quod aliae res ducant eum in seipsum… Ideo est ordinata rerum et creaturarum universitas, tanquam iter, via et scala immobilis, et naturalis habens gradus firmos et immobiles, per quam homo veniat et ascendat ad seipsum. (Praef.)*

[p. 426]. [1]. *Et haec est scientia certissima et clarissima, quam nemo negare potest quia videt eam in seipso, quod falli non potest.* (Capítulo 146).

[p. 427]. [1]. Es el pensamiento del famoso soneto atribuído a San Francisco Javier con manifiesto yerro.

[p. 429]. [1]. *Theologia—Naturalis—Raymundi de Sabunde Hispani viri subtilissimi… Venetiis,—apud Franciscum Ziletum,* 1581, 8.°

Algo más correcta es la edición moderna de Solsbach, 1852, aunque todavía deja mucho que desear, si se compara con los antiguos códices. Por lo demás, la *Teología Natural* ha sido impresa unas veinte veces: la primera edición parece ser la de Deventer, 1484, aunque en el Lexicon de Ebert se cita otra de 1480. El libro de Sabunde fué refundido en mejor latín por Pedro Dorland, autor de la *Violeta del alma,* y por el sociniano Juan Amós Comenio, en el *Oculus fidei*. Del primero de estos compendios hay traducción castellana, bastante rara:

—Diálogos—de la naturaleza—del hombre, de su principio y su fin. —En los quales se le da por admira-—ble estilo el necessario y verdadero conocimiento, así de—Jesucristo nuestro Dios, y Señor, como de sí mismo.—Traducidos de lengua latina.—En la qual los compuso el muy docto y piadoso Maestro Remundo Sebunde, en castellana, y anotados por el Padre Fr. Antonio Ares, Predicador de la Sagrada Religión de—los Mínimos… Con privilegio. En Madrid, por Juan de la Cuesta; año 1616, 4.°, 751 páginas, sin contar la «tabla de las cosas notables» y las hojas de preliminares.

Mi ejemplar, que es bellísimo, y procede de la biblioteca de D. Bartolomé José Gallardo, de quien lleva una nota autógrafa, había pertenecido antes al mismo traductor Fr. Antonio de Ares, que enmendó de su mano las erratas, testificándolo así al principio.

El tercer diálogo (pág. 159 y siguientes) «trato del amor, de sus cualidadades, fuerzas, condiciones y frutos, y de cómo debemos emplear todo el nuestro en Dios, que es verdadero y sumo bien». Corresponde en el texto latino a los capítulos 110, 121, 129, 130 a 138, 142 a 167. Para la exposición que hago en el texto, me he valido, alternativamente, de la *Teología* y de los *Diálogos,* cotejándolos siempre. La doctrina es la misma, sólo en la exposición difieren, siendo más suelta y elegante la de la *Viola Animae*.

El nombre de Sabunde es inseparable del de Miguel de Montaigne, que, por recomendación de su padre, le tradujo con más gracia de estilo que fidelidad escrupulosa (1581), y luego le defendió a su modo en una *Apología,* que es el más largo de sus *Ensayos*.

Conozco, acerca de Sabunde, las siguientes monografías, que pueden consultarse con fruto:

—Kleiber: *De Raymundi quem vocant Sabunde vita et scriptis:* Berlín, 1856.

—Reulet (l'abbé D'): *Un inconnu celèbre, recherches historiques et critiques:* París, V. Palmé, 1875. Intenta, en vano, hacer francés a Sabunde.

—Schaur (Jacobo): *Raymundus von Sabunde. Ein Versuch der Natürliche Theologie des Raymundus von Sabunde*. (Programa de 1850 para la Universidad de Dillingen).

—Schumann (Alejo): *Raimundus von Sabunde und der Ethische Gehalt seiner Naturteologie. Ein Beitrag sur Ethik des Mittelalters…* Crefeld, 1875.

—Compayré (Gabriel): *De Raimundo Sabundo ac de Theologiae Naturalis libro:* París, Thorin, 1873.

No he podido adquirir la monografía de Holberg: *De Theologia Naturali Raimundi Sabunde,* impresa en Halle de Sajonia, e ignoro hasta su fecha.

[p. 430]. [1]. Entre los trabajos relativos a Ausías merecen especial elogio los artículos de Quadrado en el *Museo Balear,* 1875, publicados antes en la *Revista de Madrid,* 1841; la *Resenya histórica y critica deis antichs poetas catalans,* de Milá y Fontanals, premiada en los *Jochs Florals* de Barcelona en 1865, y la monografía acerca de *Ausías March y su época,* por D. Joaquín Rubió y Ors, premiada en los de Valencia en 1879.

[p. 431]. [1]. AMADOR DE LOS RÍOS: *Historia crítica de la literatura española,* tomo VI, página 495.

[p. 432]. [1]. Es el XXI de los *Cants d'Amor* en la edición de 1560.

[p. 433]. [1]. Es el 91 de la ed. de 1560.

[p. 434]. [1]. Es el 92 de la ed. de 1560.

[p. 434]. [2]. Es el 90 de la ed. de 1560.

[p. 435]. [1]. Jorge de Montemayor traduce así:

De puro amor mi ingenio se ha subido,
Y de grosero es vuelto delicado.
. . . . . .
Tan sabio llego a ser, que he dividido
El buen amor del malo y depravado.

Vid. (a falta de otra mejor edición) *Ausías March. Obras d'aquest poeta, publicadas tenint al devant las edicions de 1543, 1545, 1555 y 1560. Per Francesch Pelay Briz, acompanyadas de la vida del poeta, escrita per Diego de Fuentes, d'una mostra de la traducció castellana que d'ellas féu lo poeta Jordi de Montemayor, y del vocabulari que pera aclarir lo original publicá Joan de Rossa: Barcelona, Roca, 1864, 4.°.*

El texto de Briz parece mera reproducción (con algunas erratas más) de *Les obres del v—aleros caballer,—y elegantissim Poe—ta Ausías March: Ara no-—vament ab molta diligencia revistes y or-—denades, y de—molts câts—aumêtades—Imprimides en Barcelona en casa de Claudi Bornat, 1560,* 8.° 4 hjs prels., 207 foliadas dobles y 5 más sin foliar de tabla.

El ejemplar que de esta edición (último de las antiguas de Ausías March) poseo, tiene para mí inestimable valor por ser herencia de mi sabio maestro el Dr. Milá y Fontanals, y llevar muchas notas de su mano.

[p. 435]. [2]. *Las obras del Exce-—llentissimo poeta Au-—sías March, cavallero valenciano—Tradu-—zidas de lengua Lemosina en castellano—por el excelente Poeta Iorge—de Monte Mayor—Agora de novo corregi—do y emendado en esta segunda impresión,—con licencia, Impresas en Madrid, en casa de—Francisco Sánchez, Año dé 1579.* Pág. 183, pp. dobles.

[p. 436]. [1]. Es el 38 de la ed. de 1560.

[p. 437]. [1]. Es el 57 de la ed. de 1560.

[p. 437]. [2]. Es el 79 de la ed. de 1560.

[p. 438]. [1]. Es el 36 de la ed. de 1560.

[p. 438]. [2]. Es el 54 de la ed. de 1560.

[p. 438]. [3]. Es el 50 de la ed. de 1560.

[p. 439]. [1]. Aquí conviene dar sucinta noticia de ciertos tratados españoles de la Edad Media, relativos al *amor,* que por el nombre y fama de sus autores pudieran creerse útiles para la Estética, pero que en realidad son ajenos de ella.

Entre las obras del famoso médico Arnaldo de Vilanova (de quien hay larga noticia en el tomo I de mis *Heterodoxos* y en la monografía de B. Hauréau inserta en el tomo XXVIII de la *Hist. Litt. de la France)* se encuentra, con el número 28, un tratado De *amore heroico,* curiosísimo, aunque exclusivamente fisiológico. De su autenticidad parece que no puede dudarse puesto que está con el nombre de Arnaldo en diversos y autorizados manuscritos, especialmente el 17.847 de la Biblioteca Nacional de París, y el 456 de la de Munich. Define el amor «vehemente y asidua cogitación sobre la cosa deseada con confianza de obtener lo deleitable aprehendido de ella». Y luego describe sus síntomas de este modo: «Entristécese el amante poco a poco, y busca las soledades. Su cara se extenúa día por día, amortíguanse y escóndense sus ojos, y llora por todo. En presencia del objeto de sus amores, se le alegra y enrojece el semblante, y el pulso se le anima. En ausencia del objeto amado, prorrumpe en lágrimas y suspiros. Por último, el amor vence, sujetando el alma del amado; el corazón manda y la virtud claudica». Localiza la enfermedad en el cerebro, *media scilicet concavitatis cerebri et spirituum receptorum in ea.* Recomienda como remedios del amor la música, los paseos, la conversación, los baños, etc. (Vid. ed. de Basilea, *apud Petrum Pernam,* 1585, pág. 199). Es buena página de fisiología pasional, para escrita en el siglo XIII.

Entre las *Obras de D. Juan Manuel,* impresas por primera vez en el tomo de *Escritores en prosa anteriores al siglo XV* de la *Biblioteca de Autores Españoles,* tomo LI, conforme al códice famoso de la Biblioteca Nacional, se encuentra cierto capítulo *De las maneras del amor,* que el Sr. Gayangos da por tratado aparte, aunque el có-

dice no lo indica, y que indudablemente es un apéndice del *Libro Infinido, libro del Infante* o *Libro de los Castigos* (que de todos estos modos se llama el doctrinal de consejos y advertencias que compuso D. Juan Manuel para su hijo), puesto que en el último capítulo se anuncia en estos términos: *El porque después que fiz este libro, me rogó fray Juan Alfonso vuestro amigo, quel' scribiese lo que yo entendía en las maneras del amor, en cómo las gentes se aman unas a otras… assí lo porné en este libro.*

El tratado de amor de D. Juan Manuel más bien debiera llamarse tratado de amistad. *«Amor es amar home una persona solamente por amor, et este amor, do es, nunca se pierde nin mengua. Mas digoos que este amor yo nunca lo vi fasta hoy».*

Y luego enumera quince maneras de amistad:

La 1.ª *amor cumplido.*
La 2.ª *amor de linaje.*
La 3.ª *amor de debdo.*
La 4.ª *amor verdadero.*
La 5.ª *amor de egualdat.*
La sesena *amor de provecho.*
La setena *amor de mestér.*
La ochena *amor de barata.*
La novena *amor de la ventura.*
La décima *amor del tiempo.*
La undécima *amor de palabra.*
La duodécima *amor de corte.*
La trecena *amor de infinta.*
La catorcena *amor de daño.*
La quincena *amor de engaño.*

«Amor complido es entre dos presonas en tal manera que lo que fuere pró de la una presona o lo quisiere, que lo quiera la otra tanto como él, et que non cate en ella su pró nin su daño; así que aunque la cosa su dueño sea, quel' plega de corazón de la facer».

El carácter desinteresado de los placeres estéticos está bien señalado en el capítulo 82 del *Libro de los Estados* del mismo D. Juan Manuel: *«El placer del cantar et de los estrumentes non hay en él otro bien si non el placer solamente, que es una cosa que pertenesce et cae bien en las casas* a [a. *Cosas* dice por errata la ed. de Rivadeneyra, que está muy descuidada] *de los señores»*.

Todos los biógrafos de D. Alonso de Madrigal, *estupor del mundo,* citan un *Tractado que hizo el muy sciente maestro en santa theotogia, el Tostado, obispo de Avila, estando en el estudio, por el cual prueba cómo al ome es necessario amar.* Así Nicolás Antonio, quien añade que había de él copias manuscritas en la biblioteca del Escorial y en la Colombina. Viera y Clavijo, en el declamatorio y poco substancioso *Elogio* que escribió del Abulense, llega a exclamar que «¡desgraciado del pecho frío que, al leer este tratado, no concita respetuoso cariño a la memoria del Tostado!» Animado por estos elogios, busqué el libro del Tostado en la biblioteca del cabildo de Sevilla, donde efectivamente le hallé al folio 66 de un códice marcado Aa—144—18, en el catálogo de Gálvez. Titúlase, en efecto, *Tractado que fizo el muy excelente maestro en sancta Theología e en artes D. Alfon., Obispo que fui de Avila, que llamaron el Tostado, estando en el estudio, por el qual se prueba por la Sancta Scriptura, cómo el ome es necessario que se turbe amar, e el que verdaderamente ama es necessario que se turbe*.

Empieza: «Hermano, reprendísteme porque amor de mujer me turbó, e por lo menos desterró de los términos de la razón, de que te maravillas como de nueva cosa…» «Síguese la prima conclusyon en que se prueba ser necessario los omes amar a las mujeres.» Acaba: «cá amé donsella, limpia, cuyo tálamo e fin de onesto matrimonio… e non por fermosura ni a muy fermosa, por aquello que dise un filósofo… non conviene al sessudo que case con fermosa mujer, porque se enamorarán muchos della».

Por estos extractos se comprenderá lo que es el tal *Tractado,* del cual dudaría hasta que fuese obra del Abulense a no verle en

códices tan antiguos autorizado con su nombre b [b. Posteriormente he adquirido un ms. del siglo XV que en cinco folios contiene este mismo tratado]. Amador de los Ríos (tomo VI, páginas 293 a 295) sostiene, y con razón, que es obra distinta del *Breviloquio de amor e amicicia,* contenido en un códice escurialense, y que se reduce a un tejido de sentencias de Platón, Aristóteles, Cicerón y Séneca sobre la amistad desinteresada.

En la Biblioteca Nacional de París (fondo español, 295) se conserva cierto códice en 8.ª de 84 hjs., que contiene, entre otros tratados, uno del *Amor,* atribuído (de letra moderna) a *Juan de Mena,* y muy semejante al primero del Tostado. Empieza: *«Fablar de amor más es lasciva cosa que moral…»* Por lo latinizado del estilo, bien pudiera ser de Mena. Define el amor, *«medio de passión agradable, que pugna por fasser unas, por concordia de dulce nombre, las voluntades que son diversas por mengua de comunicación delectable»*. Poco después se cansa de filosofar, y traduce el *Arte* de Ovidio: *«Por ende vosotras, madres, fuyd de aquí con vuestras guardadas fijas… Las vírgenes dedicadas a Vesta, non me sea dada fe en esta parte… E plega a Dios que las doctrinas que daré sean nuevas a vosotras; mas mucho temo que non vos puedo decir cossa, que el uso e experiencia ya non vos haya enseñado. Pues digo que entre las cosas que despiertan et atrahen los corazones a bien querer, las principales virtudes es fermosura, vida conforme, dádivas e grande linaje e fabla dulce, anticipación en el querer, ocio, familiaridad, entrevenimiento de persona medianera, perseguimiento…»* En otro pasaje define el amor *hábito electivo*. *«Lo segundo, que fermosura provoque al amante a bien querer, assí se demuestra: toda cosa perfecta es más noble e mejor que la imperfecta, e toda fermosura es más allegada a la perfección e más lejos que lo imperfecto. E por lo contrario, face la fealdad. Demás desto, los cuerpos celestiales, si fermosura no fuera más noble cosa e más de amar que fealdad, no fueran criados fermosos como son. Hay otra cosa que es indicio e señal en qualquier que cabe fermosura, que los elementos de que es elementada su forma, estaban concordes e amigables cuando le dieron bien compassada proporción… Lo tercero, que la*

vida conforme atraya e provoque a bien querer manifiéstasse assí. Todas las cosas a que más nos damos, o nos damos a ellas porque nos deleytan o porque nos aprovechan: si porque nos aprovechan, assí las continuaremos como si nos deleytasen, e de la continuación se nos seguirá deleite…» Después de hablar de las causas del amor, trata de sus remedios y de las causas del aborrecer, y en esta parte apenas hace otra cosa que traducir a Ovidio. Este códice, que empieza con un compendio del libro de Vegecio de arte militar, ha mudado de numeración desde que yo le vi, y ahora aparece descrito con el núm. 102 en el excelente catálogo de mi amigo Morel-Fatio.

CAPÍTULO V.—DE LAS IDEAS ACERCA DEL ARTE EN LA EDAD MEDIA.—EL SETENARIO.—EL TESORO, DE BRUNETTO LATINI.—LAS POÉTICAS TROVADORESCAS, ASÍ EN CATALUÑA COMO EN CASTILLA.—NOTA SOBRE RAMÓN VIDAL Y GIRALDO RIQUIER.—RESTAURACIÓN PEDANTESCA DEL CONSISTORIO DE TOLO

BREVE ha de ser necesariamente este capítulo. Si en las escuelas de filosofía de la Edad Media, así árabes y judías como cristianas, se conservaron más o menos empobrecidas, las ideas de la antigüedad acerca de la metafísica de lo bello, depurándose y fijándose algunas de ellas, del modo que vemos en Santo Tomás, las otras partes de la ciencia no podían menos de yacer en general y manifiesto abandono. No ya la física estética, o estudio de lo bello en la naturaleza, que es invención moderna, sino la misma filosofía del arte y los estudios técnicos que de ella se derivan, apenas encuentran cultivadores, y aun éstos se limitan a extractar y resumir en áridos compendios o en algún capítulo de los libros enciclopédicos, tan del gusto de aquella edad (inaugurados en Italia por Casiodoro, y entre nosotros por el Metropolitano Hispalense), retazos brevísimos de las Instituciones de Quintiliano y del tratado de música de Boecio, el cual a su vez había extractado a Aristoxeno y a los peripatéticos griegos.

El arte propio y genuino de la Edad Media se desarrolla, entretanto, **[p. 444]** espontáneo y poderoso, acaudalándose con los despojos de la antigüedad, pero con absoluta independencia de las teorías, que no suele infringir en cuanto son principios de eterna verdad, pero que las más de las veces ignora o desatiende.

Dos conceptos del arte, muy opuestos en verdad, pero que en algunos casos se dan la mano y trabajan de consuno para apartar el propósito del artista de la verdadera elaboración estética, pare-

cen haber dominado en la mente de los poetas clérigos y letrados de la Edad Media, y en las artificiosas escuelas líricas que decimos cortesanas o trovadorescas. Es el primero el que pudiéramos llamar concepto *científico,* y consiste en la aspiración a cierto trascendentalismo moral y docente, que quita a la forma su valor propio, considerándola sólo como velo de altas enseñanzas. Es el segundo el que pudiéramos llamar concepto *técnico,* y reduce el arte a mero ejercicio mecánico, trabajo de sílabas, ejercicio gramatical, tema de retórica o solaz de palacio. Presentaremos algunos ejemplos:

Con el título de *Setenario* se conserva, aunque incompleta, y en parte inédita todavía, [1] en dos códices, uno escurialense y otro toledano, cierta especie de enciclopedia que el Rey Sabio comenzó a formar, y que algunos han confundido malamente con las Siete Partidas. Al definir las siete artes liberales, se encuentra el siguiente pasaje acerca de la Retórica, que reanuda la tradición de Quintiliano y San Isidoro:

«Retórica llaman a la tercera partida destas tres, que se entiende que enseña a fablar fermoso et apuesto, et esto en siete razones: *color, fermosura, conveniente, amorosa, en buen son, en buen continente*. Cá esto conviene mucho al que esta arte usare: que cate que la razón que ovyere a desir, que la colore en manera que parezca bien en las voluntades de los que la oyeren, et la tengan otrosy por fermosa, para cobdicialla aprehender, et saberla razonar. Et que se diga apuestamente, non mucho a pensar, nin mucho de vagar. Et que ponga cada razón allí do conviene, segunt aquello que quisiere fablar, et que lo diga amorosamente, non muy recio nin muy bravo, nin otrosy muy flaco, asaz en buen son, **[p. 445]** mesurado, non en altas voces. Et ha de catar que el continente que toviere que se acuerde con la razón que dixere. Et desta guisa se mostrará por bien rasonado aquel que rasonare, et moverá los corazones daquellos que lo oyeren para aducillos más ayna a lo que quisiere». [1]

En tiempo de D. Sancho IV el Bravo, heredero de la sabiduría de su padre, tradujeron, por mandato regio, el maestro Alfonso de Paredes, físico del Infante heredero D. Fernando, y Pero Gómez, su escribano, la famosa enciclopedia, compuesta en lengua francesa con el título de *Libro del Tesoro (Li Livres du Trésor)* [2] **[p. 446]** por el florentino Brunetto Latino, tenido comúnmente por maestro de Dante. Aunque el libro de Brunetto pasó a nuestra lengua tal y como está en su original, sin aditamento alguno, debe hacerse memoria de él, por lo que pudo contribuir a la educación científica en Castilla. La tercera parte trata de la Retórica, que define *«sciencia de buena rason, que enseña e muestra ome a bien fablar»*. El autor toma por principal texto el libro I *De Inventione* de Marco Tulio, de cuyos diez y siete primeros capítulos había hecho antes el mismo Brunetto una traducción italiana, acompañada de un comentario. A la exposición de la doctrina ciceroniana precede una introducción tomada de diversos autores, uno de ellos San Isidoro *(Etim.,* lib. IX, cap. I). A modo de apéndice o de modelos de estilo, van traducidos los discursos de César y de Catón en la *Catilinaria* de Salustio. En el texto de la retórica introduce Brunetto muchos ejemplos de propia cosecha, como lo son todos aquellos en que se habla de la Iglesia y de la Cruz, de los obispos y de los clérigos, de Salomón y de San Pedro. Es muy curiosa y característica la intercalación, como modelo de estilo descriptivo, de un retrato de la reina Iseo, tomado de la novela francesa de Tristán.

Nunca he tomado muy por lo serio las repetidas salvedades morales que hace en su ingenioso y picaresco libro el Archipreste de Hita; pero si hemos de atenernos a la letra de tales protestas, habrá que convenir en que nuestro mayor poeta de los tiempos medios era desaforado partidario del arte docente, y de disimular la doctrina *sotto il velame degli versi strani*. «Escogiendo et amando con buena voluntad (dice) salvación et gloria del Paraíso para mi ánima, fis esta chica escritura en memoria de bien, et compuse

este nuevo libro, en que son escritas algunas maneras e maestrías et sotilesas engannosas del loco amor del mundo, que usan algunos **[p. 447]** para pecar. Las quales, leyéndolas et oyéndolas homen o mujer de buen entendimiento, que se quiera salvar, d'escoger ha, et obrar lo ha, et podrá dezir con el Psalmista: *Viam veritatis*... Et ruego et consejo a quien lo viere et lo oyere, que guarde bien tres cosas... lo primero que quiera bien entender et bien judgar la mi intención porque la fis, et la sentencia de lo que y dise, et non al son feo de las palabras, que, segund derecho, las palabras sirven a la intención, et non la intención a las palabras. Et Dios sabe que la mi intención no fué de lo faser por dar manera de pecar, ni por mal desir, mas fué por reducir a toda persona a memoria buena de bien obrar, et dar enxiempro de buenas costumbres e castigos de salvación, et porque sean todos apercebidos e se puedan mejor guardar de tantas maestrías como algunos usan por el loco amor... Et compóselo otrosy a dar algunas lecciones e muestra de metrificar et rimar et con trovas et notas et rimas et decades et versos, que fis complidamente segund que esta ciencia requiere».

Verdad es que luego su apicarada condición le hace echar a perder el fruto de tan saludables advertencias, porque, deseoso de asegurar a su libro el sufragio de toda clase de lectores, advierte con extraordinario candor que «como es humanal cosa el pecar, si algunos (lo que non los consejo) quisieren usar del loco amor, aquí fallarán algunas maneras para ello, e ansí este mi libro a todo ome e mujer, al cuerdo et al non cuerdo, al que entendiera el bien et escogiere salvación, e obrare bien amando a Dios, otrosy al que quisiere el amor loco, en la carrera en que anduviere, puede cada uno bien decir: *Intellectum tibi dabo* » [1] .

Todo esto parece broma y humorismo, y el mismo Arcipreste no estaba muy seguro del fruto y utilidad que podía sacarse de su libro, cuando tanto recalca, y a veces con tan lindas comparaciones, la doctrina del *sentido esotérico*.

Es un desir fermoso, e saber sin pecado,
Rason más plasentera, fablar más apostado.
Non tengades que es libro necio de devaneo
Nin creades que es chufa algo que en él leo,
Cá segund buen dinero yase en vil correo,
Ansí en feo libro está saber non feo.
[p. 448] *El axenus de fuera más negro es que caldera,*
Es de dentro muy blanco, mas que la pennavera,
Blanca farina está so negra cobertera,
Azúcar negro e blanco está en vil cannavera.
Sobre la espina está la rosa noble flor,
En fea letra yas saber de gran doctor;
Como so mala capa yase buen bebedor,
Ansí so el mal tabardo está buen amor.

. . . . . .

(Lib. de Cant. estrof. 6-7-8).

La bulra que oyeres, non la tengas en vil,
La manera del libro entiéndela sutil,
Que saber bien e mal, desir encobierto et donnegil,
Tú non fallarás uno de trovadores mil.
Fallarás muchas garzas, non fallarás un uevo,
Remendar bien non sabe todo alfayate nuevo;
A trovar con locura non creas que me muevo.

. . . . . .

(Ibid. estrof. 55-56).

En general a todos fabla la escritura,
Los cuerdos con buen sesso entenderán la cordura,
Los mançebos livianos goárdense de locura.

. . . . . .

(Ibid. estrof. 57).

Do coydares que miente, dise mayor verdat,
En las coplas pintadas yase la falsedat.

. . . . . .

(Ibid. estrof. 59).

Fisvos pequenno libro de testo, mas la glosa,
Non creo que es chica, antes es bien grand prossa,
Que sobre cada fabla se entiende otra cossa,
Sin la que se aliega en la rason fermosa. [1]

(Ibid. estrof. 1605).

En las poéticas de la escuela provenzal de que luego hablaremos, en los prólogos de los Cancioneros, y hasta en documentos oficiales que autorizan los certámenes de la gaya ciencia, es común encontrar los más pomposos encarecimientos de la poesía como arte educador y civilizador, y como vehículo de las enseñanzas de la filosofía moral. Nada más expresivo en este punto que el privilegio concedido por D. Juan I de Aragón, *et amador de toda* **[p. 449]** *gentileza,* a Luis de Aversó y a Jaime March, para fundar en Barcelona el Consistorio del Gay Saber. [1] «Conocemos (dice el Rey) los efectos y la esencia de este saber, que se llama ciencia gaya o *gaudiosa,* y también arte de trovar, el cual, resplandeciendo con purísima, honesta y natural facundia, instruye a los rudos, excita a los desidiosos y a los torpes, atrae a los doctos, dilucida lo obscuro, saca a luz lo más oculto, alegra el corazón, aviva la mente, aclara y limpia los sentidos, nutre a los pequeñuelos y a los jóvenes con su leche y su miel, y los hace en sus pueriles años anticiparse a la modestia y gravedad de la cana senectud, infundiéndoles con versos numerosos, templanza y rectitud de costumbres, aun en el fervor de su juvenil edad, al

paso que recrea deleitosamente a los viejos con las memorias de su juventud: arte, en suma, que puede llamarse jaula de las costumbres, socia de las virtudes, conservadora de la honestidad, custodia de la justicia, brillante por su utilidad, magnífica por sus operaciones, arte que da frutos de vida, prohibe lo malo, endereza lo torcido, aparta de lo terreno y persuade lo celestial y divino: arte reformadora, correctora e informadora, que consuela a los desterrados, levanta el ánimo de los afligidos, consuela a los tristes, y reconoce y nutre como hijos suyos a los que han sido criados a los pechos de la amargura, e imbuyéndolos en el néctar de su fuente suavísima, los hace, por sus excelentes versos, conocidos y aceptos a los Reyes y a los Prelados. [2]

[p. 450] Estas y otras mil ponderaciones, no menos revesadas y altisonantes, contiene el privilegio del Rey Cazador, y las mismas, con poca diferencia, se repiten en otra carta real, expedida por D. Martín el Humano, en 1398, en favor del arte que llama *gaya* o amena. [1]

Arte que tanto, y como a porfía, honraban los monarcas, no podía menos de infundir en el ánimo de sus cultivadores, sobre todo si habían salido de pobre y oscura condición, alta estimación de sí propios y del don que Dios les había otorgado. Así el ingenio allanaba las distancias, cumpliendo alta misión civilizadora, y podían sin mengua Maese Juan el Trepador y el sastre Antón de Montoro alternar en los solaces poéticos, sin desdoro ni rebajamiento propio, con los próceres de Villena y de Santillana o con el ardido lidiador Stúñiga. No es de admirar, pues, el ingenuo entusiasmo con que canta los loores del arte, o (como ellos decían) *ciencia,* de la palabra rimada, el converso Juan Alfonso de Baena, en el prólogo del copioso Cancionero que él recopiló y que lleva su nombre: «La Poetrya e gaya sciencia es una escriptura e compusición muy sotil e byen graciosa e es dulce e muy agradable a todos los oponientes e rrespondientes della e componedores e oyentes, la qual sciencia e avisación e doctrina

que della depende es avida e rrecebida e alcanzada por gracia infusa del Señor Dios que la da e la embya e influye en aquel o aquellos que byen e sabya **[p. 451]** e sotyl e derechamente la saben facer e ordenar e componer e limar e escandir e medir por sus pies e pausas, e por sus consonantes e syllabas e acentos, e por artes sutiles e de muy diversas singulares nombranzas, e aun assymismo es arte de tan elevado entendimiento e de tan sotil engeño, que la non puede aprender nin aver nin alcanzar, nin saber bien nin como debe, salvo todo ome que sea de muy altas y sotiles invenciones, e de muy elevada e pura discreción, e de muy sano e derecho juysio, e tal que aya visto e oydo e leydo muchos e diversos libros e escripturas, e sepa de todos lenguajes, e aun que aya cursado cortes de Reyes, e con grandes señores, e que aya visto e platicado muchos fechos del mundo e finalmente, que sea noble fidalgo e cortés e mesurado e gentil e gracioso e polido e donoso e que tenga miel e azúcar e sal e ayre e donayre en su rresonar, e otrosy que sea amador, e que siempre se prescia e finja de ser enamorado, porque es opinión de muchos sabios que todo ome que sea enamorado, conviene a saber, que ame a quien debe e como deve e donde deve, afirman e disen quel tal de todas buenas doctrinas es dotado».

Si en Juan Alfonso de Baena predomina la consideración de los primores externos de la poesía, en el famoso *Proemio* del Marqués de Santillana al Condestable de Portugal impera la gravedad dogmática y el sentido trascendental, ético y docente. La poesía era para el egregio señor de Hita y Buitrago, «un celo celeste, una affection divina, un insaciable cibo del ánimo, el qual, assy como la materia busca la forma e lo imperfecto la perfección, nunca esta sciencia de poesía e gaya sciencia se fallaron sinon en los ánimos gentiles e elevados spíritus… ¿E qué cosa es la poesía (que en nuestro vulgar *gaya sciencia* llamemos) sinon un fingimiento de cosas útiles, cubiertas e veladas con muy fermosa cobertura, compuestas, distinguidas e scandidas por cierto cuento,

peso e medida? E ciertamente, muy virtuoso Señor, yerran aquellos que pensar quieren o decir, que solamente las tales cossas consistan o tiendan a cossas vanas e lascivas, que bien como los fructíferos huertos abundan e dan convinientes frutos para todos los tiempos del año, assy los omes bien nascidos e dottos, a quien estas sciencias de arriba son infusas, usan daquellas e de tal exercicio, segunt las edades. E si por ventura las sciencias son desseables assy como Tulio quiere, ¿quál de todas será más prestante, **[p. 452]** más noble o más dina del hombre? ¿o quál más extensa a todas especies de humanidad? Ca las escuridades e cerramientos dellas ¿quién las abre, quién las esclarece, quién las demuestra, e face patentes, sinon la eloqüencia, dulce e fermosa fabla, sea metro, sea prosa»? [1] Prueba luego la excelencia de la poesía por su antigüedad y uso en las Sagradas Escrituras.

De las artes poéticas de la escuela provenzal apenas debe hacerse aquí mención, sino por el título que se les da. En general, son puras artes métricas, reducidas a la parte mecánica de la versificación. Otras veces llegan a ser tratados más o menos completos de gramática, o diccionarios de rimas. Su valor filológico es tan grande, como ninguna su importancia estética, a no ser para comprobar el grado extraordinario de refinamiento a que habían llegado en las escuelas de trovadores las formas más externas de la poesía, con mengua del contenido propio de la misma.

Fuera del *Donato provenzal* que Hugo Faidit compuso a principios del siglo XIII, y que es gramática pura, como lo anuncia ya su título, tomado del gramático latino más popular en la Edad Media, el primer código o doctrinal poético de la escuela provenzal, fuente de todos los restantes, es obra de un español, Ramón Vidal de Bezaudún o Besalú, el cual, sin embargo, de ser su nativa lengua la catalana, hace singulares esfuerzos para escribir con pureza acrisolada en el idioma de los trovadores occitánicos, y, como ha observado discretamente Milá y Fontanals, [2] está, respecto de la lengua provenzal, en una posición semejante a la

de Capmany respecto del castellano. El libro de Ramón Vidal, citado por Bastero con el título de *Regles o dreita maniera de trobar* (y titulado en un códice de Florencia *Las razos de trobar,* [3]) fuera **[p. 453]** de la parte gramatical (que versa especialmente sobre la declinación y conjugación, y tiene sobre el *Donato* la ventaja de no empeñarse **[p. 454]** en aplicar el mecanismo de la gramática latina a las formas vulgares), encierra algunas observaciones generales y muy agudas **[p. 455]** sobre la práctica literaria. «Como yo, Ramón Vidal, he visto y conocido que pocos hombres saben ni han sabido la derecha manera **[p. 456]** de trovar, quise hacer este libro para dar a conocer quiénes son los que han trovado mejor y pueden servir de enseñanza a los **[p. 457]** que quieren aprender la derecha manera de trovar. Y si me he extendido en cosas que podrían más brevemente declararse, no **[p. 458]** os maravilléis, porque vi y conocí que muchos han caído en error por causa de la nimia brevedad. Y si algo falta o en algo he errado, **[p. 459]** bien puede ser por olvido, porque yo no he visto ni oído todas las cosas del mundo, o será por debilidad de mi entendimiento». [1]

Sostiene su editor P. Guessard que Ramón Vidal, a diferencia de Faidit, es un literato, un crítico, en el sentido moderno de la palabra. Difícil es concederlo, por más que con la ingeniosa pasión de quien saca a luz un monumento antiguo, pretenda defenderlo Guessard, que quiere descubrir en el gramático catalán pensamientos **[p. 460]** dignos de Horacio y de Boileau, sobre la facilidad de la crítica y la dificultad del arte; [1] sobre la necesidad de no mutilar el conjunto de una obra artística, sino de aceptarla en su integridad con todas sus cualidades y defectos; [2] sobre la popularidad del canto entre todas las clases de la sociedad, [3] etc. Lo que sí suele tener Ramón Vidal es muy buen sentido, sazonado con cierta agudeza satírica, que parece bien en todos tiempos. «En este saber de trovar suelen engañarse los trovadores, y os diré por qué. Los oyentes que nada entienden, cuando

oyen un buen cantar hacen como que le han entendido, porque piensan que los tendrían por hombres de poco más o menos si dijesen que no lo entendían, y así se engañan a sí mismos, porque una de las mayores muestras de juicio que pueden darse en el mundo es la que da el que pregunta y quiere aprender lo que no sabe. Y los que lo entienden, cuando oyen a un mal trovador, por cortesía le alaban su cantar, y si no se lo alaban, al menos no se lo quieren censurar, y así son engañados los trovadores, porque una de las mayores excelencias de este **[p. 461]** mundo consiste en saber alabar lo que es digno de alabanza, y censurar lo que merece censura». [1]

Ramón Vidal no usa nunca el nombre de Gay *Saber,* característico de la escuela tolosana, débil, tardío y artificioso remedo **[p. 462]** de la poesía provenzal, cuya vitalidad había desaparecido después de la guerra de los Albigenses.

Un siglo entero separa la Dreita *maniera de trobar* de las *Leys d'amor* o *Flors del Gay Saber,* [1] ordenadas por Guillermo Molinier, y aprobadas por el Consistorio poético de Tolosa, de que él era Canciller, en 1356; [2] abultada compilación de gramática, retórica **[p. 463]** y métrica, que luego fué extractada repetidas veces, y se convirtió en el doctrinal de las pedantescas justas y certámenes con que se intentó galvanizar un cadáver de gloriosísimo nombre. *Stat magni nóminis umbra*. [1]

Entre los compendios de la obra de Molinier hay algunos de procedencia española, y aun pudiera sospecharse que cierta poética intitulada *Espejo de trovar (Mirall de trovar),* de Berenguer de Noya, es anterior a las *Flores,* que Noya no parece haber aprovechado. Algunas palabras del prólogo del *Espejo* mostrarán su carácter y distribución. «Así como el hombre mira su faz en un espejo, así puede ver y recordar en este pequeño escrito la manera de trovar, o de rimar o de versificar… La primera parte es de **[p. 464]** *verset* (introducción versificada). La segunda trata del alfabeto. La tercera de las figuras. La cuarta de los vicios que han de

evitarse. La quinta de los colores retóricos aprobados en el trovar».

De Guillermo Vedel, de Mallorca, citado por D. Enrique de Villena como autor de una Summa *Vitulina,* no queda más que el nombre; pero poseemos las *Reglas* de Jofre de Foxá, *Monje negro,* según el mismo Villena, [1] las cuales tampoco son compendio de las *Leys d'amors,* sino de la *Dreita maniera,* de Ramón Vidal, que Foxá extractó por orden del Rey D. Jaime I de Sicilia y II deAragón (1286-1299), con objeto de que, «los que no entienden de Gramática, pero son de sutil y claro ingenio, puedan mejor conocer y aprender el arte de trovar». Según Foxá, ocho cosas dében guardarse en este arte: «razón, manera, linaje, tiempo, rima, caso, lenguaje y artículo». [2] *2*

Entre los que realmente son compendios de Molinier, hay que citar el de Castellnou, uno de los siete mantenedores del Consistorio de Tolosa, que dirige su obra a D. Dalmau de Rocaberti, hijo del vizconde del mismo título. Trata «del conocimiento de los vicios que pueden acaecer en los dictados del Gay *Saber,* así fuera de sentencia como en sentencia». [3] Sigue casi literalmente, fuera **[p. 465]** de algunos ejemplos, el texto de las *Flores,* en los tratados que extracta, abreviándole siempre.

Del mismo Castellnou se conservan ciertas glosas críticas o censorias, y no poco duras, sobre una poética o *Doctrinal de trovar,* en verso, compuesta por Ramón Cornet en 1324. Milá, guiado por plausibles conjeturas, se inclina a creer que este comentario o glosa ha de ser anterior a 1358, y anterior también al extracto que Castellnou hizo de las *Leys d'amor.* Una de las proposiciones que Castellnou censura en Cornet es haber dicho que *la retórica enseñaba a hablar en buen romance,* confundiéndola así con la gramática:

Faray un doctrinal
Ab rethorica tal,

Que ho romans demostre.

«Mal dicho (anota Castellnou), porque la retórica no enseña a hablar bien en romance, sino a hablar bien en general».

Jaime March y Aversó, los dos fundadores del Consistorio de Barcelona en tiempo de D. Juan I, enriquecieron esta ya numerosa bibliografía (en la cual prescindimos de todos los tratados no españoles) con sendos Diccionarios de rimas, acompañados de ciertos prolegómenos. Titúlase el de March [1] : *Libre de concordances, de rims e de concordans appellat Diccionari,* y lleva la fecha de 1371. El de Aversó [2] se llama *Torcimany,* esto es, *Truchiman o intérperte* [3]. El autor pondera así las virtudes de la *Gaya ciencia* : «Y esta ciencia, si es bien aprendida, hace en el hombre que la sabe bien tres efectos principales: el primero es que afina el entendimiento; el segundo, que adoba la sutileza; el tercero, que apura el ingenio, y le hace emplearse en gloria y honor de la Santísima Trinidad, de la gloriosa abogada de los pecadores Nuestra Señora Santa María, y en la corrección de los males entre los hombres del mundo». Es el más independiente de los preceptistas enumerados, y, al revés de **[p. 466]** Ramón Vidal, hace gala de no usar la lengua trovadoresca, sino la suya materna catalana: *Car pus jo son catalá, no'm dech servir d'altra lenguatje sino del meu*. [1] Esta independencia se nota también en otras cosas; y aunque Aversó, como todos, cita y extracta a veces las Leys *d'amor* y el libro de Ramón Vidal, aparece influído ya por las retóricas clásicas, principalmente cuando habla de la invención. [2] De igual modo que todos los preceptistas catalano-provenzales, considera la poesía como ciencia que puede adquirirse y enseñarse a fuerza de trabajo y razonamiento, ni más ni menos que otra cualquiera. [3]

De esta poética de trovadores son eco y reproducción fiel las que se escribieron en Castilla durante el siglo XV. [4] Inestimable sería **[p. 467]** para la historia de la lengua el *Arte de trovar* de D. Enrique de Aragón o de Villena, si se hubiese conservado ín-

tegro; pero desgraciadamente no poseemos más que un extracto, que formó tumultuariamente algún curioso, e imprimió Mayans en los *Orígenes de la lengua española* (Madrid, 1737 [1]). «Por la mengua de la sciencia (dice D. Enrique), todos se atreven a hacer Ditados, solamente guardada la igualdad de las sílabas y concordancia de los bordones, según el compás tomado, cuidando que otra cosa no sea cumplidera a la rythmica doctrina, e por eso non es fecha diferencia entre los claros ingenios y los oscuros». Este principio parece anunciar más altos propósitos que los que eran comunes en las artes métricas provenzales, que D. Enrique conocía y cita una por una, aunque con cierta inexactitud cronológica, mostrándose muy leído y empapado en ellas; pero lo cierto es que la parte que conocemos de su obrilla no encierra precepto alguno general, ni responde de ningún modo al alto concepto que él da de la ciencia, tomándole de Gualtero Burleigh. «Complida orden de cosas inmutables y verdaderas.» Las muchas curiosidades que el extracto encierra, son todas históricas o gramaticales.

La *Gaya de Segovia*, o *Silva copiosísima de consonantes para alivio de trovadores,* [2] recopilada por Pedro Guillén de Segovia, fecundo trovador del tiempo de Enrique IV y de los Reyes Católicos, no es más que un diccionario de rimas, semejante al de Jaime March, aunque con exclusiva aplicación a la lengua castellana. Contra la costumbre de esta clase de obras, el proemio no contiene la menor indicación teórica, no ya de estética, sino ni siquiera de gramática; es meramente un penegírico del arzobispo Carrillo, Mecenas del autor.

[p. 468] Todavía subsiste la tradición provenzal, mezclada con dejos y reminiscencias italianas, y visible influjo clásico, en el *Arte de trovar* de Juan del Enzina, que sería el último de los trovadores castellanos, si después no hubiese florecido la escuela de Castillejo. Esta poética que anda al principio de varias ediciones de su *Cancionero,* está en prosa, y se divide en nueve capítulos

breves. En el primero trata del nacimiento y origen de la poesía castellana, atribuyendo el origen de la rima a los himnos de la Iglesia. Vueltas las miradas a Italia y olvidada del todo la antigua tradición nacional, afirma haber habido en aquella región «muy *más antiguos poetas que en la nuestra, así como el Dante e Francisco Petrarca e otros notables varones, que fueron antes e después, de donde muchos de los maestros hurtaron gran copia de singulares sentencias, el qual hurto, según dize Virgilio, no debe ser vituperado, mas digno de mucho loor, cuando de una lengua en otra se sabe galanamente cometer. E si queremos argüir de la etimología del vocablo, si bien miramos, trovar vocablo italiano es, que no quiere decir otra cosa trovar, en lengua italiana, sino hallar. ¿Pues qué cosa es trovar en nuestra lengua, sino hallar sentencias e razones e consonantes e pies de cierta medida adonde las incluir e encerrar? Así que concluyamos, luego, el trovar haber cobrado sus fuerzas en Italia, e desde allí esparcídolas por nuestra España, adonde creo que ya florece más que en otra ninguna parte»*.

Al concepto de *ciencia,* que tradicionalmente aplicaron a la poesía los provenzales, sustituye Juan del Enzina el de arte y estudio experimental *«observaciones sacadas de la flor del uso de varones doctísimos, e reducidas en reglas e preceptos»,* como en la Poética de Aristóteles. El Renacimiento penetra por todos lados en la Poética de Enzina, aunque amalgamándose a veces de extraño modo con las tradiciones provenzales. Comprende que el título clásico de poeta vale más que el de trovador, y escribe que *«quanta diferencia hay de Señor a esclavo, de capitán a hombre de armas subjeto a su capitán, tanta hay de poeta a trovador»*. Exige por primer requisito en el poeta el ingenio, y tras de él la locución; advierte que los preceptos de la Retórica antigua son comunes al orador y al poeta, y aconseja a éste la lectura de los historiadores y poetas latinos, italianos y de su propia lengua. Y aun en la parte métrica procede con ciertas aspiraciones clásicas, solicitando en **[p. 469]** el poeta entendimiento, no ya de los géneros de versos, sino de los pies y de las sílabas y de la cuantidad de ellas, y cuáles son lar-

gas y cuáles breves. Lo demás que Juan del Enzina enseña, es arte de versificación, discreto aunque muy breve, y sazonado con rasgos de buen sentido, tan galanamente expresados como éste: «Las galas y colores poéticos del trovar, no las debemos usar muy a menudo, que el guisado con mucha miel no es bueno, sin algun sabor de vinagre» [1] .

A esto se redujo en nuestra Edad Media el estudio técnico de la poesía [2]. De otras artes es inútil hablar todavía, porque sus procedimientos no se habían reducido a sistema ni ordenación científica, y se transmitían exclusivamente por el ejemplo y por **[p. 470]** la enseñanza oral o por el aprendizaje de taller. Sólo la música tenía cierta especie de teoría escrita, basada en el libro de Boecio y en las *Etimologías* de San Isidoro. Así nos lo muestra el poemita de Oliva, monje de Ripoll en el siglo XI, descubierto por el P. Villanueva, que dió alguna noticia de él en su *Viaje literario*. [1] Oliva, a ruegos de otro monje llamado Pedro, [2] exornó el libro de Boecio **[p. 471]** *De musica,* con un prólogo métrico reducido a explicar los ocho tonos admitidos por los maestros antiguos:

Maiores tropos veteres dixere quaternos,
Omnibus ac proprios istis posuere minores.
Tertius at quartum fert primus jure secundum,
Sextum nam quintus, octavum septimus ambit,
Maior in ascensu cordas sibi vendicat octo,
Finali a propria, et quinis descendit ab ipsa.

[p. 472] De arquitectura no se escribió en España libro anterior al **[p. 473]** diálogo de las *Medidas del romano,* de Diego Sagredo, capellán **[p. 474]** de Doña Juana la Loca, restaurador y compendiador de la doctrina **[p. 475]** del que llama *nuestro Vitrubio,* aprendida por él en Italia. [1] Ninguno de los estilos arquitectónicos que precedieron al del Renacimiento **[p. 476]** en nuestra patria ha dejado monumentos escritos. ¿Y cómo había de suceder otra cosa, si la misma historia de nuestros arquitectos en

esas edades es poco menos que tierra incógnita, a pesar de las investigaciones de Llaguno, de Ceán y de los modernos? [1]. Ni siquiera conocemos la organización interna y gremial **[p. 477]** de los cuerpos de artífices, cuya gloria se ha abismado, por decirlo así, en la de las obras maravillosas que construyeron. La historia de nuestra arquitectura está escrita en las piedras, no en los libros. Pertenece a la historia del arte, no a la historia de la ciencia del arte. Trabajábase con sublime inconsciencia, y los procedimientos **[p. 478]** técnicos se derivaban de maestros a discípulos por aprendizaje de cantería y andamio, aunque hoy sólo por inducción sacada de las mismas obras puede conjeturarse cuáles fueron tales procedimientos. De lápidas sepulcrales, de libros de cuentas y de contratas pueden sacarse nombres de maestros de obras y alarifes; [1] **[p. 479]** y se disputará eternamente sobre la patria de ellos; pero es condición de este arte, el más colectivo y el más impersonal de todos, poner en sus enormes masas el sello, no de un hombre ni de una escuela, sino de una época y de una civilización entera. ¿Qué significa el nombre del maestro Mateo, o el de *Petrus Petri,* o el de Juan de Colonia, al lado de los prodigios artísticos de Compostela, de Toledo y de Burgos? Semejante en esto a la legítima poesía épica, toma la arquitectura de las épocas creyentes al artífice como mero instrumento, como ejecutor casi pasivo, y si no borra su nombre, le relega a uno de los ángulos más escondidos de su creación, al rincón donde yace su sepultura. Un soplo de inspiración común levanta el alma de estos hombres rudos y simples, y les sirve de estética: la fe, de la cual participan con el pueblo, les da alas: se imitan y copian unos a otros sin menoscabo de su originalidad, porque la savia primitiva sigue corriendo mientras el espíritu no se extinga. Cuando toman posesión de la fábrica, se les entrega una dobla de oro, y se les dice: «Recibidlo en señal de vuestro trabajo, y como protesta y seguridad de que el Señor Dios, en cuyo honor y gloria se empieza a edificar esta iglesia, suplirá lo demás a preces de su

gloriosa Madre». [1] Este era todo su Vitruvio: lo demás lo aprendían mientras cortaban la piedra.

[p. 480] No se escribieron los cánones de la arquitectura ojival, como no se habían escrito los de la románica ni los de la bizantina, y sólo *a posteriori* nos es dado hoy rastrear sus leyes. De la misma manera todavía hoy aguarda la singular arquitectura de los árabes españoles, no ya quien investigue sus orígenes asiáticos o africanos envueltos todavía en densa noche, y tarea para muchas generaciones de eruditos, sino quien ponga en su punto (como Viollet-le-Duc lo hizo respecto del arte gótico) el carácter maravillosamente científico de su ornamentación, hasta en los más menudos detalles, y «aquella minuciosa red geométrica, dentro de la cual se razona el tamaño de cada uno de los elementos arquitectónicos, comenzando por la planta». [1] Perdido el módulo clásico, este nuevo sistema de proporciones penetra durante la Edad Media en los más diversos estilos, levantando otro Vitruvio no escrito sobre las ruinas del olvidado Vitruvio, y otras medidas enfrente de las medidas del *Romano*. Un mecanismo perfectísimo, verdadero lujo de labor técnica, suple en las construcciones de los árabes al arranque genial de la fantasía, de que en realidad carecen. Nada inventan, ni el capitel, ni el arco de herradura, ni siquiera los elementos del ornato, pero en él triunfan y con sus caprichosas hermosuras se deleitan.

De otras artes nada hay que decir hasta el tomo siguiente. La escultura no tiene en la Edad Media vida propia, y aparece sólo como un accesorio de la arquitectura. El cantero que entendía en obras de *mazonería* era, las más veces, el mismo que labraba estas efigies o accidentes de ornamentación, informe y rudo trasunto de antiguas imágenes al principio, parte armónica luego de un conjunto original y superior que llamamos *catedral,* poema el más espléndido de los siglos medios. [2] A sus proporciones se subordina **[p. 481]** la estatua, que tarda mucho en romper las cadenas de la imaginería, y no se emancipa, ni siquiera con el

Renacimiento de pisanos y sieneses en el siglo XIII. Por bellas, por admirables que sean algunas estatuas sepulcrales del siglo XV, no cabe dudar que el arte que las produce es todavía siervo de otro arte mayor, dentro del cual, y no en el mismo, tiene su razón estética.

Tampoco la pintura propiamente dicha alcanza entre nosotros valor propio [1] antes del siglo XV, y aun entonces se arrastra oscuramente, influída muy de cerca por ejemplos extraños, ya de Italia, ya de Flandes. Poco más que los nombres y alguna tabla solitaria, rica de expresión y pobre de dibujo, tenemos de Bartolomé Bermejo, de Luis Dalmau, de Pedro de Aponte, introductor en nuestro suelo de la pintura al óleo, de Alfón, de Sánchez de Castro, de Juan de Borgoña, de Medina, de Juan Núñez y de Pedro de Córdoba, casi obscurecidos por los grandes vidrieros de aquel siglo. El arte vive todavía a la sombra de la catedral, y es tan poderosa la virtud de la arquitectura, aun en los tiempos de su decadencia, que absorbe y casi anula cuantos elementos se le acercan. [2] De teorías y doctrinales no es posible hablar hasta el siglo XVI. La pintura no tiene entre nosotros preceptistas anteriores a Céspedes, Guevara y Francisco de Holanda: a lo menos, yo no los conozco. [3]

[p. 482]

[p. 444]. [1]. Excepto los capítulos históricos que hay en las *Memorias de San Fernando,* del P. Burriel.

[p. 445]. [1]. Publicó este pasaje Amador de los Ríos (tomo III de su *Historia de la Literatura Española,* pág. 558). En la Biblioteca Nacional hay copia del *Setenario,* sacada por el P. Burriel del Códice de Toledo.

[p. 445]. [2]. *Li Livres du Trésor, par Brunetto Latini publié pour la première fois par P. Chabaille*. (París, 1863.) Forma parte de la *Collection de documents inédits sur l'histoire de France*.

Esta edición es imperfectísima, como lo han demostrado el profesor danés Thor Sundby en su monografía, y Gastón París en la *Revue Critique* (1870).

Cuantas noticias pueden desearse acerca de la vida y obras de Brunetto, se encuentran recogidas en el excelente libro titulado *Della vita e delle opere di Brunetto Latini, Monografía di Thor Sundby, tradotta dall'originale danese per cura di Rodolfo Renier, con appendici di Isidoro del Lungo e Adolfo Mussafia. (Firenze, successori Le Monnier,* 1884).

Brunetto es casi Siempre un mero compilador de textos latinos. Sundby ha determinado con la mayor precisión cada una de estas fuentes. San Isidoro es una de las principales.

Brunetto se enlaza por más de un concepto con nuestra historia. En 1260 vino a Castilla, como embajador de los güelfos de Florencia, a solicitar la protección de Alfonso el Sabio. A esta embajada alude él mismo en los primeros versos del segundo capítulo del *Tesoretto,* poema compuesto en su nativa lengua:

«Esso Comune saggio
Mi fece suo messagio
All alto re di Spagna,
Ch'or è re della Magna,
E la corona attende,
Se Dio non gliel contente;
Che già sotto la luna
Non si trova persona,
Che per gentil leguaggio
Ne per alto barnaggio
Tanto degno ne fosse
Com'esto re Nanfosse,
E io presi compagna,
E andai in Ispagna,

E feci l'ambasciata,
Che mi fu commandata».

Parece ficción poética lo que luego refiere de su encuentro a la vuelta en Roncesvalles con un estudiante de Bolonia, por el cual tuvo nuevas de la victoria de los gibelinos y destierro de los güelfos.

[p. 447]. [1]. Sánchez suprimió en su edición este párrafo, que ha sido restablecido en la de Janer.

[p. 448]. [1]. Cito por la edición de Rivadeneyra *(Poetas castellanos anteriores al siglo XV,* páginas 225 a 282).

[p. 449]. [1]. Publicó este famoso privilegio Torres Amat, en su *Diccionario de escritores catalanes,* según un manuscrito de la Colombina. (Vid. los artículos *March y Aversó).* Sacado de una copia existente en la Biblioteca del cabildo de Sevilla.»

[p. 449]. [2]. *Et ipsius scientiae quae uno amoris vocabulo gaya vel gaudiosa, et alio nomine inveniendi scientia nuncupatur, effectum et scientiam arbitrantes, quae purissimo, honesto et naturali nitens eloquio, rudos erudit, inertes excitat, ebetes mollit, doctos alicit, oculta elicit, obscura lucidat, cor laetificat, excitat mentem, sensum clarificat atque purgat, parvulos et juvenes haustu sui lactis melei plus nutrit el attrahit, faciens eos in puerilibus annis anticipare modestiam senectutis, el ante capescere mentem gravissimam, quam possint annorum aetate canescentem numerosa edocens eos, ut in ipso aetatis junenilis fervore mores legitime temperentur. Senes delectabili recreatione confovens,* etc., etcétera… *Haec nempe, quae morum est aula, virtutum socia, honestatis conservatrix el custos, ac virtutis penitus inimica, cujus utilitas lucet, magnificentia virtutis aparet, operatio arridet fructuosa vitalia jubens, noxia prohibens errata dirigens, terrena removens, coelestia persuadens,* etc., etc.

[p. 450]. [1]. En todos estos pedantescos preámbulos se ve la influencia de la escuela tolosana, y especialmente de la famosa compilación de las *Leys d'Amor.* Véase una muestra de su estilo, que más que de corte de amor parece de sermón: *«Segons que dis*

lo philosophs, tut li home del mon desiron haver sciensa, de la qual nays sabers, de saber conoyssensa, de conoyssensa sens, de sen be far, de be far valors, de valor lauzors, de lauzor honors, d'honor pretz, de pretz plazers, et de plazer gaug et alegriers. E car segons que dits Catos, e certa experiencia ho mostra, tots homs ab gaug ed alegrier, quam locs e temps ho requier, porta mielhs e suefri tot maniera de trabalh, so es a saber las miserias, las angustias e las tribulacios per las quals nos cove passar en la presen vida; e regularmen ab aytal gaug e alegrier hom en debe miels en sos bos fayts, e sa vida melhura trop miels qua ab tristicia. Quar ayssi com gaug e alegriers confortal cor, e noyris lo cors, conserva la vertut dels V. sens corporals, el sen, el entendiment et la memoria, ayssi ira e tristicia cofon lo cor, gasta lo cors et segals osses, e destru las ditas vertuts. E quar a Deu nostre sobira Mestre, Senhor el Criator platz qu'om fassa lo sieu servizi ab gaug ed alegrier de cor, segons que fa testimoni lo Psalmista, que dits: «Cantats e alegrats vos en Deu».

[p. 452]. [1]. *Obras del Marqués de Santillana,* ed. de Amador de los Ríos (Madrid, 1852, págs. 1 a 18).

Cancionero de Juan Alfonso de Baena, ed. de Pidal (Madrid, Rivadeneyra, 1851), pág. 9

[p. 452]. [2]. Milá y Fontanals, *De los trovadores en España, Estudio de lengua y poesía provenzal*. Barcelona, Verdaguer, 1861, pág. 326. Hay nueva edición en el II tomo de sus *Obras Completas*.

[p. 452]. [3]. *Grammaires Provençales de Hugues Faidit et de Raymond Vidal de Besaudum (XIII^e^ siècle). Deuxième Edition… par F. Guessard… Paris, A. Franck, 1858. (Brunsvick, imprimerie de George Westermann.)* La primera edición, muy imperfecta, se hizo en la *Bibliothèque de l'Ecole des Charles* (1839-1840), ére serie, tomo I.

El conde Galvani publicó en Módena, 1843, en el tomo XV de las *Memorie di Religione, di Morale e di Letteratura,* una edición del libro de Ramón Vidal, con este título: *«Della diritta maniera di trovare, ossia tratattello grammaticale di lingua Lemosina, scritto nella*

lingua medesima dall'antico trovatore Raimondo Vitale, ora per la prima volta, su una copia estratta fedelmente del codice XLI, plut. 42 *della biblioteca Laurenziana, ridotto a vera lezione, corretto, annotato e fatto publico da Giovanni Galvani».*

Lo de *prima volta* era completamente inexacto después de la primera publicación de Guessard, el cual, con razón, se queja amargamente de Galvani en el prólogo de su segunda edición.

La identidad del trovador Ramón Vidal de Besalú, y del gramático o preceptista Ramón Vidal, está confirmada por el siguiente pasaje de las *Leys d'Amor* (ed. de Arnoult, tomo II, pág. 402), citado oportunamente por Guessard: *«Segon que ditz En Ramon Vidal de Besaudu le lengatges de Lemozi es mays aptes e covenables a trabar e a dictar en romans que degus autres len gatges. Ad aysso dizem que aysso dish En Ramon Vidal per doas cauzas…*

El pasaje de Ramón Vidal a que se alude, y que realmente es célebre, porque mal entendido ha dado ocasión al nombre absurdo de *lemosina* con que todavía designan algunos a la lengua catalana (de la cual nada dice, ni tenía para qué hablar, Ramón Vidal, cuyas reglas gramaticales se refieren exclusivamente al provenzal clásico), dice así en la ed. Guessard (página 71) *Totz hom que vol trobar ni entendre deu primierament saber qe neguna parladura no es tant naturals ni tan drecha del nostre lingage com aquella de Proenza o de Lemosi o de Saintonge o d'Alvergna o de Caerci. Per que ieu vos dic qe qant ieu parlarai de Lemosis, qe totas estas terras entendas, et totas lor vezinas, et totas cellas qe son entre ellas». (enveiron d'ellas,* dice otro manuscrito).

Este pasaje aparece idéntico en lo substancial, pero muy diverso en las palabras, en la copia, muy catalanizada, de nuestra Biblioteca Nacional: *«Nenguna parladura es tan natural e drecha del nostre lenguatje com aquella francesa del Lemosi e de totas aquellas terras que entorn li están o son llur vesinas».*

Obsérvese que en este texto nada se dice en términos expresos ni de Provenza, ni de Auvernia, ni de Quercy, y que en rigor se excluye de la *parladura natural et drecha* a los catalanes, puesto que en el manuscrito de la Biblioteca Nacional se recomienda sólo la *parladura francesa,* y en otro de Florencia visto por Bastero *la de Franza*. A ésta, o más bien a uno solo de los dialectos de ella (en que habían escrito los dos más célebres trovadores, Bertrán de Born y Giraldo de Borneil), es a lo que llamaba *lemosín* Ramón Vidal, a quien su misma condición de forastero hace extremar su rígido purismo gramatical; no de otro modo que le extremaron respecto de la lengua castellana D. Antonio de Capmany y el Dr. Puigblanch.

Bajo el nombre de *parladura francesa,* no parece aludir R. Vidal a la lengua de oil, sino a los dialectos meridionales distintos del de Limoges y tierras confinantes: *«la parladura francesa val mais et es plus avinenz a far romanz et pasturellas; mas cella de Lemosin val per mais far vers et cansons et serventes; et per totas las terras de nostre lengage so de maior autoritat li cantar de la lengua Lemosina que de neguna autra parladura»*.

Acerca de Ramón Vidal y sus lindos cuentos o narraciones métricas *En aquell temps…, Unas novas…, Abril issi'e mays intrava…,* véanse especialmente *Los trovadores en España,* de Milá y Fontanals (tomo II de sus *Obras,* página 333 y siguientes). Visitó este trovador todas las cortes poéticas de España y del Mediodía de Francia, y es muy interesante la descripción que hace de la de Alfonso VIII de Castilla, «el Rey más sabio que hubo de ninguna ley, coronado de prez, de sentido, de valor y de proeza».

«Unas novas vuelh contar
Que auzi dir a un joglar
En la cort del pus saví rei
Que anc fos de neguna ley,
Del rey de Castela N'Anfos
E qui era condutz e dos

Sens e valors e cortesía
E engenhs e cavalairia
Qu'el non era ohns ni sagratz
Mas de pretz era coronatz
E de sen e de lialeza
E de valor e de proeza».
.....

En los fáciles versos de Ramón Vidal revive a nuestros ojos aquella brillante corte que oyó la novela del *Castia-gilós (o amonestación de celosos),* y se levanta la gentil figura de Leonor de Inglaterra, ceñido el manto rojo de cisclatón con listas de plata y leones de oro:

«Venc la reyn'Elionors
Et auc negús no vi son cors,
Estrecha venc en un mantel
D'un drap de seda bon e bel,
Que hom apela sisclató
Velmelhs ab lista d'argent.
Ey hac un levon d'aur devís».

Los versos de Ramón Vidal ilustran la historia de la poesía provenzal más que su propia Poética. Por él conocemos la vida errante de los juglares ocupados en llevar de una parte a otra versos y canciones, *novas,* saludos, cuentos y *lays:*

«Sénher, yeu soy un hom aclís
A joglaría de cantar,
E say romans dir e contar
E novas motas e salutz
E autres contes espandutz.
Vas totas partz azautz e bos,
E d'En Giraut (a) vers e chansós
E d'En Arnaut de Maruelh mays

E d'autres vers o d'autres lays».

.....

(a). Giraldo de Borneil

Ramón Vidal se lamenta ya de la decadencia en que por falta de protección y mengua de liberalidad en los grandes señores comenzaba a verse en sus días la lírica provenzal. Pero hemos visto que los Mecenas no faltaron, y entre ellos hay que contar al caballero catalán Hugo de Mataplana, de cuyo castillo, y de las fiestas que en él se daban, hay una linda descripción en cierto poemita de Ramón Vidal, donde se presenta un arbitraje algo parecido al de las Cortes de Amor reales o ficticias:

«Ab un baró pros e veray
De Cataluenha mot cortés.
.....
Aissó fo lay, qu'el temps d'estatz
Repairava e la sazós
Dossas, e l'temps fos amorós,
On s'pan ram e fuelh e fiors,
E car no y par neus freidors,
Adés n'es l'aura pus dossana.
E'1 sénher N'Uc de Mataplana
Estet suau en sa mayzó,
E car y ac man ric baró,
Adés lay troberatz manjan
Ab gaug, ab ris et ab boban
Par la sala e saye e lay.
Per so car mot pus gen n'estay,
Ab joc de taulas e d'escacx
Per tapís e per almatracx
Vertz e vermelhs, indis e blaus
E donas lay fóron suaus,
E'l solás mot cortés e gens».

.....

(Mahn: *Gedichte der Troubadours in Provenzalischer Sprache,* II, página 23 y sigs. *En aquell temp…)*

Hay que recurrir a la incómoda edición de Mahn (donde el texto está escrito como prosa); porque Milá no quiso publicar íntegras ni ésta ni las otras dos narraciones de Ramón Vidal, por escrúpulos morales bastante fundados. Tenía R. Vidal una casuística amorosa algo pedantesca y bastante laxa, basada principalmente en las sentencias de antiguos trovadores, tales como Bernardo de Ventadorn, Giraldo de Borneil, Arnaldo Maureil, etcétera. De ellos conserva la ligereza de tono y la falta de sentido ético; pero, tanto en el fondo como en la forma, es visible en él la preocupación retórica de quien afectaba ser preceptista, así de urbanidad y buen tono cortesano, como de gramática, mostrándose en lo uno y en lo otro nimio hasta el exceso, e intransigente celador de las tradiciones aristocráticas de *los finos amantes y los donadores valientes y corteses*. Creíase revestido de un importante magisterio social, y esperaba del arte de los trovadores (que alguna vez llama *ciencia)* un saludable cambio en las costumbres, restableciéndose por él la franqueza, la alegría, la dulzura y la prudencia. Aconseja a los jugladores no fatigar a sus oyentes con canciones insípidas, variar los motivos de sus cantos conforme al estado triste o alegre de su auditorio, vestir con decencia, hablar poco y con discreción, huir de malas compañías y no murmurar de los demás juglares, porque las críticas que se hacen de sus compañeros parecen siempre nacidas de celos y envidia. Les aconseja finalmente (aunque él mismo no lo practicase mucho) inspirar con sus cantos amor a la virtud y respeto a la vejez.

Las pretensiones doctrinales de Ramón Vidal parecen haber pasado a otro trovador de la segunda mitad del siglo XIII, tenido comúnmente por español, aunque sobre su patria pueda haber alguna controversia: Amaneo de Escas, o de Sescas, a quien como maestro de toda cortesía parecen haber dado sus contemporáneos el extraño nombre de *Dios de Amor.* El mismo se jactaba

de «entender de amor más que ningún otro hombre nacido, ora fuese letrado, ora sin letras, y de saber cómo nace, de dónde viene y cómo alimenta a sus siervos». La palabra *amo,* se toma aquí en sentido latísimo, y supone e implica mil cosas: la gentileza, la buena conversación, el trato de corte, los ejercicios de fuerza y destreza. Los dos poemitas de Amaneo de Escas, *Essenhamen del Escurier* y *Essenhamen de la donzella,* pueden considerarse como un manual de buena crianza palaciega, semejante a lo que fué después *El Cortesano* de Castiglione.

Apenas merecería ser recordado, si Amador de los Ríos no le hubiese robustecido con su autoridad, copiándolo de él otros muchos, el singular anacronismo en que hubo de incurrir nuestro D. Enrique de Villena, atribuyendo a Ramón Vidal de Besalú que, como es notorio y de sus propias poesías se infiere, floreció a principios del siglo XIII, la fundación del Consistorio de Tolosa, no establecido hasta 1323. Quizá provino la confusión de llamarse Arnaldo *Vidal* de Castellnou Darsi el primero de los poetas que obtuvieron en aquellos certámenes la violeta de oro.

Pero lo que sí ha de tenerse por cierto, es que los preceptos de Ramón Vidal (a quien se cita repetidas voces en las *Leys d'amors)* sirvieron de base a las nuevas artes poéticas, y que en sus *Reglas,* mucho más que en los versos, cada día menos leídos, de los antiguos trovadores, se aprendió el artificio gramatical y métrico.

No es Ramón Vidal el único de los trovadores nacidos en España cuyos versos, aparte de su valor lírico, deben considerarse como importantes documentos de historia literaria. Célebre es en este concepto la extensa poesía de Giraldo de Cabrera, dirigida al juglar Cabra en tan remota fecha como 1170, la cual viene a ser un índice de los conocimientos necesarios al juglar, y un inventario de los temas poéticos entonces más en boga. Cabrera reprende al juglar por «no saber tocar la *viola, ni usar las cadencias finales de los mismos bretones;* por no estar instruído en el manejo de los dedos y del arco, por no saber bailar ni saltar a guisa de juglar

gascón, ni recitar serventesios ni baladas, ni buenos estribotes, *retroenchas* y tensiones, ni conocer los buenos versos nuevos de Rudel, de Marcabrú, de Alfonso y de Ebles». La enumeración de las narraciones poéticas es larguísima: las hay de la historia sagrada y de la mitología (el de Troya, el de Itis, el de Biblis, el de Cadmo, el de Píramo y Tisbe, el de Tideo, etc.), pero abundan sobre todo las del ciclo carolingio y el ciclo bretón. Milá *(Trovadores,* pág. 272) reprodujo con eruditísimas notas este catálogo que (juntamente con un pasaje del *Román de Flamenca)* había dado a Fauriel base para su fantástica y hoy arruinada teoría de las epopeyas provenzales; cuando precisamente prueba el hecho contrario, esto es: la difusión rapidísima de las narraciones poéticas del Norte de Francia en las comarcas meridionales.

No fué español Giraldo Riquier, fecundísimo trovador del período de decadencia, y a quien consideran algunos como precursor de la escuela tolosana, pero es imposible dejar de hacer mérito en nuestra historia literaria de la larga *Requesta* o *suplicación* que dirigió a nuestro Alfonso el Sabio en 1275 sobre el nombre y oficio de *juglar,* con intento de levantar las clases poéticas de la desestimación social en que habían caído. Parécele mal a Riquier que, bajo el nombre de *juglares,* aplicado en su origen a hombres entendidos y discretos *(homes senatz, sertz de calque saber)* que cantaban y tañían *per metr'el bos en via d'alegrier e d'onor,* se comprenda a los mendigos que iban tañendo instrumentos por la calle y en las tabernas, y aun a los que hacían ejercicios de fuerza y juegos de manos, y a los truhanes y remedadores. En una contestación en verso, redactada probablemente por el trovador mismo conforme a las indicaciones del Rey de Castilla, y encabezada con todas las fórmulas de un documento oficial, Alfonso el Sabio declara que, conforme a la etimología, todos los tañedores de instrumentos se han de llamar *histriones;* que el nombre de *trovadores* debe reservarse para los que estén dotados de la *inven-*

ción poética; y que el de *juglares* o *joculatores* se aplicó primeramente a los que saltaban en la cuerda tirante o sobre piedras

«E tug li tumbador,
En las cordas tirans,
O en peiras sautans
Son *joculators* »;

pero luego se extendió a los *remedadores* o *contrafacedores* y a los músicos:

«Hom apela *joglars*
Tot sels dels esturmens».

Juzga el Rey que es grave impropiedad de lenguaje en los provenzales el confundir bajo un mismo nombre gentes tan diversas, por lo cual aconseja que «los que *dicen* en verso irracionalmente, o ejercen su vil saber por calles y plazas, viviendo con deshonor y vilipendio, sin poder presentarse en ninguna corte, y los que hacen saltar monos o machos cabríos o perros, o hacen juegos de manos y de títeres o remedan el canto de los pájaros o tocan instrumentos o cantan por vil precio entre gente baja, no deben recibir el nombre de *juglares,* sino el de *cazurros* a [a. *Trovas cazurras* llamó el Arcipreste de Hita a algunos cantares suyos de burlas], como se los llama en España, o *bufones,* como se los llama en Lombardía. Por el contrario, los que con su cortesía y saber se hacen lugar entre las gentes nobles y ricas tocando instrumentos o recitando *novas,* versos y canciones de otros, pueden recibir este nombre de *juglares*. Y sólo los que saben trovar versos y sones, y componer danzas, coplas, baladas y alboradas y serventesios, dispuestos con alta maestría, pueden llamarse trovadores, y aun entre éstos han de ser preferidos los cultivadores de la poesía moral; esto es: los que saben hacer canciones y versos de gravedad y *novas* o narraciones llenas de buenas enseñanzas para lo espiritual y lo temporal, mostrando cómo puede el hombre elegir entre el bien y el mal. Para estos tales propone el nombre de *doc-*

tores de trovar. (Vid. Mahn, *Die Werke des Troubadours… Vierter Band,* pág, 163 a 191). Obsérvese en el Rey la tendencia didáctica y moralizadora, y en el poeta el celo por la dignidad social de su arte, muy comprometido por las ligerezas de los antiguos trovadores. El mismo sentido didáctico-moral predomina en los versos de nuestro Serverí de Gerona y otros trovadores del último tiempo, y de ellos parece haber pasado al Consistorio de Tolosa. Las *Leys d'Amors* se muestran severísimas en la parte ética: *«Aquó meteys es desonestatz cant hom demanda cauza dezonesta, non derechuriera el non aprovichabla… Et en ayssó gran de dels antic trovadors si non pecat*. Entre los que *pecaron* más, nadie puede disputar el primer puesto al desalmado y facineroso poeta catalán Guillermo de Bergadán. En las poesías de este cínico personaje se han notado formas dialectales y un cierto sabor popular. Hasta parece haber invocado para alguna de sus feroces invectivas el auxilio de *sones* antiguos o melodías tradicionales:

«Chanson ai comensada
Que será loing chantada
En est son veilh antic
Que fez N'Ot de Moncada
Ainz que peira pauzada
Pos él cloquer de Vich.»

(Lieder Guillems von Berguedan herausgegeben von Dr. Adelbert Keller, 1849, pág. 27).

Traemos esta cita para probar que no todos los trovadores catalanes que escribieron en provenzal afectaron la pureza clásica de que hacía alarde Ramón Vidal. La diferencia debió de irse acrecentando con el tiempo, y de ello testifica Serverí de Gerona cuando nos dice que los catalanes eran reprendidos (sin duda de los provenzales) porque no sabían hilar sutilmente las palabras ni disponer las rimas, si bien componían de otro modo alegres dictados:

«Don Catalán son représ
Que non sábon prim filar
Motz ni rimas afilar
E filam d'autre représ
Per lors gays dictatz
Gensar… … … … . .»

El momento de la emancipación de la literatura catalana estaba ya próximo, pero se cumplió primero en la prosa.

[p. 459]. [1]. *Per so qar ieu Raimonz Vidals ai vist et conogut que pauc d'omes sabon ni an saubuda la derecha maniera de trobar, voill eu far aquest libre, per far conoisser et saber qals dels trobadors an mielz trobat et mielz ensenhat ad aquelz qe volrac apenre com devon segre la drecha maniera de trobar. Pero s'ieu i alongi en causas qe porria plus brieument dir, nous en deves meravellar; car cu vei et conosc qe mant saber en son tornat en error et en tenso qar eran tant breumens dig. Per q'ieu alongarai en tal luec qe porria ben leu plus breumentz hom dir; et aitan ben si ren i lais o i fas errada, pot si ben avenir per oblit (qar ieu non ai ges vistas ni auzidas totas las causas del mon) o per fallimentz de pensar.*

[p. 460]. [1]. *Per qe totz hom prims ni enetedenz no m'en deu uchaizonar, pois conoisera la causa. E sai ben qe mant home i blasmera no diran: «aital ren degra mais metre», qe sol lo quart non sabran far ni coneisser, si non o trobessen tan ben assesmat.*

[p. 460]. [2]. *Autresi vos dig qe homes prims i aura, de cui vos dic, sitot s'estai beu qe i sabrian bien meilhorar o mais metre; qar greu trobares negun saber tan fort ni tan primament dig, qe uns homs prims no i saubes melhurar o mais metre. Per qe ieu vos dig qe neguna renz pos basta ni benista, non devon ren ostar ni mais metre.*

[p. 460]. [3]. *Tota gens Crestiana, Iuxeus et Sarazís, emperador, princeps, rei, duc, conte, vesconte, contor, valvasor, et tuit autre cavailler, e clergues borges e vilanz, paucs et granz, meton totz jorns lor entendi-*

ment en trobar, et en chantar, o quen volon trobar, o quen volon entendre, o quen volon dir, o quen volon auzir, qe greu seres en loc negun tan privat ni tant sol, pos gens i a, paucas o moutas, qe ades non auias o tot ensems, qe neis ti pastor de la montagna lo maior sollatz qe ill aian de chantar; et tuit li mal el ben del mont son mes en remembransa per trobadors; et ja non trobaras mot un mal dig, pos trobaires l'a mes en rima, qe tot jorns en remenbranza non sia; qar trobars et chantars son movements de totas galliardias.

[p. 461]. [1]. *En aqest saber de trobar son enganat li trobador et dirai vos com ni per qe. Li auzidor qe ren non intendon, qant auzon un bon chantar, faran semblant qe fort ben l'entendon et ges no l'entendran, qe cuiran so quelz entenges hom per pecs si dizon qe non 1'entendesson: et en aisi enganan lor mezeis, qe uns dels maior sens del mont es qi demanda ni vol apenre so qe non sap, et assatz deu aver maior vergoigna cel qi non sap qe aicel qi demanda. E sil qe entendon, qant auzion un malvais torbador, per ensegnament li lauzaran son chantar et si non lo volon lauzar, al menz nol volran blasmar; et aisi son enganat li trobador, et li auzidor n'an lo blasme; car una de las maiors valors del mont es qui sap lauzar so qe fai a lauzar et blasmar so qe fai a blasmar. Sill qe cuion entendre et non entendon, per otracuiament non volon apenre, et en aisi remanon enganat. Ieu non dic ges qe totz los homes del mon puesca far prims ni entendenz, ni qe fassa tornar de lor enveitz sens plana paraola: qe anc Dieus non fes tant grant ordre, qe pos homs escouta l'error, q'om no trobe qalacom home qe lai inclina son cor. Per qe sitot ieu non entent que totz los puesca far entendentz, si vueill far aqets libre per l'una partida.*

Ramón Vidal dice espresamente que nadie antes que él había emprendido reducir a reglas la lengua de los trovadores: «*Aquets saber de trobar non, fon anc mais ajustatz tan ben en un sol luec, mais qe cascum n'ac* en *sor cor segon qe fon prims ni entendenz. Ni non crezas qe neguns hom n'a aia istat maistres ni perfaig, car tant es cars et fins lo saber qe hanc nuls homs non se donet garda del tot. So conoissera totz homs prims et entendenz qe ben esgard' aquest libre. E non dic ieu ges qe sia mais-*

tres ni parfaistz, mas tan dirai segon mon sen en aqest libre, qe totz homs qi l'entendra ni ara bon cor de trobar, poisa far sos cantars ses tota vergoigna». (Ed. Guessard, pág. 71.)

Para su trabajo parece haber tenido presente, además de la autoridad de los trovadores, el uso vivo de la comarca que tomó por tipo de lenguaje puro. Así es que no duda en notar faltas de expresión en Pedro Vidal, en Bernardo de Ventadorn y en otros poetas de los más celebres, y censura duramente las concesiones hechas a la fuerza de la rima: *«Tot hom prims qe ben vuelha trobar ni entendre, deu ben aver esgardada et reconoguda la parladura de Lemosin et de las terras entorn… et qe la sapcha abreviar et alongar et variar et dreg dir per totz los luecs qe eu vos ai dig. Et deu ben gardar que neguna rima, qe li aio mestier, non la meta fora de sa proprietat, ni de son cas, ni de son genre, ni de son nombre, ni de sa part, ni de son mot, ni de son temps, ni de sa persona, ni de son alongamen, ni de son abreviamen»*.

Reprueba las canciones con palabras de diversas lenguas (como el célebre *Descort* de Rambaldo de Vaqueiras), y sienta con mucha claridad el principio de la unidad de composición y de la lógica interna en las ideas y en el estilo: *«Per aqi mezei deu guardar, si vol far un cantar o un romans, qe diga rasons et paraulas continuadas et proprias et avinentz, et qe sos cantar esos romans non sion de paraulas biaisas ni de doas parladuras, «ni de razon mal continuada ni mal asseguada»*.

Falta en Ramón Vidal toda clasificación de los géneros poéticos, asunto que trataron con predilección las poéticas posteriores.

Se conocen del libro de R. Vidal: un códice con fecha de 1310 en la Biblioteca Laurenciana de Florencia, transcrito por un copista italiano, Pedro Berzoli de Eugibio; otro en la Biblioteca Riccardiana de la misma ciudad, copia mediana de fines del siglo XVI, pero tomada indudablemente de un texto diverso. El manuscrito de la Biblioteca Nacional de París es mera transcrip-

ción, muy imperfecta, del de la Laurenciana. El de nuestra Biblioteca Nacional (en el volumen que encierra otras muchas poéticas provenzales) es copia más lujosa que esmerada del precioso códice que existió en la Biblioteca de los Carmelitas descalzos de Barcelona, y ofrece variantes muy curiosas, como lo ha probado Meyer en el tomo VI de la *Romania* (1877, páginas 341 a 358, *Traités catalans de Grammaire et de Poetique)*.

D. Pedro Vignau, en su monografía *La lengua de los trovadores,* publicó traducidas al castellano las Gramáticas de Faidit y R. Vidal, ateniéndose al texto de Guessard.

[p. 462]. [1]. No queremos decir con esto que absolutamente faltasen las poéticas provenzales durante tan largo período. Existen algunos trataditos breves, comenzando por la *Doctrina de compondre dictats,* de autor anónimo. Consta de treinta y cuatro capítulos breves, y enumera diez y seis géneros diversos de poesía: *Canso, vers, lays, serventesch, retroencha, pastora, dança, plant, alba, gayta, estampida, sompni, gelozesca, discort, cobles esparses, tençó*. Es la más antigua clasificación de los géneros líricos. (Vid. Meyer, *Romania*, VI, 355.)

En un manuscrito de la Biblioteca Vaticana existe un fragmento de poética (letra del siglo XIII), acompañado de copiosos ejemplos tomados especialmente de las poesías de Hugo de Saint Circ. Ernesto Monaci le ha dado a conocer en sus *Facsimili di antichi manoscritti*, 3-4.

Un Girolamo Terramagnimo de Pisa puso en malos versos provenzales las *Razos de trobar* de Ramón Vidal, cambiando solamente, y con poco acierto, los ejemplos. Tituló su trabajo *Doctrina de Cort*, y parece haber florecido por los años de 1250 a 1282. (Vide Monaci, *Testi Antichi Provenzali,* Roma, 1888).

El *Donato* de Hugo Faidit fué traducido al latín, y más tarde al italiano.

[p. 462]. [2]. Vid. Milá, *Trovadores* (pág. 477). En el Archivo de la Corona de Aragón hay un excelente códice de las *Leys d'amors* procedente del Monasterio de San Cugat del Valles. Las *Flors* han sido impresas por Gatien Arnoult, Tolosa, s. a. (1841 y 1847), tres volúmenes en 4.°.

De las restantes artes poéticas (fuera del *Torcymany,* de Luis de Aversó) se guardaba un códice (descrito por Villanueva, *Viaje Literario,* XVIIl, páginas 203 a 233) en el Convento de Carmelitas descalzos de Barcelona; pero esta preciosidad se perdió, como otras muchas, en las vandálicas escenas revolucionarias de 1835. Afortunadamente se conserva una copia lujosa (si bien no muy correcta) en nuestra Biblioteca Nacional, entre los libros que fueron del Marqués de la Romana.

Vid. para más extensa noticia y análisis, un estudio de Milá y Fontanals *(Antiguos tratados de Gaya Ciencia),* en la *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos* (1876), reproducido en el tomo III de sus *Obras Completas,* páginas 279 a 287, y otro de Paul Meyer, en la *Romania,* tomos VI, IX y X.

[p. 463]. [1]. El primitivo título de las *Leys d'amors* (palabra que tiene aquí el valor de *poesía* o *ciencia gentil)* parece haber sido el de *Flors del Gay Saber.* Hay dos redacciones: una que puede considerarse como el primer esbozo, y es la que se conserva en el Archivo de la *Academia de los Juegos Florales* de Tolosa, y otra, que es la completa y definitiva, representada por otro códice de Tolosa y por el de Barcelona.

Las *Leys d'amors* contienen abundante doctrina gramatical, pero muy pocas ideas literarias. Así y todo, son libro inestimable, y casi único, para el conocimiento de la métrica provenzal, tan rica y complicada. Los géneros cuyas reglas da son dieciséis: *somnis, vezies, cossirs, reversaris, entregzs, desplazers, desconortz, plazers, conortz, rebecz, relays, gilozescas, bals, garips, redondels y viandelas* (este

último de imitación francesa). Preceptúa como obligatorios el acento y la cesura del endecasílabo en la cuarta sílaba, y habla ya de los versos *estramps* o libres, cultivados después por Ausías March, Roiz de Corella y demás poetas catalanes del siglo XV. La definición de la poesía que da es la siguiente: *«Trobars es far noel dictat en Romans, fi, be compassat». (Leys d'amors).*

[p. 464]. [1]. Fué primero franciscano, luego monje benedictino en San Feliú de Guixols desde 1275. La lengua en que escribe está llena de catalanismos.

[p. 464]. [2]. *«Com En Ramon Vidal de Besalú en art de trobar savis e entendens veses mots de trobadors fallir per no saber en llurs dictats, a donar a ells e als altres qui res no sabien doctrina et ensenyamen porque poguessen venir a perfeccio de aquella art, dictet e fe un libre qui es apellat Regles de trobar. Mas com aquell libre nulhs homs no puga perfetament entendre ses saber l'art de gramatica e trobar, sia causa qe pranga* (sic) *al Emperador, a Contes, a Duch, a Marqueses, a Barons, a Cavallers, a Burses, encara a altres homens laichs li plusor dels quals no saben gramatica, eu en Juifre de Foxa per manament del Noble e del alt en Jacme per la gracia de Deu, Rey de Sicilia, qui en trobar pensa s'adelita grantment, studiey a dar, segons lo meu saber, alguna manera e dotrina en romans perque cells que no s'entenen en gramática mas estiers en sobtil e clar engin, pusquen mils coneixer e aprendre lo saber de trobar».*

[p. 464]. [3]. *Aquest es lo compendi de la coneixensa dels vicis que poden esdevenir en los dictats del gay saber, axi fora sentença com en sentença. Lo qual compendi ha fet Mossen Johan de Castellnou, un dels set mantenedors del consistori de Tholosa de la Gaya Sciencia de trobar.*

Hay una copia antigua del Castellnou, en la Biblioteca provincial de Barcelona. (Vid. Milá, *Trovadores,* pág. 488 de la primera edición).

[p. 465]. [1]. Hay un códice en la Colombina, ya citado y extractado por Cerdá y Rico en las notas al *Canto del Turia,* de Gil

Polo (Pág. 487).

[p. 465]. [2]. No está en el manuscrito de la Romana; pero sí en la Biblioteca del Escorial, M.—1.°—3. Parece borrador autógrafo.

[p. 465]. [3]. *«Al present libre jo he mes scientment nom «Torcimany» per tal com aquest nom es posat a hom declarador del lenguatge non entés»*. (Cap. V.)

[p. 466]. [1]. *Io no'm servech en la present obra per II raons dels lenguatges que los trobadors en lurs obras se servexen, la primera es com prosaicament lo present libre jo pos, e en lo posar prosaich no ha necessitat a servirse dels lenguatges ja dicts, per tal com no son diputats de servir sino en obras compassadas; l'altra raho es que si jo'm servia d'altra lenguatge sino del catalá, que es mon lenguatge propi, he dupte que no'm fos trobat a ultracuidament*. (Cap. VI.)

[p. 466]. [2]. Usa la antigua comparación del acto de aprender con las imágenes que se van imprimiendo en blanda cera. Concede grande atención a las que llama *Flors de Retóriqua* (figuras). Habla de los alfabetos caldeo, hebreo, árabe y griego. Por otra parte, menciona géneros no catalogados por las *Leys d'Amor,* como las *Novas Rimadas*.

[p. 466]. [3]. *Açi comença lo prolech del present libre apelat «Torcimany», lo qual tracta de la sciencia gaya de trobar, lo qual he compilat Luis d'Aversó ciutada de Barchinona… Imaginant com la gaya sciencia de trobar entre los homes no sabens ne enteses en Gramatica es posada sots compreniment escur ho no intelligible, eu per amor de ço, per tal que aquellas personas que la dita sciencia apenre volrian, aquella puxen leugerament apendre en aço ajtori d'estudi migançant, jo Luis d'Aversó ciutada de Barchinona he compilat lo present libre nomenat «Torcimany», en lo qual aquells qui d'aquesta sciencia de trobar desigaran saber trovaran clarament tot lo seu fondament, migança e fi de aquella, la qual sciencia si be es apresa, sapian que fa en l'om qui be la sap III cosas principals: la primera cosa es que aprima 1'enteniment, la segona cosa es que adoba la sop-*

tilisa, la tercera cosa es qu'entrinqua l'enginy a gloria y honor de la Santa Trinitat, de la gloriosa advocada dels peccador la homil Verge Nostre Dona Sta. María… Obras mundanals per las quals se puxa seguir correccio de mals entre los homes del mon.

[p. 466]. [4]. Anterior a todas es el precioso fragmento de poética gallega o portuguesa del siglo decimocuarto contenido en el *Cancionero Colocci-Brancuti,* del cual han publicado una edición paleográfica E. Monaci y Molteni. Una restitución o interpretación de este fragmento ha hecho el ilustre profesor Teófilo Braga, imprimiéndola en la revista *Era Nova* (pgs. 415 a 420). Esta Poética debió de ser algo extensa y constar de varios libros. Hoy sólo quedan restos del tercero, y el cuarto, quinto y sexto al parecer íntegros. Los géneros poéticos que se definen en la parte conservada son las *cantigas de amor y de amigo,* las *cantigas de escarnio,* las de *maldizer,* las *tençôes,* las *villanescas (villâas)* y las llamadas *de seguir.*

[p. 467]. [1]. Vid. en la nueva edición (Madrid, Suárez, 1873), págs. 269 a 284. Don Enrique dirigió su trabajo al marqués de Santillana.

[p. 467]. [2]. Estaba antes en la Biblioteca del Cabildo de Toledo, y hoy está en la Nacional de Madrid.

[p. 469]. [1]. Del *Cancionero de las obras de Juan del Enzina,* se conocen, entre otras ediciones, éstas: Salamanca, 1496, Burgos, por Andrés de Burgos, 1505; Salamanca, por Hans-Gysser, 1507; íd., 1509, Zaragoza, Jorge Coci, 1516. Del *Arte de trobar* da bastante noticia Luzán *(Poética,* 2.ª ed., tomo I, páginas 36 a 41). Su curiosidad y rareza y el ser tan breve me han movido a incluirle en el apéndice de este tomo.

[p. 469]. [2]. No sabemos que se escribiera ninguna Retórica. Es notable indicio de ser ya muy conocida en Castilla a fines del

siglo XIII la de Aristóteles, el ver que Don Sancho el Bravo, en su libro de los *Castigos e documentos a su fijo,* cita y comenta con mucha extensión las descripciones de las edades y de los estados humanos contenidas en dicha obra. (Véanse los capítulos 69, 70, 71, 72, 73, 74 y 75).

En el siglo XV, el famoso obispo de Burgos, D. Alonso de Cartagena, tradujo el *Libro de Marcho Tullio Ciceron que se llama de la Retórica,* esto es, el tratado De *Inventione,* que llamaban entonces *Retórica Vieja de Tulio*. Esta traducción, de gran valor como texto de lengua, no se ha impreso nunca. Existe un códice de ella en la Biblioteca Escurialense. Reproducimos en el apéndice tanto la introducción del traductor como la dedicatoria que hace al rey de Portugal, Don Duarte.

La que llamaban *Retórica Nueva,* esto es, la Retórica a Herennio, fué traducida por D. Enrique de Aragón o de Villena *Para algunos que en vulgar la querían aprender,* según dice él mismo en una de las glosas al Proemio de su traducción de la *Eneida*.

En el ingeniosísimo libro del bachiller Alfonso de la Torre, Visión *delectable de la Filosofía y artes liberales,* que puede considerarse como una enciclopedia en forma de novela alegórica, y es sin duda la obra maestra de nuestra prosa didáctica del siglo XV, se encuentra un largo capítulo (el tercero) De *la Retórica et de sus inventores, et de su modo, et de su provecho*. Va reproducido íntegro en el apéndice como trozo notabilísimo, más que por la novedad de la doctrina, por lo gallardo del lenguaje.

[p. 470]. [1]. Tomo VIII (Valencia, 1821), páginas 57 y 58. El códice se hallaba entonces en Santa María de Ripoll.

[p. 470]. [2]. Así lo indican los últimos versos reproducidos por Villanueva:

«Iam nunc, Petre, tibi placeant versus monocordii,
Quos, prece multimoda monachus tibi fecit Oliua.

Hic, Petre, mente pia frater te poscit Oliva.
Emendes recte quod videris esse necesse».

Como las palabras de Villanueva son poco precisas, han creído algunos, y entre ellos el Sr. Amador de los Ríos *(Historia crítica de la literatura española,* tomo II, pág. 239), que el poema *de la Música* de Oliva era cosa de más importancia, y distinta del prólogo que puso al tratado de Boecio. Pero a mi ver, del texto de Villanueva se deduce lo contrario, pues sólo indica que después del *prólogo* (que es de Oliva), y de la obrilla *de música* (que es de Boecio), se encuentran varias hojas misceláneas, y al fin esta especie de subscripción, de la cual legítimamente sólo puede inferirse que Oliva fué el *copiante* del tratado de Boecio, por orden de otro Oliva famosísimo, obispo de Vich, a quien algunos han confundido con el nuestro, hasta que Villanueva los distinguió.

«Sede sedens diva comes, abbas, praesul Oliva,
Rimans cum studio quid musicet eufona Clio,
Me fore delegit, Arnaldus jussa peregit,
Qui jussus peragit quidquid laudabile sentit.
Gualterus vero de fonte regressus ibera,
Formis signavit, numeris signata probavit».

Si no lo entiendo mal, esto parece indicar que un tal Gualtero trazó las figuras geométricas, que sin duda tendrá el códice, y puso además la notación musical.

Queda noticia de un tratadito (debe de ser enteramente práctico) *de Música instrumentali,* compuesto por el maestro Fernando del Castillo, ciudadano de Barcelona, llamado comúnmente por su oficio *Lo Rahorer* (El cuchillero). Le halló el P. Villanueva con otros tratados de Música en un códice de los PP. Capuchinos de Gerona. *(Viaje literario,* tomo XIV, página 176). Comenzaba así:

«Sequitur ars pulsandi musicalia instrumenta edita a magistro Ferdinando Castillo, ccmmuniter dicto «Lo Rahorer», Hispano nunc viro et cive pulcherrimae civitatis Barchinonae, anno salutis aeternae 1497, 25

die Augusti.» En el prólogo se explica el seudónimo de su autor *«propter suam artem quotidianam…»«Sed iste magister Ferd. posuit istam suam artem in vulgari, quod non ubique est idem, et quia latinum est communius idioma, ego pono in latino».*

Cita el maestro Castillo entre sus discípulos a Vicente Simó, presbítero. *Rector de Gasserandis, dioc. Ger. fratrem Febrer.,* y a un hijo del propio maestro llamado Joannot.

A este tratadito sigue otro, también puramente práctico, que comienza:

«Sequitur ars de pulsatione lambuti (el laúd) *et aliorum similium instrumentorum, inventa a Fulan mauro regni Granatae».*

Al moro autor de esta obra se le llama «inter Hispanos citharistas laude dignus».—Al final escribe: *«Omnia ista de pulsatione lambuti ego habui a fratre Jacobo Salvá, Ordini Praedicatorum, filio den Bernoy de Linariis, dioc. Barch. qui charitate devinctus revelavit mihi ista».*

Otros tratados semejantes a éstos debió de haber; pero la falta de ideas generales que en los pocos que conocemos se advierte, los excluye de nuestra historia.

Prescindiendo de las doctrinas de Ramón Lull, que ya conocemos, y que tienen carácter científico más bien que práctico, el único pasaje de autor de la Edad Media donde encontramos una impresión estética de la Música, con encarecimiento de su poder *expresivo* (que algunos suponen desdeñado antes del Renacimiento), son estas dos notabilísimas estancias del *Poema de Alexandre* (Cop. 1976 y 1977):

«Ally era la música cantada por razón,
Las doblas que refieren coytas del corazón,
Los dolces de las baylas, el plorant semitón,
Bien podrien toller precio a cuantos no mundo son.
Non es el mundo omne tan sabedor
Que decir podiesse qual era el dulzor:

Mientre omne viviese en aquella sabor,
Non avrie sede, nen fame, nen dolor.»

En el mismo poema se advierte la distinción entre los *instrumentos que usan los ioglares, y otros de maor precio que usan escolares*. Los segundos no están citados, pero sí los primeros, al describirse la entrada triunfal de Alejandro en Babilonia:

«El pleito de ioglares era fiera nota:
Avie hy symphonía, arba, giga e rota,
Albogues e salterio, cítola que más trota;
Cedra e viola que las coytas embota.»
(Copla 1383).

Todavía son más interesantes para la arqueología musical algunos pasajes del Archipreste de Hita, especialmente la descripción del aparato con que *«clérigos e legos e flayres e monjas e duennas e ioglares salieron a recebir a Don Amor»* (coplas 1199 y siguientes):

«Día era muy santo de la Pascua mayor:
El sol era muy claro e de noble color,
Los omes e las aves e toda noble flor,
Todos van rescebir cantando al Amor.
Rescíbenlo las aves, gayos et ruysennores,
Calandrias, papagayos mayores e menores,
Dan cantos plasenteros e de dulces sabores:
Más alegria fasen los que son mas mejores.
Rescíbenlos los árbores con ramos et con flores
De diversas maneras, de diversos colores
Rescíbenlo los omes, et duennas con amores,
Con muchos instrumentos salen los *atambores*.
Allí sale gritando la guitarra *morisca,*
De las voces aguda, de los puntos arisca,
El corpudo *laúd* que tiene punto a la trisca,
La *guitarra* latina con éstos se aprisca.
El *rabé* gritador con la su alta nota,

Cabe él el *orabin* teniendo la su *rota,*
El *salterio* con ellos más alto que la Mota,
La *bihuela* de *péndola* con aquestos y sota.
Medio canno et arpa con el *rabé* morisco,
Entrellos alegranza *el galipe Francisco,*
La *rota* dis con ellos más alta que un risco,
Con ella el *tamborete,* sin él non vale un prisco.
La *bihuela de arco* fas dulces bayladas,
Adormiendo a las veses, muy alto a las vegadas
Voses dulces, sabrosas, claras et bien pintadas,
A las gentes alegra, todas las tien pagadas.
Dulce *canno entero* sal con el *panderete,*
Con *sonajas de azófar* fasen dulce sonete.
Los órganos y disen *chanzones e motete,*
La *adedura* e *albardana* entre ellos se entremete.
Dulçema, e *axabeba,* el finchado *albogón,*
Çinfonía e *baldosa* en esta fiesta son,
El *francés odrecillo* con éstos se compón,
La reciancha *mandurria* allí fase su son.
Trompas e *annafiles* salen con *atambores,*
Non fueron tiempo ha plasenterias tales,
Tan grandes alegrías, nin atan comunales:
De juglares van llenas cuestas et eriales.»

En otra parte nos declara el Archipreste *«en quales instrumentos non convienen los cantares de arábigo»:*

«Fise muchas cantigas de danzas e troteras
Para judías et moras et para entendederas,
Para en instrumentos de comunales maneras,
El cantar que non sabes, oilo a cantaderas.
Cantares fis algunos de los que disen ciegos,
Et para escolares que andan nocherniegos,
Et para muchos otros por puertas andariegos:
Cazurros et de burlas non cabrían en dies priegos.

Para los instrumentos estar bien acordados,
A cantigas algunas son mas apropiados:
De los que he probado aquí son sennalados,
En qualquier instrumentos vienen más assonados.
Arábigo non quiere la *bihuela de arco,*
Sinfonia, guitarra non son de aqueste marco,
Cítola, odrecillo non aman *«caguil hallaco»*
Mas aman la taberna e sotar con bellaco.
Albogues e mandurria, caramillo e zamponna
Non se pagan de Arábigo cuanto dellos Bolonna,
Como quier que por fuerza disenlo con vergonna,
Quien gelo desir fesiere, pechar debe calonna.»
(Coplas 1487 y sigs.)

Todas estas enumeraciones de instrumentos (a las cuales pueden añadirse algunas estrofas de Berceo en la introducción de los *Milagros de Nuestra Señora)* (a), se aclaran en cierto modo con las espléndidas iluminaciones de las *Cantigas* de Alfonso el Sabio, que nos presentan innumerables tañedores

(a)
«Iaciendo a la sombra perdí todos cuidados;
Odí sones de aves, dulces e modulados:
Nunqua udieron omnes órganos más temprados,
Nin que formar pudiessen sones más acordados.
Unos teníen la quinta, e las otras doblaban,
Otras teníen el punto, errar non las dexavan;
Al posar, al mover todas se esperaban,

Aves torpes nin roncas hy non se acostaban. «Iaciendo a la sombra perdí todos cuidados; de diversos instrumentos; pero en muchos casos es imposible o muy difícil establecer la exacta correspondencia entre estos instrumentos y los que citan nuestros poetas de la Edad Media. Entre las miniaturas del *Libro de los juegos de ajedrez, dados y tablas que mandó escribir Alfonso el Sabio,* se ve una morisca tocando el arpa. En las pinturas de un precioso reli-

cario del siglo XIV que posee la Academia de la Historia, y procede del monasterio cisterciense de Piedra en Aragón, hay también instrumentos musicales. Véase la *Indumentaria Española* de D. Francisco Aznar (Madrid, 1880, tomo I).

Sobre la Música española de los tiempos medios ha de consultarse principalmente el eruditísimo libro de D. Juan Facundo Riaño, *Critical et Bibliographycal Notes on Early Spanish Music* (Londres, B. Quaritch, 1887).

El autor estudia los manuscritos que contienen anotaciones musicales, desde los siglos X ú XI hasta el XVI, presentando abundantes facsímiles de ellos: expone algunas consideraciones interesantes sobre los misteriosos *neumas* llamados *visigóticos;* indica la transición del canto Isidoriano al Gregoriano, merced al cambio de rito y a la influencia de los monjes cluniacenses: presenta grabados de los instrumentos musicales usados en la Edad Media, que en las iluminaciones de las *Cantigas* y en otras partes aparecen, sin olvidar los que se encuentran en algunos pórticos de iglesias románicas, como en el de la Gloria de Santiago, en el de Ripoll y en el de la colegiata de Toro.

Entre las muchas curiosas investigaciones que este volumen comprende, merecen atención principal, sin duda alguna, las relativas a la tradición del canto visigótico, materia que nadie había vuelto a tratar después de los trabajos del obispo Fabián y Fuero (en las *Explanationes ac Dilucidationes* que acompañan al Misal Muzárabe impreso en Puebla de los Angeles en 1770) y de D. Jerónimo Romero en el *Breviarium Gothicum* que publicó el cardenal Lorenzana en 1775. Un paso más se ha dado para la recta interpretación de los *neumas* con la observación hecha por varios paleógrafos de la identidad entre estos signos musicales y ciertos caracteres de letra pequeña o cursiva usados en las signaturas de los documentos de los siglos XI, XII y XIII. En opinión del Sr. Riaño, la notación musical de los códices llamados visigóticos se compone de letras pertenecientes a este especial alfabeto, de

acentos, puntos y otros signos puramente musicales, y de combinaciones de estos signos con letras. Esta notación duró hasta la venida de los monjes cluniacenses, y es de ver en algunos códices, por ejemplo en un *Manual* del Monasterio de San Millán de la Cogolla, existente hoy en la Academia de la Historia (F. 224), cómo fueron borrados en muchas Antífonas los *neumas,* sustituyéndolos con puntos.

Non seríe organista nin seríe violero,
Nin giga nin salterio nin manoderotero,
Nin instrument nin lengua, nin tan claro vocero
Cuyo canto valiesse con esto un dinero».

Se ha creído notar cierta semejanza entre algunos *neumas* y ciertos signos de la notación musical griega, y parece evidente su analogía con otros usados en un *Antifonario* de Montpellier y en un *Gradual* de S. Gall. Esta comparación ha llevado al Sr. Riaño a fijar de un modo más o menos seguro el valor de algunas cifras del alfabeto musical visigótico. Es el primer paso en esta investigación tan importante como difícil. Ni Fabián, ni el maestro de capilla Romero, consignaron otra cosa que la tradición relativamente moderna del templo toledano. No falta autoridad tan grande como la del P. Pothier (en su libro *Les Mélodies Grégoriennes),* que niegue a los *neumas* todo valor musical, y los considere como signos meramente didácticos. No insistiremos en estas cuestiones oscurísimas, y extrañas de todo punto a la índole de nuestra obra. Lo único que resulta claro es que, hasta el presente, no se puede leer la música de los códices visigóticos.

Algunas noticias sobre la historia musical de los tiempos medios pueden encontrarse en las disertaciones quinta y sexta del precioso libro inédito de D. Felipe Fernández Vallejo, *Memorias y disertaciones que podrán servir al que escriba la historia de la iglesia de Toledo* (ms. que perteneció a Gallardo y está hoy en la Academia de la Historia entre los libros que fueron del general San Román).

Finalmente, no omitiremos la muy curiosa mención que *de mimis et joculatoribus* se hace en el cap. XXVIII de las *Leges Palatinae* del rey Don Jaime III de Mallorca: «In *domibus Principum, ut tradit antiquitas, mimi seu joculatores licite possunt esse: nam illorum officium tribuit laetitiam quam Principes debent summe appetere, et cum honestate servare, ut per eam tristitiam et iram adjiciant, et omnibus se exhibeant gratiores*».

[p. 475]. [1]. Hay que advertir, sin embargo, que el ilustre arquitecto montañés Rodrigo Gil de Ontañón, de quien fué la planta y la traza de la catedral de Segovia y la catedral nueva de Salamanca, y a quien puede considerarse como el último representante del estilo ojival en nuestra patria, compiló para su uso algunos cuadernos, que andando el tiempo vinieron a parar a manos del arquitecto salmantino Simón García, el cual, en 1681, formó un *Compendio de arquitectura y simetría de los templos,* que se conserva manuscrito en la Biblioteca Nacional. Los seis primeros capítulos que tratan del estilo gótico y parecen mera copia de los apuntes de Ontañón, han sido impresos por D. Eduardo de Mariátegui en el tomo VII de *El Arte en España* (1868). Como Ontañón pertenece plenamente al siglo XVI (puesto que falleció en 1577), aunque sus preceptos se refieren casi todos a *la obra de mazonería y crucería,* no deja de admitir muchos elementos de la arquitectura plateresca. Por lo demás, creemos como Mariátegui, que «la utilidad de los cuadernos de Ontañón es palpable, pues en él se verán las proporciones de la arquitectura gótica claras y detalladas, y cómo conocida una cualquiera de sus dimensiones salen por reglas sencillas todas la de las planta y alzado, incluso la altura de las torres: se verán también los distintos modos de replantear los templos, modo de trazar las monteas de las bóvedas de crucería, reglas que tenían (los arquitectos góticos) para determinar los gruesos de los estribos, y otros varios detalles de la

construcción; los nombres de las diferentes partes de una iglesia gótica, olvidados hoy en su mayor parte, y otros datos y noticias curiosas que en él se encuentran». Es además este libro «el que nos ha conservado las únicas noticias que tenemos de los procedimientos técnicos de nuestra arquitectura de la Edad Media y el único tratado que sobre la materia hemos visto impreso ni manuscrito en ningún idioma, pues el Album de Villars de Honnecourt, arquitecto francés del siglo XIII, publicado por A. Darcel en 1858, no es más que un cuaderno incompleto de croquis».

[p. 476]. [1]. Mucho se ha adelantado, sin embargo, en estos últimos tiempos, Las investigaciones de Piferrer, Quadrado, Pi y Margall, D. Pedro de Madrazo, Carderera, Caveda, Amador de los Ríos, Assas y demás arqueólogos románticos, las posteriores de Riaño, Tubino, Gestoso y muchos otros, las innumerables monografías publicadas en los *Monumentos Arquitectónicos de España,* en *El Arte en España* y en *El Museo Español de Antigüedades* (para no mencionar otras publicaciones de carácter menos especial), han añadido tantos datos nuevos a los contenidos en las obras de Llaguno y Ceán, han rectificado tantos otros y han sacado de la oscuridad tantos nombres ignorados, aunque dignos de vivir eternamente en la historia de nuestras artes, que es preciso ya refundir aquellos libros o sustituirlos con otros nuevos, a lo menos en la parte relativa a la Edad Media. Entretanto, pueden consultarse las *Adiciones al Diccionario de Ceán Bermúdez,* por el conde de la Viñaza. El primer tomo (Madrid, 1890) contiene notas sobre más de cuatrocientos artistas no citados por Ceán ni por Llaguno.

El plan de nuestra obra, que no es historia del arte, sino de las teorías artísticas, nos obliga a prescindir por ahora de las interesantes investigaciones de nuestros arqueólogos, reservándonos el apreciar sus resultados a medida que las vayamos encontrando en nuestro camino.

No existe obra de conjunto sobre la arquitectura española de los tiempos medios a [a. Afortunadamente hoy no puede decirse esto, después de la publicación del libro monumental de D. Vicente Lampérez y Romea, *Historia* de la *Arquitectura cristiana española en la Edad Media* (Madrid, 1908 y 1909)]. Puede consultarse todavía, aunque ya resulta insuficiente el discreto y elegante *Ensayo histórico sobre los diversos géneros de Arquitectura empleados en España desde la dominación romana hasta nuestros días* por D. José Caveda (Madrid, 1849), ensayo para su tiempo muy notable, pero sin duda alguna muy prematuro a [a. Otro análogo publicó D. Manuel de Assas en el *Semanario Pintoresco Español* con el título de *Nociones fisionómico-históricas de la arquitectura en España* (1857). Son trece artículos, que en su tiempo debieron de tener cierta utilidad para los aficionados, como trabajo de vulgarización metódica]. Hay monografías de mérito muy desigual sobre los diversos períodos y géneros arquitectónicos. Para el período romano-clásico puede consultarse, aunque con mucha precaución, porque el autor no era filólogo ni epigrafista, y además se valió en gran parte de datos ajenos, dió asenso a varias falsificaciones y afirmó la existencia de monumentos que no había visto, el *Sumario de las antigüedades romanas que hay en España, en especial las pertenecientes a las Bellas Artes,* por don Juan Agustín Ceán Bermúdez (Madrid, 1832), que a lo menos conserva cierto valor como inventario. Toda esta parte de nuestra erudición ha sido completamente renovada por los trabajos de Emilio Hübner, ya en el *Boletín del Instituto Arqueológico Alemán en Roma* (años 1860, 61 y 62), ya en sus *Epigraphische Reiseberichte aus Spanien und Portugal,* ya en las actas mensuales de la Academia de Ciencias de Berlín (1860 y 1861). El libro de conjunto falta, y sin agravio de nadie, sólo Hübner puede hacerle. Véase entretanto su manual crítico-bibliográfico de *La Arqueología de España* (Barcelona, 1888), y por lo tocante a los monumentos de la escultura antigua

existentes en nuestros museos (aunque no sean de origen nacional).— *Die Antiken Bildwerke in Madrid* (Berlín, 1882).

La primitiva arqueología cristiana de España ha sido estudiada principalmente por D. Aureliano Fernández-Guerra en varias monografías insertas en *El Arte en España,* en los *Monumentos Arquitectónicos,* en *La Ciudad de Dios,* en el *Museo Español de Antigüedades,* en *La Ciencia Cristiana,* en *La Ilustración Católica* y en otras publicaciones. Dícese, y Hübner lo consigna, que nuestro eminente arqueólogo tiene terminada una obra general acerca de los primitivos monumentos cristianos de España, obra sin duda de la mayor novedad e importancia, puesto que el Sr. Fernández-Guerra es casi el único que entre nosotros ha seguido las huellas del ilustre Rossi.

El descubrimiento del tesoro de Guarrazar, y la noticia publicada sobre él en 1860 por el conde de Lasteyrie, dió ocasión al inolvidable Amador de los Ríos para acometer el inexplorado estudio de la arqueología visigótica, sentando sobre ella nueva teoría en su importante *Ensayo histórico-crítico sobre el arte latino-bizantino en España,* publicado por la Academia de San Fernando en 1861. Más adelante expuso en *El Arte en España* (tomos I y II, 1862 y 1863) *algunas consideraciones sobre la estatuaria durante la monarquía visigoda*. Disintió en parte de sus ideas Tubino en su estudio sobre la *Arquitectura Hispano-visigoda,* que forma parte de sus *Estudios sobre el Arte en España* (Sevilla, 1886).

Sobre el arte arábigo se ha escrito bastante, pero de un modo hasta ahora más descriptivo que científico y razonado. En los pocos estudios generales se ha dado ancho campo a la fantasía, construyéndose con datos incompletos ambiciosas teorías. Deben, sin embargo, excluirse de esta sentencia los discursos académicos, muy originales y comprensivos, a pesar de su corta extensión, de los Sres. Riaño y D. Pedro de Madrazo; los estudios de D. Rafael Contreras sobre los monumentos de Granada, y el pequeño ensayo de Tubino sobre *La arquitectura arábiga en España*

y en Marruecos. Prescindo de los libros de historia y de viajes, y de las innumerables monografías españolas y extranjeras.

Los caracteres del estilo llamado *mudejár* fueron fijados por Amador de los Ríos en su discurso de recepción en la Academia de Bellas Artes, y por D. Pedro de Madrazo en su contestación a dicho discurso: el segundo, sin embargo, parece haber modificado luego sus ideas sobre este punto.

Los estudios relativos al arte llamado, con más o menos propiedad, *románico,* puede decirse que fueron iniciados entre nosotros por la poderosa intuición estética de Piferrer, que miraba esta arquitectura con singular predilección. De ella participaron sus colaboradores en los *Recuerdos y bellezas de España,* Quadrado y D. Pedro de Madrazo, el segundo de los cuales, además de numerosos discursos académicos, tiene terminada o casi terminada una obra de carácter más general.

Sobre la arquitectura gótica, es capital el libro de Street *Gothic Architecture in Spain*. a [a. Hoy debe añadirse, además de la obra ya citada del señor Lampérez, y de muchas monografías cuya enumeración sería aquí imposible, el libro importantísimo de los Sres. Puig y Cadafalch, A. de Falguera y J. Goday, sobre la *Arquitectura Románica en Cataluña* (en catalán, tomo I, único publicado, Barcelona, 1909)].

[p. 478]. [1]. Es documento singularísimo, y quizá único en su género, el que publicó el P. Villanueva en el tomo XII de su *Viaje literario* (pág. 324) con el título de *Deliberatio Capituli Gerundensis super prosecutione fabricae Ecclesiae Catedralis, anni 1416*. En él figuran los nombres y los dictámenes de los doce arquitectos más famosos de Cataluña en aquella era (Pascasio de Xulbe y su hijo Juan, Pedro de Vallfogona, Guillermo de la Mota, Bartolomé Gual, Antonio Canet, Guillermo Abiell, Arnaldo de Valleras, Antonio Antigony, Guillermo Sagrera, Juan de Guinguamps,

Guillermo Boffy) contestando en su lengua nativa a la consulta técnica que por el Obispo Dalmacio de Mur y por el Cabildo se les hizo sobre si debía continuarse la obra de la Catedral en una o en tres naves. Prevaleció la opinión de que fuese en una. Con razón dice Piferrer *(Recuerdos y bellezas de España-Cataluña,* tomo II, 2.ª edición, página 106), que este documento «es una preciosidad rarísima… para aclarar muchos puntos de la historia del Arte de la Edad Media». También el P. La Canal publicó las actas de este torneo artístico, como primer apéndice al tomo XLVIII de la *España Sagrada,* pero tuvo la mala idea de traducir al castellano los votos de los arquitectos, por lo cual es trasunto mucho mejor y más fiel el del P. Villanueva, cuyo *Viaje* es un tesoro de noticias históricas, nunca bastante explotado.

[p. 479]. [1]. *Dedi duplam unam auri, in auro, dicens haec verba magistro Joanni aedificatori principali praedictae capellae: accipite in signum vestri laboris, et in protestationem quod Dominus Deus ad cujus gloriam et honorem ecclaesia et cappella ista fundari incipit, implebit residuum ad preces gloriosae Virginis Matris suae*. (Documento de la catedral de Calahorra, citado por Ceán en las adiciones a Llaguno *(Noticias de los arquitectos y arquitectura de España desde su restauración*. Madrid, en la imprenta Real, año 1829: tomo I, página 127).

[p. 480]. [1]. Vid. *Discurso leído ante la Real Academia de San Fernando, en la recepción pública de D. Juan Facundo Riaño* (Madrid, 1880, pág. 19), el cual alude a trabajos inéditos, sin duda muy originales e importantes, de nuestro común amigo D. José Fernández Jiménez.

[p. 480]. [2]. Sobre la escultura española en la Edad Media, véase el *Discurso de recepción dé D. Manuel Oliver y Hurtado, en la Academia de San Fernando* (1881). Viene a ser un curioso inventario de los monumentos existentes. Después se ha publicado una

Historia de la Escultura en España, por D. Fernando Araujo, premiada por la Academia de San Fernando.

[p. 481]. [1]. Quizá el más antiguo de los pintores españoles de nombre conocido sea *Johan Pérez, pintor del Rey* Alfonso X el Sabio, mencionado en un documento del archivo capitular de Sevilla de 1261.

[p. 481]. [2]. Véanse para toda esta época, que termina con Alonso del Rincón, pintor de los Reyes Católicos, el *Diccionario* de Ceán Bermúdez y las adiciones del conde de la Viñaza, que ha utilizado los apuntes de Carderera, y muchos documentos del Archivo de Aragón, de la Cámara de Comptos de Navarra, etc. Palomino prescindió totalmente de esta primera época, comenzando sus biografías con la de Antonio del Rincón. a [a. Numerosas monografías y alguna obra extensa y capital como *Los Cuatrocentistas* del Sr. Sampere y Miquel, han comenzado a derramar copiosa luz sobre nuestros pintores primitivos, especialmente en Cataluña y Valencia].

[p. 481]. [3]. Incluyendo, como incluyen hoy la mayor parte de los autores, entre las artes secundarias la *saltación* o danza y la jardinería, creo que no debe parecer temerario ni absurdo incluir también ciertos ejercicios corporales y caballerescos de la Edad Media, que contienen, a no dudarlo, elementos estéticos, y llegan a ser en algunas ocasiones verdaderas pantomimas. Tales son la destreza en el manejo de ciertas armas, y sobre todo la manera española de equitación, que se conoce con el nombre de *jineta,* ejercicios uno y otro mucho más de gallardía que de fuerza, y en los cuales predomina más el deseo de mostrar el garbo y gentileza de la persona que un fin prosaico de utilidad o de defensa; esto sin contar con el auxilio indirecto que la esgrima, la lucha y equitación prestan a otras artes superiores, desarrollando y realzando la figura humana. De todas estas artes, así como de la danza, hay impresos en castellano muchos y muy raros libros, grande objeto de codicia para los bibliógrafos, y curiosos para el ob-

servador de la lengua y de las costumbres. Casi todos pertenecen al siglo XVI, y allí se dará alguna noticia de ellos, siquiera por vía de nota, para que no se ofenda el orgullo aristocrático de otras artes más nobles y remontadas.

APÉNDICE I.—FRAGMENTOS DEL ARTE DE TROBAR O LIBRO GAYA SCIENCIA, QUE HIZO DON ENRIQUE DE VILLENA INTITULADO A DON IÑIGO LÓPEZ DE MENDOZA, SEÑOR DE HITA .

ALGUNAS COSAS NOTABLES DESTE LIBRO

Por la mengua de la Sciencia todos se atreven a hacer ditados solamente guardada la igualdad de las sílabas, i concordancia de los bordones según el compás tomado, cuidando que otra cosa no sea cumplidera a la Ríthmica dotrina, e por esto no es fecho diferencia entre los claros ingenios, e los obscuros.

Magüer otras cosas arduas vindicassen a sí mi intento assí que en mi trabajo fuese reposo de otro trabajo. (La Translación de la Eneida de Virgilio que hacía D. Enrique de Villena).

E quise dirigir ese Tratado a vos, Honorable e Virtuoso Cavallero Don Iñigo Lopez de Mendoza; pues que mis obras, aunque impertinentes, conozco a vos ser apacibles, e que vos deleitades en façer Ditados, e Trobas ya divulgadas, e leidas en muchas partes. E por mengua de la Gaya Dotrina no podeis transfundir en los oidores de vuestras obras las excelentes invenciones que natura **[p. 484]** ministra a la severidad de vuestro ingenio con aquella propriedad que fueron concebidas. E vos informado por el dicho Tratado seais originidad donde tomen lumbre i dotrina todos los otros del Reino que se dicen *Trobadores* para que lo sean verdaderamente.

El Consistorio de la Gaya Sciencia se formó en Francia en la Ciudad de Tolosa por Ramón Vidal de Besalú.

Esmerándose con aquellas reglas los entendimientos de los groseros.

Este Ramón por ser comenzador no fabló tan cumplidamente. Succedióle Jofre de Foxá, Monje negro, e dilató la materia llamando a la obra que hizo, *Continuación* del Trobar.

Vino despues de este de Mallorca Belenguer de Noya, i fizo un Libro *de Figuras, i Colores Rhetóricos*.

Despues escrivió Gilielmo Vedel de Mallorca la *Suma Vitulina* con este Tratado. Porque durasse la Gaya Sciencia se fundó el Colegio de Tolosa de Trobadores con autoridad, i permisión del Rei de Francia, en cuyo territorio es, e les dió libertades, e privilegios, e asinó ciertas rentas para las despensas del Consistorio de la Gaya Sciencia. Ordenó que oviesse siete mantenedores que hiciessen Leyes.

Hizieron el Tratado intitulado *Leyes de Amor,* donde se cumplieron todos los defectos de los Tratados pasados.

Este era largo: por donde Guillen Molnier le abrevió, i le hizo el *Tratado de las Flores,* tomando lo substancial del Libro de las *Leyes de Amor.*

Despues vino Frai Ramon de Cornet, e fizo un Tratado en esta Sciencia, que se llama *Doctrinal*. Este no se tuvo por tan buena Obra por ser de persona no mucho entendida, reprehendiéndosela Juan Castilnou.

Los vicios esquivadores, id est, que se devan esquivar. Despues destos no se escrivió hasta Don Enrique de Villena.

Tanto es el provecho que viene desta dotrina a la vida civil quitando occio, e ocupando los generosos ingenios en tan honesta investigación, que las otras Naciones desearon e procuraron haver entre sí escuela desta dotrina, e por esso fué ampliada por el Mundo en diversas partes.

A este fin el Rei Don Juan de Aragon, Primero deste nombre, **[p. 485]** fijo del Rei Don Pedro Segundo, fizo solemne Embajada al Rei de Francia, pidiéndole mandasse al Colegio de los Trobadores, que viniese a plantar en su Reino el estudio de la Gaya Sciencia, e obtúvolo, e fundaron estudio della en la Cibdad de Barcelona dos Mantenedores que vinieron de Tolosa para esto, ordenándolo desta manera, que tuviesse en el Estudio e Consis-

torio desta Sciencia en Barcelona quatro Mantenedores: el uno Cavallero, el otro Maestro en Theología, el otro en Leyes, el otro honrado Cibdadano; e quando algunos destos falleciesse, fuese otro de su condición elegido por el Colegio de los Trobadores, e confirmado por el Rei.

En tiempo del Rei Don Martin su hermano fueron mas privilegiados, e acrecentadas las rentas del Consistorio para las despensas facederas, así en la reparación de los Libros del Arte, e Vergas de plata de los Vergueros que van delante de los Mantenedores, e Sellos del Consistorio; como en las Joyas que se dan cada mes; e para celebrar las Fiestas Generales: e ficiéronse en este tiempo muy señaladas Obras, que fueron dignas de corona.

Despues de muerto el Rei Don Martin, por los debates que fueron en el Reino de Aragon sobre la succesion ovieron de partir algunos de los Mantenedores, e los principales del Consistorio para Tortosa, i cesó lo del Colegio de Barcelona.

Fue despues elegido el Rei Don Fernando, en cuyo servicio vino Don Enrique de Villena, el qual procuró la Reformación del Consistorio, i señaláronle por el principal dellos.

Las materias que se proponian en Barcelona estando allí Don Enrique. Algunas veces loores de Sancta Maria: otras de Armas: otras Amores, e de buenas costumbres. E llegado el dia prefigido, congregávanse los Mantenedores, e Trobadores en el Palacio donde yo estava; i de alli partíamos ordenadamente con los Vergueros delante, e los Libros del Arte, que traian, y el registro ante los Mantenedores. E llegados al dicho Capitul, que ya estava aparejado, e emparamentado de paños de pared al derredor, e fecho un asiento de frente con gradas, en donde estava Don Enrique en medio, e los Mantenedores de cada parte, e a nuestros pies los Escribanos del Consistorio, e los Vergueros más bajo, e el suelo cubierto de tapicería, e fechos dos circuitos de asientos donde estaban los Trobadores, e en medio un bastimento qua-

drado tan alto como un altar, cubierto de paños de oro, e encima puestos los Libros **[p. 486]** del Arte, e la Joya, e a la man derecha estava la Silla alta para el Rei, que las más veces era presente, e otra mucha gente que se ende allegava.

E fecho silencio, levantávase el Maestro en Theologia que era uno de los Mantenedores, e facia una Presuposicion con su thema, i sus alegaciones, e loores de la Gaya Sciencia, e de aquella materia de que se avia de tratar en aquel Consistorio; e tornávase a asentar. E luego uno de los Vergueros decia, que los Trobadores allí congregados espandiesen, i publicasen las Obras que tenian hechas de la materia a ellos asinada; e luego levantávase cada uno, e leia la Obra que tenia fecha, en voz inteligible, e traíanlas escritas en papeles Damasquinos de diversas colores con letras de oro, e de plata, e illuminaduras formosas lo mejor que cada uno podia; e desque todas eran publicadas, cada uno la presentava al Escrivano del Consistorio.

Teníanse despues dos Consistorios: uno secreto, i otro público. En el secreto facian todos juramento de juzgar derechamente sin parcialidad alguna, segun las reglas del arte, quál era mejor de las obras allí examinadas, e leidas puntuadamente por el Escrivano. Cada uno dellos apuntuava los vicios en ella contenidos, e señalávanse en las márgenes de fuera. E todas assí requeridas, a la que era hallada sin vicios, o a la que tenia menos, era juzgada la Joya por los votos del Consistorio.

En el público congregávanse los Mantenedores, e Trobadores en el Palacio; e Don Enrique partia dende con ellos, como está dicho, para el Capítulo de los Frailes Predicadores; e colocadas, e fecho silencio; yo les facia una Presuposicion tocando las Obras que ellos avian fecho e declarando en especial quál dellas merecia la Joya: e aquella la traia ya el Escrivano del Consistorio en pergamino bien iluminada, e encima puesta la Corona de oro, e firmávalo Don Enrique al pie: e luego los Mantenedores: e sellávala el Escrivano con el Sello pendiente del Consistorio: e traia la

Joya ante Don Enrique: e llamado el que fizo aquella Obra, entregávale la Joya, e la Obra coronada por memoria, la qual era asentada en el Registro del Consistorio, dando autoridad, e licencia para que se pudiese cantar, e en público decir

E acabado esto, tornávamos de allí al Palacio en ordenanza, e iva entre dos Mantenedores el que ganó la Joya e llevávale un **[p. 487]** mozo delante la Joya con Ministriles, e trompetas: e llegados a Palacio, hacíales dar confites, i vino: e luego partian dende los Mantenedores, e Trobadores con los Ministriles, e Joya, acompañando al que la ganó fasta su posada: e mostrávase aquel aventage que Dios e Natura ficieron entre los claros ingenios, e los obscuros. De donde parece que *aventage* viene del vocablo italiano *avante*.

E no se atrevian los Ediotas.

La definicion de Sciencia segun Galter-Burlei en la *Suma de las artes*. Sciencia es complida orden de cosas inmutables, i verdaderas.

[p. 483]. [1]. Seguimos el texto publicado por Mayans en sus *Orígenes de la lengua castellana* (tomo II), omitiendo la parte meramente gramatical.

APÉNDICE II.— PRÓLOGO Y DEDICATORIA DEL LIBRO DE MARCHO TULIO CICERON Q. SE LLAMA DE LA RETÓRICA, TRAS | LADADO DE LATIN EN ROMANCE POR EL MUY REUERENDO DON ALFONSO | DE CARTAJENA OBPO. DE BURGOS Á YNSTANCIA DEL MUY ESCLARECI | DO PRÍNCÍPE DON EDUARTE REY

(B.—Esc.)

Fol.—Letra hermosa y limpia de aquel tiempo.—45 fojas.

Tiene una iluminación al principio.

Prólogo en la traslación.

«Fablando con vos, príncipe esclarecido, en materias de sciencia en que vos sabedes fablar, en algunos dias de aquel tiempo en que en la vuestra corte, por mandado del muy católico Rey, mi señor, estaba, vínovos a voluntad de haber la «Arte de la Retórica» en claro lenguaje, por conocer algo de las doctrinas que los antiguos dieron para fermoso fablar. Et mandástesme, pues yo a esa sazon parecia haber algunt espacio para me ocupar en cosas estudiosas, que tomase un pequeño trabajo, et pasase de latin en nuestra lengua la retórica que Tullio compuso. Et como quier que en el estudio della fuí yo tan poco ocupado, et despendí tan poco tiempo, que non digo para la trasladar, mas aun para entender algo della me reputaba et reputo insufiente; pero acatando al vuestro estudioso deseo, comencé a poner en obra vuestro mandamiento. Et comenzando ocupar en ello la péñola, sobrevino mi partida et quedó a vos, segunt se suele facer en las compras, como por manera de señal, una muy pequeña parte del comienzo, et vino conmigo el cargo de lo acá cumplir.

»Et pasaron despues tiempos asaz, en que otra cosa mucho mayor et de más trabajo et estudio se pudiera acabar. Mas ésta **[p. 490]** non se acabó fasta aquí; ciertamente non por olvido nin

por menosprecio; ca lo primero fuera torpeza muy grande, lo segundo inmensa presunción; mas por sobrevenir tales tiempos que a los semejantes estudios otorgaron ferias noctorias, lo cual para mi excusación allegar non sé por cuáles otras mejores nin tan buenas palabras, que por aquellas que escribió Sant Bernardo al papa Eugenio en el libro «De la consideración», diciéndole así: «Membrándome del prometimiento en que só obligado a ti, oh muy buen varon papa Eugenio, quiérome librar siquiera tarde. Et vergüenza habria yo de la dilacion, si sopiese que en mí hobiera negligencia o menosprecio, pero non es así; mas sobrevino, como tú sabes, tiempo grave, tal que al uso de la vida parescia embargar, cuanto más a los estudios». Et paréceme que puedo a propósito decir algo de lo semejante; non porque entiendo que vino a vos tanta graveza de tiempo como a él por ventura vino, nin que la presente traslacion sea sin tanto estudio, nin requiere tanto trabajo como la composición que él facia; mas nin el ingenio et sciencia de quien esto escribe es igual por cierto, nin ha proporcion nin respecto con la de aquel santo e famoso varon. Et así non es de maravillar que pequeño ingenio en la pequeña obra con menor impedimento tanto se embargue, como el grande de la obra más alta por el impedimento mayor. Por ende, la tardanza que en esto hobo, si la afeccion non me engaña (que suele defender las culpas proprias), non es mucho de culpar. Ca ocupado nuestro muy ínclito príncipe en su graciosa juventud contra una parte de sus vecinos en defension de su honor real, et amparo de la república, et contra otra en exaltacion de la fe católica et opresión de los enemigos de la vera cruz, que dentro de los nuestros términos tanto tiempo há que moran; razonable cosa es que todos sus súbditos, dejadas las otras en que en los otros tiempos se suelen ocupar, vuelvan su corazon enteramente et ocupen su voluntad, poniendo su poderio en cuanto el estado et fuerza de cada uno baste para le en ello servir.

»Pero entre las otras ocupaciones tomé algunt poco espacio para complir vuestro mandato, et pagar ya esta debda; et llamada la ayuda divinal, fícelo así como vedes, no tal sin dubda como facer se debia, e pertenescia a vos a quien se dirige; mas como la imbecilidad et flaqueza del ingenio del escribiente en tal tiempo **[p. 491]** bastó, confiando en vuestra virtuosa ecuanimidad que rescibiredes benignamente esta paga, aunque tardia, tolerando los defectos que en la presente traslacion fallareis, donde tolerarse podieren; et emendándolos donde emendar se debieren. Et para más clara ver la intencion, antes que oyades a Tulio, oid la introduccion siguiente:

«Introducción.

»Muchos fueron los que de la teórica en los tiempos antiguos fablaron, así griegos como latinos. Pero aunque de la elocuencia de asaz de ellos hoy dura la fama, et de alguno sus famosas oraciones, así como entre los griegos de Demóstenes et de Eschines, et entre los latinos de Salustio et de otros más libros compuestos de la arte liberal mesma que llaman retórica, yo non sé que de aquellos muy antiguos en este tiempo parezcan sinon de dos auctores, el uno griego, el otro latino. El griego fué Aristótiles, que fabló en ello profundamente, ca non entendió aquel filósofo que del todo acababa la obra moral, si despues de las Eticas et Políticas no diese doctrinas de lo que a la elocuencia pertenece, e compuso un libro que se llama de la Retórica, en que escribió muchas et nobles conclusiones pertenecientes a esta arte, de las cuales así por teólogos como por juristas, son muchas en diversos logares allegadas cada una a su propósito. El otro fué latino, et éste es Marcho Tullio Ciçeron, el cual escribió muchos libros et tractados de diversas materias, escriptos so muy elocuente estilo. Entre ellos compuso algunos pertenecientes a la doctrina deste arte. Ca aunque en todos guarda él bien las reglas de la elocuencia, pero non fabló en todos della: ca una cosa es fablar se-

gun la arte, et otra es fablar de la arte. E él en todos guarda la arte, pero non en todos, mas en algunos, fabló de la arte.

»Estos, si son muchos o cuántos son, non lo sé; mas los que comúnmente parescen, son los siguientes: El libro de la Retórica vieja, et otro de la Retórica nueva, et un libro que dicen Del orador, e otro Del orador menor, et un breve tractado que se llama de la muy buena manera de los oradores, et otro que se intitula la Tópica; los cuales, aunque por diversas maneras, todos tienden a dar doctrinas de la elocuencia. E destos, porque el de la Retórica vieja es primero, et aun porque fabla más largo, fué por vos escogido para que se posiese en nuestro lenguaje, et fízose así por **[p. 492]** vuestro mandado, en la traslacion del cual non dubdo que fallaredes algunas palabras mudadas de su propia significación e algunas añadidas, lo cual fice cuidando que complía así: ca non es este libro de Santa Escritura en que es error añadir o menguar, mas es composicion magistral fecha para nuestra doctrina. Por ende, guardada cuanto guardar se puede la intencion, aunque la propiedad de las palabras se mude, non me paresce cosa inconveniente: ca como cada lengua tenga su manera de fablar, si el interpretador sigue del todo la letra, necesario es que la escriptura sea obscura et pierda gran parte del dulçor. Por ende, en las doctrinas que non tienen el valor por la autoridad de quien las dijo, nin han seso moral nin místico, mas solamente en ellas se cata lo que la simple letra significa, non me parece dañoso retornar la intencion de la Escritura en el modo del fablar que a la lengua en que se pasa conviene, la cual manera de trasladar aprueba aquel singular trasladador sant Jerónimo en una solemne epístola que se sobre escribe de la muy buena manera del declarar que envió a Pamachio, entre otras cosas diciéndole así: «Yo non solamente lo digo, mas aun con libre voz lo confieso, que en la interpretacion de los libros griegos non curo de exprimir una palabra por otra, mas sigo el seso et efecto, salvo en las Sanctas Escripturas, porque allí la orden de las palabras trae misterio». E

esta manera seguí aquí, porque más sin trabajo lo pueda entender quien leer lo quisiere, e aun por lo más aclarar, como quier que en latin está todo junto et non tiene otra particion, salvo la de los libros, es a saber, entre el primero et segundo; pero yo partí cada libro en diversos títulos, et los títulos en capítulos, según me paresció que la diversidad de la materia pidia; e donde el vocablo latino del todo se pudo en otro de romance pasar, fícelo, donde no se pudo buenamente por otro cambiar, porque a las veces una palabra latina requiere muchas para se bien declarar. E si en cada logar por ella todas aquellas se hobiesen de poner, farian confusa la obra en el tal caso. Al primero paso en que la tal palabra ocurrió, se fallará declarada, et aunque después se haya de repetir, non se repite la declaracion; mas quien en ella dubdare, retorne al primero logar donde se nombró, el cual está en los márgenes señalado, et verá su significacion.

»Pero aunque esto todo se faga, las composiciones que son de **[p. 493]** ciencia o de arte liberal, para bien se entender, todavía piden estudio, porque non consiste la dificultad de la ciencia tan sólo en la obscuridad del lenguaje; ca si así fuese, los buenos gramáticos entenderian cualesquier materias que en latin fuesen escriptas. E vemos el contrario; ca muchos bien fundados en la arte de la gramática entienden muy poco en los libros de teologia et derecho, et de otras ciencias et artes, aunque son escritas en latin, si non hobiesen doctores que los enseñasen. Por ende, aunque esta retórica sea traspuesta en llano lenguaje, quien entenderla quisiere, cumple que con atencion la lea.

»E demas de esto es de saber que algunos cuidan que la retórica toda consiste en dar doctrinas especiales para escribir o fablar o trasmudar o ordenar las palabras, mas non es así; ca como quier que della la buena ordenança del fablar…, pero non es éste su total intento; ca gran parte della se ocupa en enseñar cómo deben persuader e atraer a los jueces en los pleitos e otras contiendas, e a las otras personas en otros fechos cuando acaescen, e

quien bien lo quisiere considerar, fallará que el oficio que entre nos tienen los juristas que llamamos abogados, ese era principalmente el de los retóricos antiguos. E lo que éstos hoy quieren facer allegando textos e determinaciones, los otros facian diciendo razones fermosas, cada una en favor de su parte, e a las veces inferir aquellas pocas leyes que entonces habia, lo cual bien puede ver quien las famosas oraciones de aquellos tiempos leyere. Ca aquellas dos que en Atenas se ficieron, que hobieron tanta nombradia que Tullio mesmo les conosce ventaja, e sant Jerónimo face dellas en el principal prólogo de la Biblia mención, una la fizo Eschines acusando a Tesifon; la otra Demóstenes, defendiendo al acusado e reacusando al acusador. E muchas de las que de Tullio leemos son fechas acusando a unos e defendiendo a otros, como facen los abogados solemnes.

»Por ende, quien lo presente leyere non cuide que fallará escripto cómo escriba las cartas nin cómo trasporte las palabras: ca aunque dello otros más modernos en tiempo et non de tan alta manera algo escribieron, pero los príncipes de la elocuencia e los precipuos escritores della en los principales libros non se ocuparon del todo en esto, mas dieron sus generales doctrinas para argüir et responder, para culpar et defender, et para mover los corazones **[p. 494]** de los oyentes a saña o a misericordia, o a las otras pasiones que en la voluntad humana caen. E dende cada uno saque por su ingenio aquello que entendiere que para en lo que quiere fablar cumple. E desto Aristóteles, en el libro que dijimos, fabló muy profunda e científicamente. E Tullio en éste non con tanta ciencia, mas por más clara et más particular ordenança, dijo algunas cosas notables que del otro tomó, et aun añadiendo de suyo, entre las cuales hay algunas, que, si bien entendidas et a buen fin traídas son, pueden mucho aprovechar; et si con maliciosa intención dellas se usa podrian algo dañar. Mas nin por esto son de dejar; ca el fierro non es de dejar aunque con él se cometan a las veces injustos homecidos et muerte a mala ver-

dad, porque las armas fechas dél aprovechan a esforçar la justicia et a justa defension de la república et opresión de los injustos e malos. Nin las doctrinas del especulador et de los otros juristas prácticos son de menospreciar, porque con ellas los malos abogados facen muchas cavilaciones. Pues los buenos dende toman mucho avisamiento para quejar la justicia et obviar a las malicias que contra ella se tientan. Por ende a buen fin et con recta et sana intencion oigamos ya qué dice Tullio».

APÉNDICE III.—PROHEMIO É CARTA QUEL MARQUÉS DE SANTILLANA ENVIÓ AL CONDESTABLE DE PORTUGAL

COMIENÇA EL PROHEMIO É CARTA QUEL MARQUÉS DE SANTILLANA ENVIÓ AL CONDESTABLE DE PORTUGAL CON LAS OBRAS SUYAS [1] .

Al ilustre Señor don Pedro muy manífico, Condestable de Portugal, el marqués de Santillana, conde del Real, etc,. salut, paz e devida recomendaçion.

I. En estos dias passados Alvar Gonçalez de Alcántara familiar e servidor de la casa del senor Infante don Pedro, muy ínclito duque de Coymbra, vuestro padre, de parte vuestra, Señor, me rogó que los deçires e canciones mias enviasse a la vuestra manifiçençia. En verdat, Señor, en otros fechos de mayor importancia, aunque a mí más trabajosos, quisiera yo complaçer a la vuestra nobleça; porque estas obras; o a lo menos las más dellas, non son de tales materias, nin asy formadas e artíçadas que de memorable registro dinas parescan. Porque, Señor, asy como el Apóstol dice: *cum essem parvulus, cogitabam ut parvulus, loquebar ut parvulus*. Ca estas tales cosas alegres e jocosas andan e concurren con el tiempo de la nueva edat de juventut, es a saber: con el vestir, con el justar, con el dançar, e con otros tales cortesanos exerçiçios. E asy, Señor, muchas cosas plaçen agora a vos que ya non plaçen e non deven plaçer a mí. Pero, muy virtuoso Señor, protestando que la voluntat mia sea o fuesse non otra de la que digo, porque la vuestra sin impedimento aya lugar, e vuestro mandado **[p. 496]** se faga, de unas e de otras partes e por los libros e cancioneros agenos fiçe buscar e escrevir por orden, segunt que las yo fiçe, las que en este pequeño volumen vos envio.

II. Mas como quiera que de tanta insufiçiençia estas obretas mias que vos, Señor, demandades, sean, o por ventura más de

quanto las yo estimo e reputo, vos quiero çertificar me plaçe mucho que todas cosas que entren o anden só esta regla de poetal canto, vos plegan: de lo qual me façen çierto asy vuestras graçiosas demandas, como algunas gentiles cosas de tales que yo he visto compuestas de la vuestra prudençia; como es çierto este sea un çelo celeste, una affection divina, un insaçiable çibo del ánimo: el qual, asy como la materia busca la forma e lo imperffeto la perffection, nunca esta sçiençia de poesía e gaya sçiençia se fallaron si non en los ánimos gentiles e elevados espíritus.

III. E ¿qué cosa es la poesia (que en nuestro vulgar gaya sçiençia llamamos) sinon un fingimiento de cosas útiles, cubiertas o veladas con muy fermosa cobertura, compuesta, distinguidas e scandidas por çierto cuento, pesso e medida? E çiertamente, muy virtuoso Señor, yerran aquellos que penssar quieren o deçir que solamente las tales cosas consistan o tiendan a cosas vanas e lasçivas: que bien como los fructíferos huertos abundan e dan convinientes fructos para todos los tiempos del año, asy los omes bien nasçidos e dottos, a quien estas sçiençias de arriba son infusas, usan d'aquellas e de tal exerçiçio, segun las edades. E si por ventura las sçiençias son deseables, asy como Tullio quiere, ¿quál de todas es más prestante, más noble, o más dina del hombre? ¿o quál más extensa a todas espeçies de humanidat? Ca las escuridades e çerramientos dellas ¿quién las abre, quién las esclaresçe, quién las demuestra e façe, patentes sinon la eloqüencia dulçe e fermosa fabla, sea metro, sea prosa?…

IV. Quánta más sea la exçellençia e prerrogativa de los rimos e metro que de la soluta prosa, si non solamente a aquellos que de las porfías enjustas se cuydan adquirir soberbios honores, manifiesta cosa es. E asy façiendo la via de los stoycos, los quales con grand diligencia inquirieron el origine e cabsas de las cosas, me esfuerço a deçir el metro ser antes en tiempo e de mayor perfection e de mas abtoridat que la soluta prosa. Isidoro Cartaginés, sancto arçobispo Ispalensi, asy lo aprueba e testifica; e quiere **[p.**

497] quel primero que fiço rimos o cantó en metro aya seydo Moysen, ca en metro cantó e prophetiçó la venida del Mexias; e despues dél Josué, en loor del vençimiento de Gabaon. David cantó en metro la vitoria de los philisteos e la restituyçion del archa del testamento, e todos los çinco libros del Psalterio. E aun por tanto los hebraycos osan afirmar que nosotros non asy bien como ellos, podemos sentir el gusto de la su dulçeça. E Salomon metrificados fiço los sus «Proverbios», e çiertas cosas de Job escriptas son en rimo, en especial las palabras de conorte que sus amigos le respondian a las sus vexaciones.

V. De los griegos quieren sean los primeros Achatesio Millesio, e aprés dél Pheréçides Siro e Homero, non obstante que Dante soberano poeta lo llama. De los latinos, Enio fué el primero, ya sea que Virgilio quieran que de la lengua latina aya tenido e tenga la monarchia; e aun asy plaçe a Dante allí donde diçe, en nombre de Sordello Mantuano:

¡O gloria del latín solo per cui
Mostro chio che potea la lingua nostra!
¡O precio eterno del loco ove io fui!

E asy concluyo, ca esta sçiençia poetal es açepta prinçipalmente a Dios, e despues a todo linage e espeçie de gentes. Afírmalo Cassiodoro en el libro de «Varias causas», diçiendo: «Todo resplandor de la eloqüençia e todo modo o manera de poesia o poetal locuçion e fabla, toda variedat o ovo e ovieron començamiento de las divinas Escripturas. Esta en los deíficos templos se canta, e en las cortes e palaçios imperiales e reales graçiosamente es resçebida. Las plaças, las lonjas, las fiestas, los convites opulentos sin ella asy como sordos e en silencio se fallan».

VI. ¿E qué son e cuáles aquellas cosas a donde, oso deçir, esta arte asi como nesçesaria non intervenga e non sirva? En metro las epithalamias que son cantares, que en loor de los novios en las bodas se cantan, son compuestos. E de unos en otros grados

aun a los pastores en çierta manera sirven; e son aquellos dictados, a que los poetas bucóllicos llamaron. En otros tiempos a las çeniças e defunçiones de los muertos metros elegíacos se cantavan; e aun agora en algunas partes dura, los cuales son llamados endechas. En esta forma Jeremías cantó la destruycion de Hierusalem; **[p. 498]** Gayo Çésar, Octavio Augusto, Tiberio, e Tito, Emperadores, maravillosamente metrificaron, e les plogo toda manera de metros.

VII. Mas dexemos ya las estorias antiguas, para allegarnos más çerca de los nuestros tiempos. El rey Roberto de Nápol, claro e virtuoso prínçipe, tanto esta sçiençia le plugo, que como en esta mesma saçon miçer Françisco Petrarcha, poeta laureado, floresçiesse, es çierto grand tiempo lo tovo consigo en el Castil-Novo de Nápol, con quien él muy a menudo conferia e platicaba destas artes; en tal manera, que mucho fué avido por açepto a él e grand privado suyo. E allí se diçe aver él fecho muchas de las sus obras, asy latinas como vulgares; e entre las otras el libro de *Rerum memorandarum,* e las sus églogas, e muchos sonetos, en espeçial aquel que fiço a la muerte deste mesmo rey, que comiença:

Rota el alta colupna e el verde lauro, etc.

VIII. Johan Bocaçio, poeta exçellente e orador insine, afirma el rey Johan de Chipre averse dado más a los estudios desta graçiosa sçiençia que a ningunas otras, e asy paresçe que lo amuestra en la entrada prohemial de su libro de la Genealogía o *linage de los Dioses Gentiles,* fablando con el Señor de Parma, mensajero o embaxador suyo.

IX. Cómo, pues, o por quál manera, Señor muy virtuoso, estas sçiençias ayan primeramente venido en manos de los romançistas vulgares, creo seria difícil inquisiçion e una trabajosa pesquisa. Pero dexadas agora las regiones, tierras e comarcas más longicas e más separadas de nos, non es de dubdar que universal-

mente en todas de siempre estas sçiençias se ayan acostumbrado e acostumbran, e aun en muchas dellas en estos tres grados, es a saber: *Sublime, Mediocre, Infimo.* Sublime se podria deçir por aquellos que las sus obras escribieron en lengua griega o latina, digo metrificando. Mediocre usaron aquellos que en vulgar escrivieron, así como Guydo Janunçello, bolonés, e Arnaldo Daniel, proençal. E cómo quier que destos yo non he visto obra alguna; pero quieren algunos aver ellos seydo los primeros que escribieron terçio rimo e sonetos en romançe. E asy como diçe el philósopho, de los primeros, primera es la especulaçion. Infimos son aquellos que sin ningun orden, regla nin cuento façen estos romançes e cantares, **[p. 499]** de que las gentes de baxa e servil condiçion se alegran. Despues de Guydo e Arnaldo Daniel, Dante escrivió en terçio rimo elegantemente las sus tres comedias «Infierno, Purgatorio, Parayso»; Miçer Françisco Petrarca sus «Triunphos»; Chesco Dascoli el libro *De proprietatibus rerum;* Johan Bocaçio el libro que «Ninfal», se intitula, aunque ayuntó a él prosas de grand eloqüençia, a la manera del «Boeçio consolatorio». Estos e muchos otros escrivieron en otra forma de metros en lengua itálica, que sonetos e canciones se llaman.

X. Extendiéronse creo d'aquellas tierras e comarcas de los lemosines estas artes a los gállicos e a esta postrimera e occidental parte, que es la nuestra España, donde assaz prudente e fermosamente se han usado. Los gállicos e franceses escrivieron en diversas maneras rimos e versos, que en el cuento de los pies e bordones discrepan; pero el pesso e cuento de las síllabas del terçio rimo, e de los sonetos e de las canciones morales, eguales son de las baladas; aunque en algunas, asy de las unas como de las otras, hay algunos pies truncados que nosotros llamamos medios pies, e los lemosis, françeses e aun catalanes, bioqs.

XI. De entre éstos ovo omes muy doctos e señalados en estas artes; ca Maestro Johan Lorris fiço el *Roman de la Rosa,* donde, como ellos diçen, *el arte de amor es toda enclosa:* e acabólo Maestre

Johan Copinete, natural de la villa de Meun. Michaute escrivió asymesmo un grand libro de baladas, canciones, rondeles, lays, virolays, e asonó muchos dellos. Miçer Otho de Grandson, cavallero estrenuo e muy virtuoso, se ovo alta e dulçemente en esta arte. Maestre Alén Charrotier, muy claro poeta moderno, e secretario deste rey Don Luis de Francia, en grand elegancia, compuso e cantó en metro, e escribió el *Debate de las cuatro damas;* la *Bella dama Sammersi;* el *Revelle matin;* la *Grand pastora;* el *Breviario de nobles,* e el *Hospital de amores;* por çierto cossas assaz fermosas e plaçientes de oyr.

XII. Los itálicos prefiero yo, so enmienda de quien más sabrá, a los françeses solamente. Ca las sus obras se muestran de más altos engenios, e adórnanlas e compónenlas de fermosas e pelegrinas estorias: e a los fançeses de los itálicos en el guardar del arte: de lo qual los itálicos si non solamente en el pesso o consonar, non se façen mençion alguna. Ponen sones asymesmo a las sus **[p. 500]** obras, e cántalas por dulces e diversas maneras: e tanto han familiar, açepta e por manos la música, que paresçe que entre ellos ayan nasçido aquellos grandes philósophos Orhpeo, Pitágoras e Empédocles; los quales, asy como algunos descriven, non solamente las yras de los omes, mas aun a las furias infernales con las sonoras melodías e dulçes modulaçiones de los sus cantos aplacavan. ¿E quién dubda que asy como las verdes fojas en el tiempo de la primavera guarneçen e acompañan los desnudos árboles, las dulçes voçes e fermosos sones non apuesten e acompañen todo rimo, todo metro, todo verso, sea de cualquier arte, pesso e medida?

XIII. Los catalanes, valencianos, e aun algunos del reyno de Aragon fueron e son grandes offiçiales desta arte. Escrivieron primeramente en trovas rimadas, que son pies o bordones largos de sílabas, e algunos consonavan e otros non. Despues desto usaron el deçir en coplas de diez síllabas a la manera de los lemosis. Ovo entre ellos de señalados omes, asy en las invençiones como

en el metrificar. Guillen de Berguedá, generoso e noble cavallero, e Pao Benbibre adquirieron entre éstos grand fama. Mossen Pero March el viejo, valiente e honorable cavallero, fiço assaz gentiles cosas, e entre las otras escrivió proverbios de grand moralidat. En estos nuestros tiempos floresçió Mossen Jorde de Sanct Jorde, cavallero prudente, el qual çiertamente compuso assaz fermosas cosas, las quales él mesmo asonava: ca fué músico exçellente, e fiço, entre otras, una cançion de oppósitos que comiença:

«Tosions aprench e desaprench ensems…»

Fiço la *Pasion de amor,* en la qual copiló muchas buenas canciones antiguas, asy destos que ya dixe, como de otros. Mossen Febrer fiço obras notables e algunos afirman aya traydo el Dante de lengua florentina en catalan, non menguando punto en la orden del metrificar e consonar. Mossen Ansias March, el qual aún vive, es grand trovador, e ome de assaz elevado espíritu.

XIV. Entre nosotros usóse primeramente el metro en assaz formas: asy como el *Libro de Alixandre, los votos del Pavon,* e aun el libro del Archipreste de Hita. Aun desta guissa escrivió Pero Lopez de Ayala el viejo, un libro que fiço de las *Maneras delPalacio,* e llamáronlo *Rimos*. E despues fallaron esta arte que mayor **[p. 501]** se llama, e el arte común, creo, en los reynos de Galliçia e Portugal, donde non es de dubdar que el exerçiçio destas sçiençias más que en ningunas otras regiones e provincias de España se acostumbró; en tanto grado, que non há mucho tiempo qualesquier deçidores e trovadores destas partes, agora fuessen castellanos, andaluces o de la Extremadura, todas sus obras componían en lengua gallega o portuguesa. E *aun destos es çierto resçevimos los nombres del arte, asy como maestria mayor e menor, encadenados, lexapren e mansobre*.

XV. Acuérdome, Señor, muy manífico, seyendo yo en edat non provecta, mas assaz pequeño moço, en poder de mi abuela

doña Mençia de Çisneros, entre otros libros aver visto un grand volumen de cantigas, serranas, e deçires portugueses e gallegos, *de los quales la mayor parte eran del rey don Donis de Portugal (creo, Señor, fué vuestro bisabuelo);* cuyas obras aquellos que las leían, loaban de invençiones sotiles, e de graçiosas e dulçes palabras. Avia otras de Johan Xoarez de Pavia, el qual se diçe aver muerto en Galiçia por amores de una infante de Portugal; e de otro Fernant Gonzalez de Sanabria. Despues destos vinieron Basco Perez de Camoes e Ferrant Casquiçio, e aquel grand enamorado Maçias, del qual non se fallan sinon quatro cançiones; pero çiertamente amorosas e de muy fermosas sentençias, conviene a saber:

I. Cativo de miña tristura:
II. Amor cruel e brioso:
III. Señora, en quien fiança:
IV. Provey de buscar messura:

XVI. En este reyno de Castilla dixo bien el rey don Alfonso el Sabio, e yo vi quien vió deçires suyos, e aun se diçe metrificava altamente en lengua latina. Vinieron despues destos don Johan de la Cerda e Pero Gonçales de Mendoça, mi abuelo: fiço buenas cançiones e entre otras:

Pero te sirvo sin arte,

e otra a las monjas de la Çaydia, quando el rey don Pedro tenia el sitio contra Valençia; comiença:

A las riberas de un rio. **[p. 502]** Usó una manera de deçir cantares, asy como scénicos Plauto e Terençio, tambien en estrambotes como en serranas. Concurrió en estos tiempos un judío que se llamó Rabí Santo: escrivió muy buenas cosas, e entre las otras, *Proverbios morales,* en verdat de assaz commendables sentençias. Púselo en cuento de tan nobles gentes por gran trovador: que asy como él diçe en uno de sus Proverbios:

Non vale el açor menos
Por nascer en vil nío,

Nin los enxemplos buenos
Por los deçir judío.

Alfonso Gonçalez de Castro, natural desta villa de Guadalfaxara dixo assaz bien e fiço estas cançiones:

I. Con tan alto poderío,
II. Vedes que descortesía.

XVII. Despues destos, en tiempo del rey Don Johan, fué el Arçediano de Toro: éste fiço:

Crueldat et trocamento,

e otra cançion que diçe:

De quien cuydo et cuydé;

e otra que diçe:

A Deus, amor, a Deus, el rey.

E fué tambien Garçi Fernandez de Gerena. Desde el tiempo del rey Don Enrique, de gloriosa memoria, padre del rey, nuestro señor, e fasta estos nuestros tiempos, se començó a elevar más esta sçiençia e con mayor elegancia: e ha avido omes muy dotos en esta arte, e principalmente Alfonso Alvarez de Ilyescas, grand deçidor; del qual se podría deçir aquello que en loor de Ovidio un grand estoriador describe; conviene a saber, que todos sus motes e palabras eran metro. Fiço tantas canciones e deçires, que seria bien luengo e difuso nuestro proçeso, si por extenso, aun solamente los principios dellas, a recontar se oviessen. E asy por esto, como por ser tanto conosçidas e esparçidas a todas partes las sus obras, **[p. 503]** pasearemos a Miçer Françisco Imperial, al qual yo non llamaria deçidor o trovador, mas poeta; como sea çierto que si alguno en estas partes del Occaso meresçió premio de aquella triunphal e láurea girlanda, loando a todos los otros, este fué. Fiçó al nasçimiento del rey, nuestro señor, aquel deçir famoso:

«En dos seteçientos e mas dos e tres»,

e muy muchas otras cosas graçiosas e loables.

XVIII. *Fernand Sanches Talavera, comendador de la orden de Calatrava, compuso assaz buenos deçires*. Don Pero Velez de Guevara, mi tio, graçioso e noble cavallero, asymesmo escrivió gentiles deçires e canciones, entre otros aquel que diçe:

Jullio Çesar, et afortunado.

Fernand Perez de Guzman, mi tío, cavallero doto en toda buena dotrina, ha compuesto muchas cosas metrificadas, e entre las otras aquel epitaphio de la sepultura de mi señor el Almirante, Don Diego Furtado, que comiença:

Onbre que vienes aquí de preseente.

Fiço muchos otros deçires e cantigas de amores, e aun agora bien poco tiempo há escribió proverbios de grandes sentençias, e otra obra assaz útil e bien compuesta de las *Quatro virtudes Cardinales*.

XIX. Al muy magnífico Duque Don Fadrique, mi señor e mi hermano, plogo mucho esta sçiençia, e fiço assaz gentiles canciones e deçires: e tenia en su casa grandes trovadores, espeçialmente a Fernand Rodriguez Portocarrero, e Johan de Gayoso e Alfonso Gayoso de Moranna. Ferrand Manuel de Lando, honorable cavallero, escrivió muchas buenas cosas de poesia: imitó más que ninguno otro a Miçer Françisco Imperial: fiço de buenas canciones en loor de nuestra Señora: fizo asymesmo algunas invectitivas contra Alonso Alvarez, de diversas materias e bien ordenadas.

XX. Los que despues dellos en estos nuestros tiempos han escripto, o escriven, cesso de los nombrar, porque de todos me tengo por dicho por vos, muy noble Señor, tengades notiçia e conosçimiento. **[p. 504]** E non vos maravilledes, Señor, si en este prohemio aya tan extensa e largamente enarrado estos tanto antiguos, e despues nuestros auctores, e algunos deçires e canciones dellos como paresca aver procedido de una manera de ociosi-

dat; lo qual de todo punto deniegan non menos la edat mia, que la turbaçion de los tiempos. Pero es asy que como a la nueva edat me ploguiessen, fallélos agora, quando me paresçió ser neçessarios. Ca asy como Oracio, poeta, dice:

Quem nova concepit olla servabit odorem.

XXI. Pero de todos estos, muy manífico Señor, asy itálicos como proençales, lemosis, catalanes, castellanos, portugueses, e gallegos, o aun de cualesquier otras nasçiones se adelantaron e antepusieron los gállicos cesalpinos e de la provincia de Equitania en el solepniçar e dar honor a estas artes. La forma e manera cómo, dexo ahora de recontar, por quanto ya en el prólogo de los mis *Proverbios* se ha mençionado. Por las quales cosas, e aun por otras muchas, que por mi, e más por quien más sopiesse, se podrian ampliar e decir, podrá sentir e conosçer la vuestra manifiçençia en quánta reputaçion, estima e comendaçion estas sçiençias averse deven; e quanto vos, Señor virtuoso, devedes estimar que aquellas dueñas que en torno de la fuente de Elicon inçessantemente dançan, en tan nueva edat non inméritamente a la su compañía vos ayan resçebido. Por tanto, Señor, quanto yo puedo exhorto e amonesto a la vuestra manifiçençia que, asy en la inquisiçion de los fermosos poemas como en la pulida orden e regla d'aquellos, en tanto que Cloto filare la estambre, vuestro muy elevado sentido e pluma non çessen, por tal que quando Atropos cortare la tela, non menos délphicos que marçiales honores e glorias obtengades.

[p. 495]. [1]. Seguimos el texto fijado por Amador de los Ríos en su excelente edición de las *Obras del Marqués de Santillana* (1852). D. Tomás Antonio Sánchez, al publicar por primera vez esta carta en su *Colección de Poesías Castellanas anteriores al siglo XV* (tomo I, 1779), la exornó con notas de peregrina erudición para entonces, y que todavía pueden ser útiles.

APÉNDICE IV.—DOS CAPÍTULOS DE LA «VISIÓN DELECTABLE DE LA PHILOSOPHIA Y ARTES LIBERALES» DEL BACHILLER ALFONSO DE LA TORRE. DE LA RETÓRICA ET DE SUS INVENTORES, ET DE SU MODO ET DE SU PROVECHO.

Andando ya este camino con gran gozo, llegaron a una villa, por maravilloso artificio obrada, las casas de la cual, más suntuosas eran en el aparato accidental de las pinturas que en los intrínsecos fundamentos principales. Y entrando en una gran sala et muy fermosa, vió el Entendimiento una doncella, la cual, aunque no fuere de tanta profundidad ni sotileza como la segunda, era infinitamente muy más paresciente, así en el gesto de la cara et facciones et proporciones de la propria persona, como en el bulto et precio de las vestiduras a primera faz. Los cabellos parescian oro, distintos et dispuestos en orden muy convenible. Un color en toda la cara, el cual no se distinguia de lejos si fuese rosa o algun color peregrino; pero bien mirada de cerca, lo más del color era sofístico et simulado. Pero las palabras desta doncella eran tan dulces et tan deleitables, que excedía la manera humana en el decir. A las veces hacia un gesto en tanto exceso de alegría, que la casa parecia reirse, et otras veces hacia un gesto tan turbado, que todos temian delante della, Agora vos alabaria hasta el cielo, et otra vez vos abajaria hasta los abismos. Agora vos hacia creer una cosa et otorgar ser buena, et luego vos hacia aborrecer aquélla por mala. En la mano diestra tenia un añafil y en la siniestra tenia un libro cerrado, y en somo de las vestiduras tenia unas letras griegas et latinas en que decía: *Ornatus persuasio*. La cual saludada con la reverencia debida, el Entendimiento, maravillado de la mutacion **[p. 506]** de los gestos et del poder y eficacia que su elocuencia tenia, comenzó a hablar muy humildemente en esta manera: «Las nuevas de la vuestra fama subida, y el caso del comenzado camino nos ha traido en estas tierras igno-

tas, poseidas por vos y subjectas a vuestra señoria. Y por cuanto hasta aquí en las jornadas pasadas habemos habido acogimiento (del cual el galardon que los hombres no bastan será remunerado por Dios), con fiucia de la benignidad et caridad vuestra, nos atrevemos a vos demandar cuál sea el fin de la vuestra morada principal, et qué es la causa de las sabidas mutaciones vuestras.» E la doncella, despues que hobieron reposado, les comenzó a decir en la siguiente manera: «Vergüenza es, et no de pequeña cantidad, retraerse hombre de conseguir las cosas debidas a su natura por temor de pasar trabajo, et no pertenece a corazon generoso et ánimo fuerte dejar las cosas comenzadas, si el fin de aquellas es útil et honesto. Y como veo que el vuestro deseo sea puesto por alcanzar la perfecion a vosotros posible, inhumanidad et crueldad seria negarvos el ayuda expediente a tan saludable camino. Bien creo que habeis oido por las señoras hermanas mias cómo por su necesidad et provecho grande del hombre le fué dada la habla. De necesidad, porque en la comunicacion dela vida, si habla no hubiese, por ventura seria imposible haber cosa bien ordenada entre los hombres, ni eso mesmo habria administracion de las cosas necesarias. Ca cuando cesase la posibilidad de manifestar su corazon, cesarian en el mundo los consejos, por los cuales su vivienda es distinta por orden. Cesaria eso mesmo el descubrir de los secretos, cesaria la causa de los artificios, et tambien no habria comunicacion entre la gente de una cosa por otra. Perderse hía eso mesmo el fruto de las sciencias, que por palabra se enseña. Y tambien cesaria la delectacion que las gentes han en las dulces et delectables palabras. Y lo que más es, que se perderia la utilidad de la persuasion et amonestamiento, la cual es de tanta virtud y eficacia, que cuando se perdiese, mas valdria a la humana natura venir su total erradicacion et destruicion postrimera. ¿Cuántos hombres et mujeres habemos visto, por amonestamiento o increpacion persuasoria de otros, de la vida torpe et bestial ser retraidos et convertidos a la virtuosa et honesta?

¿Cuántos quitados de la vileza et desenfrenacion de la gula et de la suciedad et torpeza del latrocinio? ¿Cuántos quitados de la disolucion disfamatoria **[p. 507]** de la carnalidad? ¿Cuántos repremidos de los feroces et irregulares movimientos de la ira? ¿Cuántos salidos et delibrados de la vergonzosa cobardia? ¿Cuántos convertidos de la inhumanidad de la avaricia? Y estos todos fueron traidos por fuerza de la elocuencia, echándoles adelante el deseo de la honra et de la fama, et convidándolos a aquéllas, et demostrándoles el daño de la disfamacion, de honra y vergüenza. E ya ¿cuántas batallas (en las cuales se esperaba peligro de gentes sin cuento) fueron por mí quitadas? Que diré que tanto es el provecho del bien hablar en el mundo, que enseñorea los corazones feroces de los hombres. Lo que preguntáis de las mutaciones, necesarias son; ca las causas ni las personas ni los tiempos ni las ocasiones no son iguales. Y por tanto, a las personas religiosas no les han de hablar como a las públicas, ni a las potestades como a las comunes, ni a las graves de auctoridad con palabras de ligera sentencia. Y tambien en el tiempo de la alegría no debemos mezclar palabras provocativas a lloro, ni en el tiempo de la tristeza palabras jocosas ni provocativas a risa. Y tampoco en las causas humildes no debemos así hablar como en las litigiosas, ni habemos de hacer tal gesto en la cosa fea et temerosa como en la fermosa et deleitable, ni tal gesto en la alabanza como en el vituperio, ni tal en la amenaza como en la demostración de la amistad propria. Y estas maneras, todas son de considerar como acompañamiento de palabras et gesto convenientes a la hermosura et conveniencia del principio et de la delectacion del medio, et subsecucion del saludable et provechoso fin et agradable. Y por tanto, fué necesario, por las cosas ya dichas, la habitacion et morada mia en el presente lugar; ca no seria bueno que el sciente y el idiota hobiesen manera comun en la habla, ni seria honesto los secretos scientíficos (que todo precio exceden) fuesen traidos en menosprecio por palabras vulgares. E aun por esto, no sola-

mente fué necesario el tablar secrestado et apartado del vulgo, mas aun fué nescesario paliar y encubrir aquel con ficion et diversos genéros de fábulas et figuras. Y esto no solamente usaron en el sacro eloquio los elegidos profetas et sabios, mas aun aquellos que quisieron ocultar los naturales secretos a los plebeyos, aunque la gente piensa que debajo de aquella literal sequedad de corteza no se esconda alguna dulzura de muy deletable grano. E por tanto hacen escarnio de aquello, et la intencion **[p. 508]** de los sabios es en la contraria manera». Y esto acabado de decir, la doncella hizo fin. Y el Entendimiento volvió los ojos de directo en la primera faz de la sala, et vid pintados los edificadores de aquella villa y progenitores de aquella doncella. Primero a Gorgias y Ermágoras et Demóstenes, griegos, primeros abuelos et habitadores de aquella tierra. Y en la otra faz estaban allí los latinos, primero Marco Tulio, al cual parescia la doncella más que aninguno. Allí el Quintiliano debajo una imagen de verdad, que encubria las umbras de las causas, et sin entender, queria venir en contienda. Allí Símaco y el Plinio, avaros en las palabras, mas muy abundosos en las sentencias. Allí los cantares de Cidonio tanta tenían de dulzura, que parescia otro ruiseñor entre las aves pequeñas. Allí el muy floresciente eloquio de Virgilio tanto excedía en ornato et apostura a los otros cantares, que parescia otro papagayo en la excelencia de la pintura y otro cisne en la modulacion entre las aves. Allí el Tito Livio, de tanta admiracion en el mundo, que eclipsase en sus tiempos la muy ilustre fama romana. Allí el Latancio, que como tractase la generacion de los pasados dioses por los errores gentiles, entre ellos parescio otro dios, excediendo en el hablar no sólo el comun, mas aun la humana natura, et aunque allí fuesen otros intitulados, estos parescian los de la mas ilustre fama. Y de la otra parte estaban pintados los tres géneros de las causas: deliberativo, demonstrativo, judicial; con el deliberativo, suasion et disuasion; con la suasion, posible, útile, honesto, con la disuasion, esperanza et temor; con el de-

monstrativo, la alabanza y el vituperio. Allí el doble estado de las causas et las cinco partes de la oracion. Allí el exordio, que inclinaba el ánimo del auditor a benivolencia. Allí la narracion, que todas las cosas declaraba por orden. Allí la argumentacion, que cuasi sostenia toda la fuerza del razonar. Allí la conclusion, en la cual holgaban los ánimos, suspensos por esperar aquélla. Allí la causa honesta, a la cual favorecia el corazon, sin más esperar razon. Allí la causa admirable, en la cual los ánimos de los auctores estaban alienados. Allí la causa humilde, la cual menospreciaba el oyente. Allí la causa dudosa, la cual igual era la sentencia de partir odio o benevolencia, turpitud, honestad. Allí los silogismos de inducion et razonal, los cuales prevalescian en los géneros de las cuestiones. Allí flores de muy admirables colores. Allí el tropo, donde se fundan las fábulas, **[p. 509]** debajo de la cual era ascondida multitud de gloriosos et maravillosos secretos. Allí los géneros de las cuestiones. Allí la conclusion, que considera las cosas, y el lugar y el tiempo. Allí las tres maneras del decir. Allí los vicios de las letras, allí las junturas de los verbos, allí las figuras de las palabras et las sentencias. Allí todo lo que convenia a compuesto y hermoso decir. Y despues que el Entendimiento hubo mirado con los ojos interiores estas cosas por orden, tomó licencia de la doncella, dándole gracias por el beneficio recebido; y ella le dijo cómo las otras doncellas y ella eran hermanas, et que aquel camino se acababa en aquel lugar; et para subir al monte, por allí era dificultoso et cuasi imposible; mas que le mostraria un sendero que atravesaba al otro camino, donde hallaria otras cuatro hermanas, por las cuales era necesario pasar; y desta manera guiados el Ingenio natural y el Entendimiento, partieron muy gozosos de allí.

DE LA MÚSICA, ET DE SU UTILIDAD ET DE SUS INVENTORES, ET DE SU MANERA.

Andada la sexta jornada, fueron subidos ya en somo de toda la altura del monte, et comenzaron a oir sones de armonia muy

suave; tanto, que bien creyeron ser allí el paraiso terrenal, del cual habian habido las nuevas. Y estando maravillados de la meliflua dulzura de tanta diversidad de sones et tanta concordia de voces, súbitamente les aparesció una doncella con tanta excellencia de alegría en la cara, que bien representaba el lugar de donde venia. Aquesta doncella era clavera de una puerta, por la cual entraban al sagrado monte. Y la célica doncella tenia en la mano una vihuela, y en la otra mano unos órganos manuales; y desde aquí fueron llegados et por la doncella recebidos despues que deletable reposo hobieron recebido los dos sentidos mejores, preguntada la causa de su oficio et morada, la doncella les habló en la siguiente forma: «Ya habeis sabido cómo las cosas naturales son encadenadas et ligadas por una muy ingeniosa armonia, así las conmixtas (conviene a saber, las congeladas) como todas las otras complexionadas et organizadas; pues, como los elementos sean ligados por esta manera, et los cuerpos de todas las cosas compuestas, necesario fué preceder al artificio de saber las proporciones semejantes. **[p. 510]** Tanta es la necesidad mia, que sin mí no se sabria alguna sciencia o disciplina perfectamente. Aun la esfera voluble de todo el universo por una armonia de sones es traida, et yo soy refeccion et nudrimento singular del alma, del corazon et de los sentidos; por mí se excitan et despiertan los corazones en las batallas, y se animan et provocan a causas arduas et fuertes; por mí son librados et relevados los corazones pensosos de la tristura, y se olvidan de las congojas acostumbradas. Y por mí son excitadas las devociones et afecciones buenas para alabar a Dios sublime et glorioso, et por mí se levanta la fuerza intellectual a pensar transcendiendo las cosas espirituales, bienaventuradas y eternas». Y esto acabado de decir, fizo fin por una taciturnidad et mirable silencio. El Entendimiento vió en la superficie de la pared pintados, primero a Fábula, hablador et inventor primero de aquesta arte, y despues vio a Lino Tebeo et Anfion, a Zeco, admirables et gloriosos en el proferir de la modulacion. E

vió allí a Nembrot, que no era menos su dulzura et templamiento de su voz que la fuerza et cantidad gigantea de su cuerpo. Allí Pitágoras, que considerando el son de los ferreros con los martillos producido y el caimiento de las gotas sobre el agua, consideraba los primores d'aqueste dulce artificio. Allí el Gregorio, que aunque viniese en los postrimeros en tiempo, parescia ser de los primeros en grado; y luego de la otra parte vió las tres partes de la música, conviene a saber, la armonia, la orgánica y la métrica. Allí la diversidad de los instrumentos a la conveniencia de los sones, y la modulacion de las voces, et la proporcion et distancia de los números de aquellas; y así, le fué abierta aquella puerta, et vino a otra puerta más alta et más ardua de pujar que esta.

APÉNDICE V.—ARTE DE POESÍA CASTELLANA, DE JUAN DEL ENZINA.

Al folio 1.° vuelto comienza:

Al muy esclarecido y bienaventurado principe Don Juan: comienza el prohemio en vna arte de poesia castellana compuesta por Juan del enzina.

Quan ligero e penetrable fuesse el ingenio de los antiguos y quan enemigo de la ociosidad: muy esclarecido principe: notorio es a vuestra alteza como cuenta Ciceron de africano el mayor que dezia nunca estar menos ocioso que quando estaua ocioso ni menos solo que quando solo: dando a entender que nunca holgaua su juycio y segun sentencia de aquel Caton censorino no solamente son obligados los ombres que biuen segun razon a dar cuenta de sus negocios: mas aun tambien del tiempo de su ocio, quanto mas los que fuemos dichosos de alcanzar a ser suditos y biuir debaxo de tan poderosos y cristianissimos principes que assi artes belicas como de paz estan ya tan puestas en perfecion en estos reynos por su buena gouernacion: que quien piensa las cosas que por armas se han acabado: no parece auer quedado tiempo de pacificarlas como oy estan. ya no nos falta de buscar sino escoger en que gastemos el tiempo, pues lo tenemos qual lo desseamos: qué puede ser en el ocio mas alegre y mas propio de vmanidad como tulio dize que sermon gracioso y polido? y pues entre las otras cosas en que ecedemos a los animales brutos es vna de las principales que hablando podemos espremir lo que sentimos. quien no trabajará por eceder a otro en aquello que los ombres aceden a los otros animales? bien parece vuestra real escelencia auer leydo aquello que Cirro vsaua decir: Cosa turpe es imperar el que no ecede a sus suditos en todo genero de virtud: e vuestra muy alta señoria que tiene tal dechado de que sacar mirando a las ecelencias e virtudes de sus clarisimos padres: bien lo

pone por la obra pues dexados los primeros **[p. 512]** rudimentos e cunabulos: entre sus claras vitorias se ha criado en el gremio de la dulce filosofia: fauoreciendo los ingenios de sus suditos incitando los a la ciencia con enxemplo de si mesmo. Assi que mirando todas estas cosas acordé de hazer vn arte de poesia castellana por donde se pueda mejor sentir lo bien o mal trobado: y para enseñar a trobar en nuestra lengua: si enseñar se puede. porque es muy gentil exercicio en el tiempo de ociosidad, e confiando en la virtud de vuestra real magestad: atreuime a dedicar esta obra a su ecelente ingenio: donde ya florecen los ramos de la sabiduria: para si fuere seruido estando desocupado de sus arduos negocios. exercitar se en cosas poeticas e trobadas en nuestro castellano estilo. porque lo que ya su biuo juyzio por natural razon conoce: lo pueda ver puesto en arte segun lo que mi flaco saber alcança. no porque crea que los poetas y trobadores se ayan de regir por ella siendo yo el menor dellos. mas por no ser ingrato a esta facultad si algun nombre me ha dado: O si merezco tener siquiera el mas baxo lugar entre los poetas de nuestra nacion. y assí mesmo porque segun dize el dotissimo maestro antonio de lebrixa. aquel que desterró de nuestra españa los barbarismos que en la legua latina se auian criado: vna d'las causas que le mouieron a hazer arte de romance fue que creya nuestra lengua estar agora mas empinada e polida que jamas estuuo: de donde mas se podia temer el decendimiento que la subida. e assi yo por esta mesma razon creyendo nunca auer estado tan puesto en la cumbre nuestra poesia e manera de trobar: parecio me ser cosa muy prouechosa ponerla en arte e encerrarla debaxo de ciertas leyes e reglas: porque ninguna antigüedad de tiempos le pueda traer oluido. e digo estar agora puesta en la cumbre: a lo menos quanto a las obseruaciones: que no dudo nuestros antecessores auer escrito cosas mas dinas de memoria: porque allende de tener mas biuos ingenios: llegaron primero e aposentaron se en las mejores razones e sentencias: e si algo de bueno nosotros decimos: dellos

lo tomamos que quando mas procuramos huyr de lo que ellos dixieron: entonces ymos a caer en ello, por lo qual sera forçado cerrar la boca o hablar por boca de otro, que segun dize vn comun prouerbio: No ay cosa que no esté dicha, y bien creo auer otros que primero que yo tomassen este trabajo e mas copiosamente: mas es cierto que a mi noticia no ha llegado: saluo aquello que el notable **[p. 513]** maestro de lebrixa en su arte de romance acerca desta facultad muy perfetamente puso. Mas yo no entiendo entrar en tan estrecha cuenta: lo vno por la falta de mi saber e lo otro porque no quiero tocar mas de lo que a nuestra lengua satisfaze: e algo de lo que toca a la dinidad de la poesia que no en poca estima e veneracion era tenida entre los antiguos: pues el exordio e inuencion della fue referido a sus dioses: assi como Apolo Mercurio y Baco y a las musas segun parece por las inuocaciones de los antiguos poetas: de donde nosotros las tomamos no porque creamos como ellos ni los tengamos por dioses inuocando los que seria grandissimo error y eregia: mas por seguir su gala y orden poetica: que es haber de proponer: inuocar y narrar o contar en las ficiones graues y arduas, de tal manera que siendo ficion la obra: es mucha razon que no menos sea fingida y no verdadera la inuocacion della. mas quando hazemos alguna obra principal de deuocion o que toque a nuestra fe inuocamos al que es la mesma verdad o a su madre preciosa o a algunos santos que sean intercessores y medianeros para alcançarnos la gracia. Hallamos esso mesmo acerca de los antiguos que sus oraculos y vaticinaciones se dauan en versos: y de aquí vino los poetas llamarse vates: assi como hombres que cantan las cosas diuinas y no solamente la poesia tuuo esta preminencia en la vana gentilidad: mas aun muchos libros del Testamento viejo segun da testimonio san Geronimo: fueron escritos en metro en aquella lengua hebrayca: la qual segun muchos dotores fue mas antigua que la de los griegos: porque no se hallará escritura griega tan antigua como los cinco libros de moysen. y no menos en

Grecia que fue la madre de las liberales artes: Podemos creer la poesia ser mas antigua que la oratoria. Quanto al efeto de la poesia quierome contentar con dos exemplos que escriue Justino en su epitoma: porque si ouiesse de contar todas las alabanças y efetos della. por larga que fuesse la vida. antes faltaria el tiempo que la materia: y es el primero enxemplo que como entre los Atenienses y Megarenses se recibiessen grandes daños de vna parte a la otra sobre la posession de la isla Salamina: fatigados ambos pueblos de las continuas muertes: començaron assi los vnos como los otros a poner pena capital entre si: a qualquiera que hiziesse mencion de la tal demanda: Solon. legislator de atenas. viendo el daño de su república: simulandose loco salio delante **[p. 514]** todo el pueblo y amonestandolo en versos le mouio de tal manera que no se dilato mas la guerra: de la qual consiguieron vitoria. El segundo enxemplo es que teniendo los lacedemonios guerra con los messenios fueles dicho por sus oraculos que no podian vencer sin capitan Ateniense: y los atenienses en menosprecio embiaronles vn poeta coxo llamado Tirteo. porque lo tomassen por capitan. los lacedemonios muy fatigados con los daños recebidos se boluian a su tierra mas con mengua que con onrra: a los quales el poeta Tirteo con la fuerza de sus versos de tal manera inflamó: que oluidados de sus propias vidas mudaron el proposito y boluiendo quedaron vitoriosos. Y no en vano cantaron los poetas que Orfeo ablandaua las piedras con sus dulces versos. pues que la suauidad de la poesia enternecia los duros coraçones de los tiranos: como parece por vna epistola de Falaris tirano famoso en crueldad que no por otra cosa otorgo la vida a Estesicoro poeta saluo porque hazia graciosos versos. y Pisistrato tirano de atenas no halló otro camino para echar de si el odio de la tirania y gratificarse con el pueblo: saluo mandando buscar los versos de Homero propuesto premio a quien los pusiese por orden. Pues qué dire en nuestra religion christiana? quánto conmueuen a deuocion los deuotos y dulces ynos: cuyos autores

fueron Hilario Ambrosio y otros muy prudentes y santissimos varones, y santo Agustino escriuio seys libros desta facultad intitulados musica: para descanso de otros mas graues estudios: en los quales seys libros trata de los generos de versos y de quantos pies consta cada verso y cada piede quantas silabas. Sufientemente creo auer prouada la autoridad y antigüedad de la poesia y en quanta estima fue tenida acerca de los antiguos y de los nuestros: aunque algunos ay que queriendo parecer graues y seueros: malinamente la destierran de entre los humanos como ciencia ociosa: boluiendo a la facultad la culpa de aquellos que mal vsan della: a los quales deuia bastar para conuencer su error: la multitud de Poetas que florecieron en grecia e en roma que cierto sino fuera facultad onesta: no creo que Sofocles alcançara magistrados preturas y capitanias en atenas madre de las ciencias de vmanidad: Mas dexados estos con su liuor e malicia bien auenturado principe: Suplico a vuestra real señoria para en tiempo de su ocio reciba este pequeño seruicio por muestra de mi deseo.

[p. 515] *Capitulo primero del Nacimiento e origen de la poesia castellana:*
e de quien recebimos nuestra manera de trovar.

Sentencia es muy averiguada entre los poetas latinos ser por vicio reputado el acabar de los versos en consonantes e en semejanza de palabras, aunque algunas vezes hallamos los poetas de mucha autoridad con el atreuimiento de su saber: auer vsado e puesto por gala aquello que a otros fuera condenacion de su fama: como parece por Virgilio en el epigrama que dize. Sic vos non vobis. etc. Mas los santos e prudentes varones que compusieron los ynos en nuestra cristiana religion escogieron por bueno lo que acerca de los Poetas era tenido por malo que gran parte de los ynos van compuestos por consonantes e encerrados debaxo de cierto número de silabas. e no sin causa estos sabios e dotisimos varones en este exercicio se ocuparon: porque bien mirado estando el sentido repartido entre la letra e el canto muy mejor

puede sentir e acordarse de lo que va cantando por consonantes que en otra manera: porque no ay cosa que mas a la memoria nos tenga lo passado que la semejança dello. De aqui creo auer venido nuestra manera de trovar. aunque no dudo que en Italia floreciesse primero que en nuestra españa e de alli decendiesse a nosotros. porque si bien queremos considerar segun sentencia de Virgilio: alli fue el solar del linage latino, e quando roma se enseñoreo de aquesta tierra: no solamente recebimos sus leyes e constitutiones: mas aun el romance segun su nombre da testimonio: que no es otra cosa nuestra lengua sino latin corrompido. Pues porqué no confessaremos aquello que del latin deciende. anerlo recebido de quien la lengua latina e el romance recebimos? quanto mas que claramente parece en la lengua ytaliana auer auido muy mas antiguos poetas que en la nuestra: assi como el Dante e Francisco Petrarca e otros notables varones que fueron antes e despues. de donde muchos de los nuestros hurtaron gran copia de singulares sentencias el qual hurto como dize Virgilio: No deue ser vituperado mas dino de mucho loor quando de una lengua en otra se sabe galanamente cometer. y si queremos arguyr de la etimologia del vocablo si bien miramos: trobar vocablo ytaliano es que no quiere dezir otra cosa trobar en lengua ytaliana: sino hallar. pues qué cosa es **[p. 516]** trobar. en nuestra lengua sino hallar sentencias e razones e consonantes e pies de cierta medida adonde las incluyr e encerrar? Assi que concluyamos luego: el trobar auer cobrado sus fuerças en ytalia e de alli esparcido las por nuestra españa. adonde creo que ya florecen mas que en otra ninguna parte.

Capitulo segundo de cómo consiste en arte la poesia e el trovar.

Aunque otra cosa no respondiessemos para prouar que la poesia consista en arte: bastaria el juyzio de los clarissimos autores que intitularon arte poetica los libros que desta facultad escriuieron. y quién sera tan fuera de raçon: que, llamandose arte el oficio de texer o herreria: o hazer vasijas de barro o cosas semejan-

tes: piense la poesía y el trobar aver venido sin arte en tanta dinidad? Bien sé que muchos contenderán para en esta facultad ninguna otra cosa requerirse saluo el buen natural: y concedo ser esto lo principal y el fundamento: mas tanbien afirmo polirse y alindarse mucho con las osseruaciones del arte. que si al buen ingenio no se juntasse ell arte: seria como vna tierra frutifera y no labrada. Conuiene luego confessar desta facultad lo que Ciceron en el de perfeto oratore: y lo que los professores de gramaticas suelen hazer en la definicion della: y lo que creo ser de todas las otras artes: que no son sino osseruaciones sacadas de la flor del vso de varones dotissimos: y reduzidas en reglas y precetos porque segun diçen los que hablaron del arte: todas las artes conuiene que tengan cierta materia: y algunos afirman la oratoria no tener cierta materia: a los quales conuence Quintiliano diciendo que el fin del orador o retorico es dezir cosas aunque algunas veces no verdaderas: pero verisimiles. y lo vltimo es persuadir y demulcir el oydo. y si esto es comun a la poesia con la oratoria o retorica: queda lo principal conuiene a saber: yr incluydo en números ciertos. para lo qual el que no discutiese los autores y precetos: es imposible que no le engañe el oydo: porque segun dotrina de Boecio en el libro de musica: muchas vezes nos engañan los sentidos. por tanto deuemos dar mayor credito a la raçon. Como quiera que segun nos demuestra Tulio y Quintiliano: numeros ay que deue seguir el orador y huyr otros: mas esto ha de ser mas dissimuladamente y no tiene de yr astricto a ellos como el poeta, que no es este su fin.

[p. 517] *Capitulo iij. de la diferencia que ay entre poeta y trobador.*

Segun es comun vso de hablar en nuesra lengua: al trobador llaman poeta y al poeta trobador: ora guarde la ley de los metros ora no: mas a mí me parece que quanta diferencia ay entre musico y autor. entre geometra y pedrero: tanta deue auer entre poeta y trobador. Quánta diferencia aya del musico al cantor y del geometra al pedrero: Boecio nos enseña que el musico contem-

pla en la especulacion de la musica: y el cantor es oficial della. Esto mesmo es entre el geometra y pedrero y poeta y trobador. porque el poeta contempla en los generos de los versos: y de quántos pies consta cada verso: y el pie de quántas sillabas: y aun no se contenta con esto: sin examinar la quantidad dellas. Contempla eso mesmo qué cosa sea consonante y assonante: y cuándo passa una silaba por dos: y dos sillabas por una y otras muchas cosas de las quales en su lugar adelante trataremos. Assi que quanta diferencia ay de señor a esclauo: de capitán a hombre de armas sugeto a su capitania: tanta a mi ver ay de trobador a poeta. mas pues estos dos nombres sin ninguna diferencia entre los de nuestra nacion confundimos mucha razon es que quien quisiese gozar del nombre de poeta o trobador: aya de tener todas estas cosas. O a quántos vemos en nuestra España estar en reputacion de trobadores. que no se les da mas por echar una silaba y dos demasiadas que de menos: ni se curan que sea buen consonante que malo. y pues se ponen a hazer en metro: deuen mirar y saber que metro no quiere dezir otra cosa sino mensura: de manera que lo que no lleua cierta mensura y medida: no deuemos decir que va en metro ni el que lo haze deue gozar de nombre de poeta ni trobador.

Capitulo iiij. de lo principal que se requiere para aprender a trobar.

En lo primero amonestamos a los que carecen de ingenio y son mas aptos para otros estudios y ejercicios: que no gasten su tiempo en vano: leyendo nuestros preceptos: pudiendo lo emplear en otra cosa que les sea mas natural. Y tomen por sí aquel dicho de Quintiliano en el primero de sus instituciones: que ninguna cosa aprouechan las artes y preceptos: adonde fallece natura: que **[p. 518]** a quien ingenio falta no le aprouecha mas esta arte que preceptos de agricultura a tierras esteriles. De aqueste genero de hombres abrá muchos que reprehenderan esta obra: vnos que no la entenderan: otros que no sabran vsar della. a los quales respondo con vn dicho de santo agustino en el primero de

dotrina christiana: diciendo que si yo con mi dedo mostrase a vno alguna estrella: y él tuuiesse tan debilitados los ojos que no viesse el dedo ni la estrella: no por eso me deuia culpar, e esso mesmo si viese el dedo y no la estrella: deuila culpar el defecto de su vista y no a mí.

Assi que aqueste nuestro poeta que establecemos instituyr: en lo primero venga dotado de buen ingenio: y porque creo que para los medianamente enseñados: está la verdad mas clara que la luz: si ouiesse algunos tan barbaros que persistan en su pertinacia: dexados como incurables nuestra exortacion se enderece a los mancebos estudiosos: cuyas orejas las dulces musas tienen conciliadas. Es menester allende desto que el tal poeta no menosprecie la elocucion: que consiste en hablar puramente: elegante y alto quando fuere menester: segun la materia lo requiere. Los quales preceptos porque son comunes a los oradores y poetas: no los esperen de mí: que no es mi intención hablar saluo de solo aquello que es propio del poeta. Mas para quanto a la elocucion mucho aprouecha segun es dotrina de Quintiliano: criarse desde la tierna niñez adonde hablen muy bien: porque como nos enseña oracio: qualquiera vasija de barro guarda para siempre aquel olor que recibio quando nueua. Y despues desto se deue exercitarse en leer solamente poetas e estorias en nuestra lengua: mas tambien en lengua latina. Y no solamente leerlos como dize Quintiliano: mas discutirlos en los estilos e sentencias y en las licencias, que no leera cosa el poeta en ninguna facultad de que no se aproueche para la copia que le es muy necessaria principalmente en obra larga.

Capitulo V. de la mensura y esaminacion de los pies y de las maneras de trobar.

Toda la fuerza del trobar está en saber hazer y conocer los pies porque dellos se hazen las coplas y por ellos se miden, y pues assi es sepamos qué cosa es pie. Pie no es otra cosa en el trobar sino **[p. 519]** un ayuntamiento de cierto número de silabas: y llamase

pie porque por él se mide todo lo que trobamos y sobre los tales pies corre y roda el sonido de la copla. Mas para que mejor vengamos en el verdadero conocimiento: deuemos considerar que los latinos llaman verso a lo que nosotros llamamos pie: y nosotros podremos llamar verso adonde quiera que ay ayuntamiento de pies que comunmente llamamos coplas que quiere decir cópula o ayuntamiento. Y bien podemos desir que en vna copla aya dos versos assi como si es de ocho pies y va de quatro en quatro son dos versos: O si es de nueue el vn verso es de cinco e el otro de quatro e si es de diez puede ser el vn verso de cinco e el otro de otros cinco. e assi por esta manera podemos poner otros enxemplos infinitos. Ay en nuestro vulgar castellano dos generos de versos o coplas. el uno quando el pie consta de ocho silabas o su equivalencia que se llama arte real. e el otro quando se compone de doze o su equiualencia que se llama arte mayor. Digo su equivalencia porque bien puede ser que tenga mas o menos en quantidad. mas en valor es impossible para ser el pie perfeto. e bien parece nosotros auer tomado del latín el trobar pues en él se hallan estos dos generos antiguamente de ocho silabas assi como: Jam lucis orto sydere; de doze assi como: Mecenas atauis edite regibus. Assi que quando el pie no tuuiese mas de ocho silabas llamarle hemos de arte real como lo que dixo Juan de mena: Despues quel pintor del mundo, e si fuese de doze ya sabremos ques de arte mayor, assi como el mesmo Juan de mena en las tresientas:

Al muy prepotente Don Juan el segundo.

Dixe que podian a las veses llevar mas o menos silabas los pies: entiendese aquello en cantidad o contando cada una por sí. mas en el valor o pronunciacion ni son mas ni menos. Pueden ser mas en quantidad quando vna dicion acaba en vocal e la otra que sigue tanbien en el mesmo pie comiença en vocal que aunque son dos silabas no valen sino por una ni tardamos mas tiempo en pronunciar ambas que vna: assi como dize Juan de mena: Paró

nuestra vida vfana. Auemos tanbien de mirar que quando entre la una vocal e la otra estvuiese la. h. que es aspiracion: entonces a las vezes acontece que passan por dos e a las veses por vna e juzgarlo hemos segun el comun vso de hablar o segun viesemos que el pie lo requiere: e esto tanbien aurá lugar en las dos vocales sin aspiracion. **[p. 520]** Tanbien pueden ser mas quando las dos silabas postreras del pie son ambas breues que entonces no valen ambas sino por vna. Mas es en tanto grado nuestro comun acentuar en la penultima silaba que muchas vezes quando aquellas dos silabas del cabo vienen breues: haremos luenga la que está antes de la postrera assi como en otro pie dize: De la biuda penelope. Pueden tanbien al contrario ser menos de ocho e de doze quando la vltima es luenga que entonces vale por dos e tanto tardamos en pronunciar aquella silaba como dos de manera que passarán siete por ocho: como dixo frey yñigo: Aclara sol diuinal, mas porque en el arte mayor los pies son intercisos que se pueden partir por medio: no solamente puede passar vna silaba por dos quando la postrera es luenga. Mas tanbien si la primera o la postrera fuere luenga assi del un medio pie como del otro que cada vna valdra por dos. Ay otro genero de trobar que resulta de los sobredichos que se llama pie quebrado que es medio pie assi de arte real como de mayor del arte real: son quatro silabas o su equiualencia e este suelese trobar. el pie quebrado mezclado con los enteros e a la vezes passan cinco silabas por medio pie e entonces dezimos que va la una perdida assi como dixo don Jorge: como deuemos. En el arte mayor quando se parten los pies e van quebrados nunca suelen mezclarse con los enteros mas antes todos son quebrados segun parece por muchos villancicos que ay de aquesta arte trobados.

Capitulo VI. de los consonantes e assonantes e de la esaminacion dellos.

Despues de auer visto e conocido la mensura e esaminacion de los pies: resta conocer los consonantes e assonantes: los quales

siempre se aposentan e assinan en el cabo de cada pie e son principales miembros e partes del mesmo pie. e porque el propio acento de nuestra lengua comunmente es en la penultima sillaba: alli deuemos buscar y esaminar los consonantes y assonantes.— Consonante se llama todas aquellas letras o syllabas que se ponen desde donde está el postrer acento agudo. o alto hasta en fin del pie. Assi como si el vn pie acabasse en esta dicion: Vida. y el otro acabasse en otra dicion que dixesse: despedida. entonces diremos que desde la. i. donde está el acento largo hasta el cabo es consonante, **[p. 521]** y por eso se llama consonante porque ha de consonar el vn pie con el otro con las mesmas letras desde aquel acento agudo o alto que es aquella. i. Mas quando el pie acaba en una syllaba luenga que vale por dos entonces contamos aquella sola por vltima y penultima y desde aquella vocal donde está el postrer acento largo: desde alli ha de consonar un pie con otro con las mesmas letras. Assi como si el vn pie acaba en coraçon: y el otro en passion: desde aquel: on. que vale por dos sillabas dezimos que es el consonante. E si acabasse el pie en dos sillabas breues y estuviesse el acento agudo en la antepenultima: entonces diremos que el consonante es desde aquella antepenultima: porque las dos postreras que son breues: no valen sino por vna: de manera que todo se sale a vn cuento. Assi como si el pie acabasse en: quiéreme: y el otro en hiéreme, entonces desde la. e. primera adonde está el acento alto es consonante que ha de consonar con las mesmas letras. Ay tambien otros que se llaman assonantes: e cuentanse por los mesmos acentos de los consonantes: mas difiere el vn assonante del otro en alguna letra de las consonantes que no de las vocales y llámasse assonante porque es semejança del consonante aunque no con todas las mesmas letras.

Assi como Juan de mena dixo en la coronacion que acabó un pie en: prouerbios: y otro en: soberuios: adonde pasa una. v. por una. b. y esto suelese hazer en defeto de consonante. aunque.

b.por v. y. v. por b. muy usado está porque tienen gran hermandad entre sí. Assi como si dezimos biua. y reciba. y otros muchos enxemplos pudieramos traer: mas dexemos los por euitar prolixidad: E allende desto auemos nos guardar que no pongamos un consonante dos veces en una copla. Y aun si ser pudiese non le deuemos repetir hasta que passe veynte coplas: Saluo si fuese obra larga que entonces podremosla tornar a repetir a tercera copla o dende adelante auiendo necesidad: y qualquiera copla se ha de hazer de diuersos consonantes dando a cada pie compañero o compañeros: porque si fuessen todos los pies de unos consonantes pareceria muy mal. Y auemos de notar que sillabas breves en el romance llamamos: todas las que tienen el acento baxo. E luengas o agudas se dicen las que tienen alto el acento. Aunque en el latin no vayan por esta cuenta.

[p. 522] *Capitulo VII. de los versos y coplas y de su diuersidad.*

Segun ya diximos arriba deuemos mirar que de los pies se hacen los versos y coplas: Mas porque algunos querran saber de quántos pies han de ser: digamos algo dello breuemente. Muchas vezes vemos que algunos hazen solo un pie: ni ay alli consonante pues que no tiene compañero: y aquel tal suelese llamar mote, y si tiene dos pies llamamosle tambien mote o villancico o letra de alguna inuencion por la mayor parte. Si tiene tres pies enteros o el uno quebrado tambien será villancico o letra inuencion. Y entonces el vn pie ha de quedar sin consonante segun mas comun uso y algunos ay del tiempo antiguo de dos pies y de tres que no van en consonante porque entonces no guardauan tan estrechamente las obseruaciones del trobar. Y si es de quatro pies puede ser cancion y ya se puede llamar copla y aun los romances suelen yr de cuatro en quatro pies aunque non van en consonante sino el segundo y el quarto pie y aun los del tiempo viejo no van por verdaderos consonantes. y todas estas cosas suelen ser de arte real. que el arte mayor es mas propio para cosas graues y arduas. y de cinco pies tambien ay canciones y de seys: y puedense lla-

mar versos y coplas: y hazen tantas diuersidades quantas maneras huuiese de trocarse los pies: mas desde seys pies arriba por la mayor parte suelen tornar a hazer otro ayuntamiento de pies: de manera que seran dos versos en una copla y comunmente no sube ninguna copla de doze pies arriba, porque paresceria demasiada cosa: saluo los romances que no tienen numero cierto.

Capitulo. VIII. de las licencias y colores poeticos: y de algunas galas del trobar.

De muchas licencias y figuras pueden usar los poetas por razon del metro y por la necesidad de los consonantes: mayormente en el latin ay figuras infinitas y algunas dellas han passado en el uso de nuestras castellanas trobas de las quales no haremos mencion mas de quanto nuestro proposito satisfaze. Tiene el poeta y trobador licencia para acortar y sincopar qualquiera parte o dicion. Asi como Juan de Mena en una copla que dixo: El hi de **[p. 523]** maria por dezir el hijo de maria: Y en otra parte dixo: Que nol pertenece. Por decir: que no le pertenece. y en otra dixo: Agenores: Por agenorides: Puede assí mesmo corromper y estender el vocablo assi como el mesmo Juan de mena en otra que dixo Cadino: por cadmo y los lagos metroes: Por moetides. Y puede tambien mudarle el acento: assi como en otro lugar donde dize: platános: por plátanos: y en otro penelópe: por Penélope. Tiene tambien licencia para escreuir un lugar por otro como Juan de mena que puso una Tebas por otra. y puede tambien poner una persona por otra. y un nombre por otro. y la parte por el todo y el todo por la parte. Otras muchas figuras y licencias pudieramos contar: mas porque los modernos gozan de la breuedad contentemonos con estas las quales no deuemos usar muy amenudo pues que la necesidad principalmente fue causa de su inuencion aunque verdad sea que muchas cosas al principio la necesidad ha introducido que despues el uso las ha aprouado por gala assi como los trages: las casas y otras infinitas cosas que serian muy largas de contar, ay tambien mucha diuersidad de galas

en el trobar especialmente de cuatro o cinco principales deuemos hazer fiesta. Ay una gala de trobar que se llama encadenado que el consonante que acaba el un pie en aquel comienza el otro. Assi como una copla que dize: soy contento ser catiuo: catiuo en vuestro poder: poder dichoso ser biuo: biuo con mi mal esquiuo: esquiuo no de querer. etc. Ay otra gala de trobar que se llama retrocado que es quando las razones se truecan: como una Copla que dize: Contentaros y seruiros: seruiros y contentaros. etc. Ay otra gala que se dize redoblado que es quando se redoblan las palabras: assi como una cancion que dize: No quiero querer: sin sentir sentir sufrir: por poder poder saber. etc. Ay otra gala que se llama multiplicado que es quando en un pie van muchos consonantes: assi como en una copla que dize. Desear gozar amar: con amor dolor temor. etc. Ay otra gala de trobar que llamamos reyterado que es tornar cada pie sobre una palabra: assi como una copla que dize. Mirad quan mal lo mirays: mirad quan penado biuo: mirad quanto mal recibo. etcétera. Estas y otras muchas galas ay en nuestro castellano trobar: Mas no las deuemos usar muy amenudo que el guisado con mucha miel no es bueno sin algun sabor de vinagre. **[p. 524]** *Capitulo IX. y final de cómo se deuen escreuir y leer las coplas.*

Deuense escreuir las coplas de manera que cada pie vaya en su renglon ora sea de arte real ora de arte mayor: ora sea de pie quebrado ora de entero: e si en la copla huuiese dos versos assi como si es de siete e los quatro pies son un verso: e los tres otro: o si es de ocho e los quatro son un verso e los otros quatro otro: o si es de nueue e los cinco son un verso e los quatro otro. etc. siempre entre verso e verso se ponga coma que son dos puntos uno sobre otro: e en fin de la copla hase de poner colon que es un punto solo. e en los nombres propios que non son muy conocidos en las palabras que pueden tener dos acentos: deuemos poner sobre la vocal adonde se hace el acento luengo un apice que es un rasguito como el de la. i. assi como en amo quando yo amo: e ama

quando otro ama: e hanse de leer de manera que entre pie e pie se pase un poquito sin cobrar aliento. e entre verso e verso pasan un poquito mas: e entre copla y copla un poco mas para tomar aliento.

Al folio 99:

Fué empremida esta presente obra en la muy noble e muy leal cibdad de Burgos por Andres de Burgos por mandado de los honrrados mercaderes Francisco Dada e Juan Thomas Favario: la qual se acabó en XIII dias de Febrero en el año del Señor mil quinientos y cinco.

APÉNDICE VI.—ARTE DE TOCAR EL LAUD (DE UN ANÓNIMO DEL SIGLO XV)

«Sequitur ars de pulsatione lambuti, et aliorum similium instrumentorum,
inventa a Fulan mauro regni Granatae.

»Mirum est ut dona sancti spiritus ipsis infidelibus infundantur. Ea propter hoc dico quoniam quidam Fulan nomine, maurus de regno Granatae *apud Ispanias inter Ispanos cytharistas laude dignus, per pulsatus spiritu* scienciae invenit artes dandam his qui diligunt pulsare lambutum, cytharam, violam, et his similia instrumenta. Et dicit dictus Fulan quod postquam bonus cytharista grupaverit suum instrumentum per bonam artem, attendendum est ubi sunt semithonya in ipso instrumento. Est etiam attendendum ubi sunt semythonia in cantilena ponenda in ipso instrumento. Et ponat tali modo cantilenam in instrumento, quod semythonia cantilenae respondant semythoniis instrumenti; alias autem in vanum laborat. Dicit denique dictus Fulan quod omnis punctus qui fit sine positione alicuius digitorum in grupis, est Alif in eorum littera, quod in nostra sonat A. Alphabetum ipsorum maurorum ego ponam per ordinem; verum ipsi mauri incipiunt in manu dextra, et tendunt versus sinistram. Nos vero latini cum grecis e contra, quoniam incipimus in sinistra, et finimus en dextra. *Sequitur alphabetum ipsorum maurorum…*

»Primus grupus post Alif in ipso instrumento est semythonum. Secundus grupus respondet ipsi Alif per thonum. Tertius grupus in instrumento respondet ipsi Alif cum thono et semythono. Quartus grupus debet correspondere ipsi Alif per duos tonos. Quintus grupus respondet ipsi Alif por duos thonos cum semythono, et sic faciunt dyathessaron. Sextus grupus distat ab Alif per tres thonos, et sic faciunt trithonum. Septimus grupus respondet **[p. 526]** ipsi Alif per tres thonos cum uno semy-

thono, et faciunt dyapentam. Tu vero, David *(el monje David, a quien se dirige la obra),* pone alia plura: ego enim tedio aquarum multarum (quae me escribere non permittunt) fessus sum.

»Omnia ista de pulsacione lambuti ego habui a fratre Jacobo Salvá, ordinis Praedicatorum, filio den Bernoy (vel Banoy) de linariis, dioc. Barchin. qui caritate devictus revelavit mihi ista. Deus sit tibi merces». [1]

[p. 526]. [1]. Publicó este tratado Fr. Jáyme Villanueva en el tomo XI, de su *Viaje Literario a las Iglesias de España* (págs. 176 a 178). Existía en un códice de la biblioteca de los Padres Capuchinos de Gerona, el cual contenía además otros tratados musicales, es a saber: I, *Tractatus Michaelis de Castellanis monachi «De Musica» ad dominum Davidem de Natho monachum monasterii Mansiazillis ordinis sancti Benedicti Rutensis diocesis provinciae Tholosanae incipit*.

II. *Pr. Davidi de Natho monacho monasterii Mansiazillis Rivensis diocesis provinciae Tholosanae ord. S. Benedicti fratri suo carissimo et inter alios prememorando Michel de Castellanis monachus totus tuus pro posse, quos prelibatum Cenobium educavit sub tegmine nigro iam dicti almi patris*.

«Al fin del primer tratado (prosigue Villanueva), copia las opiniones y dichos de varios autores en elogio de la música vocal, y entre ellos dice: *«Secuntur quedam pauca de musice et musicatoribus dicta per Samuelem Judeum Rabbi Synagogis oriundum de civitate Morochorum ad Isaac Rabbi Sinagoge in civitate Subiulmeta eiusdem regni*. (Es un trozo de la conocida carta que tradujo al latín en el siglo XIV el dominicano fray Alfonso de Buenhombre) Termina con esta inscripción: *«Apud Sanctum Martialem in cacumine montium Montisisgni finivit haec Scriptura anno divini Verbi nati 1496 currente, 29 die mensis decembris»*.

«Uno de los capítulos es éste: «Et quid dicendum de crochetis et fuseis? Respondeo quod moderni tales denominationes penitus enervaverunt ab hodierno usu. Et ne simus contrarii nostrismet dictis qui dicimus quod ultra minimam non est *(no admite nota menor que la mínima),* nos loco crochetarum dicimus minimas nigras. Et quelibet minima alba valet duas nigras, et quelibet nigra valet duas nigras habentes caudam crossatam». Lo mismo dice respecto de las fusas.

Van transcritos estos fragmentos con la ortografía del padre Villanueva, que supongo que será la del códice original, aunque en esto no puede haber gran seguridad.

ADICIONES Y ENMIENDAS

Los textos de los ᾽Απομνημονεὺματα de Xenofonte relativos a las conversaciones de Sócrates que se citan en la página II, están muy abreviados en nuestra exposición, y como su interés es tan grande por ser los primeros vagidos de la especulación estética, nos parece conveniente traducirlos íntegros con la mayor fidelidad posible, mucho más por estar en un libro todavía no vertido al castellano (Lib. III, cap. X).

«Cuando Sócrates hablaba con los artífices que ejercen las artes por dinero, siempre su conversación les era útil. Habiendo ido una vez a casa del pintor Parrasio, y entrando con él en coloquio, le dijo: ¿No es verdad, ¡oh Parrasio! que la pintura (γραφικὴ) es representación de las cosas visibles (ἡ ε&1;κασ&1;α τῶν ὁρωμ&2;νῶν), puesto que vosotros imitáis por medio de colores los cuerpos cóncavos y los elevados, y los obscuros y los lúcidos, y los duros y los blandos, y los ásperos y los suaves, y los viejos y los nuevos?—Bien dices, le respondió Parrasio.—Y cuando imitáis las formas bellas; como no es fácil hallar en un solo hombre todas las perfecciones; congregando de muchos lo que en cada uno os parece más bello, hacéis un cuerpo que parezca totalmente hermoso.—Así lo hacemos, replicó el pintor.—¿Y podéis imitar también los afectos de un alma persuasiva, dulce, amistosa y digna de ser amada y deseada; o esta alma no será imitable?—¿Y cómo ha de ser imitable, ¡Oh Sócrates! lo que no tiene simetría ni color ni otra ninguna de las cosas que hace poco decías; ni de ningún modo es visible?—¿Y no acontece que el hombre mira amistosa u hostilmente a otros hombres?.—Así me parece.—Luego esto podrá expresarse **[p. 528]** en los ojos.—Ciertamente, dijo Parrasio.—Y en las cosas prósperas y adversas que suceden a los amigos, ¿te parece que tienen el mismo semblante los que miran con solicitud o no?—

De ningún modo, a fe mía, porque en las prosperidades tienen el semblante alegre y en las adversidades triste.—¿Luego también será posible representar estas cosas?—Si por cierto, dijo Parrasio. —Luego también un ánimo magnífico y liberal, y otro abatido e iliberal, y uno prudente y mesurado, y otro petulante y ajeno de honestidad, podrán manifestarse por la fisonomía (τοῦ πρoσώπου) y por los ademanes de los hombres, ora estén en reposo, ora en movimiento.—Rectamente hablas.—Luego estas cosas serán imitables.—Así es, dijo Parrasio.—¿Y qué imágenes crees que ven de mejor gana los hombres, las que representan costumbres buenas, bellas y amables o las de objetos torpes, malos y viciosos?—Ciertamente, ¡oh Sócrates! que hay gran diferencia entre estas imágenes.

»Habiendo ido otra vez a casa del escultor Clitón, trabó conversación con él, y le dijo:—Veo y sé, ¡oh amigo Clitón! cuán bellos son los corredores, luchadores, púgiles y *pancratiastas* que tú haces; pero quisiera saber de tí de qué modo consigues que parezcan vivos, que es lo que principalmente recrea la vista de los hombres.—Y como Clitón dudase algo antes de responder, añadió Sócrates:—¿No es verdad que asimilando tu obra a las formas de los seres vivos, consigues que parezcan más vivas aún tus estatuas?—Sí por cierto, dijo Clitón.—¿Luego también cuanto se manifiesta en los cuerpos por medio del gesto, la elevación y la depresión, la comprensión y la dilatación, la intensión y la remisión, podrás expresarlo de tal modo que parezcan tus simulacros muy semejantes a las cosas verdaderas y puedan atraer igualmente que ellas?—Así es, dijo Clitón.—¿Y no es cierto que el imitar las acciones de los cuerpos humanos, no causa agrado a los que las contemplan?—Verosímil me parece.—Por lo tanto, los ojos de los que pelean deberán ser representados como amenazando, los ojos de los que vencen como alegrándose. —En verdad que sí.—Luego puede el escultor representar las acciones del alma por medio de la forma (Δε&1;… τὸν

ἀνδριαντοποιὸν τά τῆς ΨυΧῆς ἔργα τῳ ε&λσθυο;δει προσεικάζειν)».

CAP. VIII.—«Preguntó Aristipo a Sócrates si conocía alguna cosa bella.—Muchas, contestó Sócrates.—¿Pero todas semejantes entre sí? dijo Aristipo.—En cierto modo algunas son muy desemejantes.— **[p. 529]** ¿Y cómo es posible que cosas tan desemejantes de otras cosas bellas tengan belleza?—¿Pues no ves que el hombre hermoso para la carrera es muy desemejante del hombre hermoso para la palestra, y que el escudo, hermoso para proteger, en nada se parece al dardo, hermoso para herir rápida y velozmente?—Me respondes lo mismo (dijo Aristipo) que cuando te pregunté si conocías algún bien.—Y ¿tú crees por acaso que una cosa es lo bueno y otra cosa lo bello, e ignoras que las cosas bellas y las buenas se refieren a los mismos principios? Porque en primer lugar, la virtud es a un tiempo buena y hermosa, y los hombres, por unas mismas razones, son llamados hermosos y buenos, y de igual modo los cuerpos humanos y todas aquellas cosas de que los hombres usan se llaman justamente buenas y hermosas, en cuanto son acomodadas a su fin (καλά τε κἀγαθἀ νομ&ΧιρΧ;ζεται, πρὸς ἅπερ ἄν εὔΧρηστα ᾖ).—¿Luego también será hermosa la cesta que sirva para llevar el estiércol?—Si por cierto; y en cambio será feo un escudo de oro, siempre que aquél esté perfectamente hecho para el uso a que se destina, y este otro no.—¿Dices, por consiguiente, que una misma cosa puede ser bella y fea?—Sí que lo digo; y añado que puede ser a un tiempo buena y mala. Muchas veces, lo que es bueno para el hambre es malo para la fiebre, lo que es bueno para la fiebre es malo para el hambre, lo que es hermoso para la carrera es torpe para la lucha, y al contrario; porque todas las cosas son buenas y bellas cuando sirven a su objeto, todas son feas y malas cuando no sirven.

»Cuando decía el mismo Sócrates que es lo mismo una cosa hermosa que una cosa útil (ο&ΧιρΧ;κ&ΧιρΧ;ας… τὰς αὐτὰς καλάς τε ε&λσθυο;ναι κα&Δαγγερ; Χρησ&1;μους), me parece que enseñaba como deben edificarse las casas. Porque razonaba de este modo: El que construye una casa, ¿no debe procurar que sea de habitación lo más agradable y útil posible? Concebido esto, ¿no será agradable tener una casa fría para verano y caliente para invierno? Pues bien: en los edificios que dan al Mediodía, en invierno resplandece el sol en las habitaciones, y en verano, caminando el sol sobre nosotros y sobre el techo, nos proporcionan sombra. Por lo cual, si todo esto es verdad, deben edificarse más altas las casas que dan al Mediodía, para no excluir el sol de invierno, y más bajas las que miran al Septentrión, para que no las hieran los vientos fríos. Y diciéndolo en suma, aquel edificio, en que puede uno recogerse con más comodidad en todas **[p. 530]** estaciones del año, aquél será sin duda el más agradable y el más hermoso. Las pinturas y los colores varios quitan más deleite del que dan. Para los templos y las aras, estimaba ser el lugar más conveniente el más alejado de la vía pública, cosa grata para verlos y venerarlos aun desde lejos, no menos que para acercarse a ellos con pureza».

En el libro IV, cap. VI (diálogo con Eutidemo) se repite en términos expresos la confusión entre lo bello y lo útil (τὸ Χρήσιμον ἄρα καλόν ἐστι πρὸς ὃ ἄν ᾖ Χρήσιμον).

El *Hipias mayor* de Platón parece escrito para contradecir, en nombre de la idea transcendental de lo bello, este punto de vista inmanente o más bien *empírico,* que era el de muchos socráticos como Xenofonte, y que pudo muy bien ser el del mismo Sócrates cuya metafísica debe tenerse en gran parte por invención de su más glorioso discípulo. Pero también puede sospecharse que Xenofonte (que tanto distaba de ser filósofo), ha interpretado a su manera, un tanto vulgar, estas palabras socráticas, donde qui-

zá era secundaria la consideración de la *utilidad,* y mucho más esencial la indagación del concepto propio de cada ejercicio o actividad humana, que era una de las materias favoritas de las conversaciones de Sócrates, no ya sólo con pintores y escultores, sino con oficiales mecánicos como el armero Pistias, y aun con gentes de tan vil oficio como la *hetaira* Teodota (vid. Zeller, *Die Philosophie der Griechen in ihrer geschichtlichen Entwickelung dargestellt,* 4.ª ed. 2.° vol. pág. 91).

PAG. 124 (nota).—Dos trozos inéditos del Coricio de la Biblioteca Nacional, uno de los cuales es el elogio de Aratios, gobernador de Palestina, y de Stéfano, gobernador de la misma provincia en tiempo de Justiniano; y el otro (único que importa a nuestro asunto) que contiene una *apología de los Mimos,* y en ella pormenores nuevos y curiosos para la historia del teatro, fueron publicados por mi malogrado amigo el ilustre helenista Carlos Graux en la *Revue de Philologie,* tomo I, págs. 55-85 y 204-47. Cobet habló de esta publicación en la revista *Mnemosyne* (1877, segundo cuaderno), y Gomperz en la *Revue de Philologie,* tomo II, 1878, primer cuaderno.

CAPITULO VI.— DE LA ESTÉTICA PLATÓNICA EN EL SIGLO XVI: LEÓN HEBREO: FOX MORCILLO: ALDANA: MAXIMILANO CALVI: REBOLLEDO.— LOS POETAS ERÓTICOS: HERRERA, CAMOENS, CERVANTES.

CARACTERÍZASE la filosofía de los siglos XV y XVI, vulgarmente llamada filosofía del Renacimiento, y en la cual cabe a Italia y a España la mayor gloria, por una reacción más o menos violenta contra el espíritu y procedimientos del peripatetismo escolástico de los siglos medios. La difusión del conocimiento de las lenguas antiguas; el estudio directo de las obras de los filósofos griegos en sus fuentes; los grandes trabajos de investigación y de filología que entonces comenzaban y que hoy gloriosamente vemos cumplidos; la mayor pureza de gusto la cual traía consigo la aversión a las sutilezas y argucias, deleite de la escuela degenerada; la importancia que ya se iba concediendo a los métodos de observación, no reducidos aún a *nuevo organo,* pero próximos a serlo; los descubrimientos que cambiaban la faz del mundo, completándole, por decirlo así, con nuevas tierras y nuevos mares, y difundiendo, por medio de la imprenta, la verdad y el error en innumerables libros; la vida artística, cada vez más avasalladora y más luminosa; la heroica infancia de las ciencias naturales, que fueron desde su principio el más formidable ariete contra el formalismo vacío, y contra el despótico dominio de las combinaciones lógicas, que por tanto tiempo habían sustituido a la realidad activa y fecunda; todo, en suma, concurría a acelerar el advenimiento de la libertad filosófica, por la cual en diversos sentidos, pero con igual **[p. 8]** ahínco, trabajaban los platónicos como Gemisto Plethón, Bessarión y Marsilio Ficino; los peripatéticos helenistas, adversarios suyos, como Teodoro de Gaza y Jorge de Trebisonda; los renovadores de la Dialéctica, como Lorenzo Valla, Rodolfo Agrícola, el salmantino Herrera y Pedro

Ramus; los pitagóricos, como el Cardenal de Casa; los teósofos, como Agripa y Paracelso; los cabalistas, como Reuchlin, y levantándose sobre todos ellos el poderoso espíritu crítico de Juan Luis Vives. La obra de aquel gran pensador, prez la más alta de nuestra España, no produjo, ni podía producir entonces, todos sus frutos, ni aun ser entendida de muchos. Era necesario que el pensamiento moderno, antes de recobrar su autonomía y entrar en los nuevos métodos, velase largo tiempo en la escuela de los humanistas y filólogos, y diera, por decirlo así, una vuelta completa a la filosofía antigua. Hubo, pues, en la segunda mitad del siglo XV y en todo el XVI una restauración, más o menos artificiosa y erudita, pero a veces muy original en los detalles, de casi toda la filosofía antigua, libremente interpretada. Platón fué el primero que volvió a las escuelas cristianas a disputar a su famoso discípulo la *heguemonia,* de que por tantos siglos venía disfrutando. Y con la filosofía platónica, volvieron a aparecer, en su pristina integridad y armónico enlace, las doctrinas del *Fedro* y del *Simposio,* acerca del amor y la hermosura, de las cuales sólo indirectamente, a través de San Agustín y del Areopagita, había tenido conocimiento la Edad Media. Conocidos ya por entero y en su lengua Aristóteles y Platón, puestos enfrente y cotejados, hubo de surgir, y surgió desde luego, en la misma escuela de Florencia, el pensamiento de concordarlos, de resolver su aparente antinomia en un armonismo superior.

Hay que distinguir, pues, en lo que comúnmente se llama neo-platonismo florentino, y con más propiedad y vocablo más comprensivo debiera llamarse *neo platonismo ítalo hispano,* dos períodos distintos: el uno de platonismo exclusivo y reacción fanática contra el nombre y la autoridad de Aristóteles; el otro de armonismo platónico-aristotélico, en el cual Aristóteles queda siempre sacrificado a Platón, pero se procura fundir los rasgos capitales de la doctrina de uno y otro bajo cierta unidad superior. Representantes de la primera tendencia son algunos grie-

gos, y especialmente Jorge Gemisto Plethón, que enseñó en Florencia **[p. 9]** desde 1438. Pero casi simultáneamente se inicia, entre los platónicos mismos, la tendencia moderadora del cardenal Bessarión, de la cual no se aleja mucho el mismo Marsilio Ficino, y que es como un preludio de la fórmula de paz pronunciada por nuestro Fox.

Pero mucho antes que él, aunque por diversa vía y con otro sentido, había llegado a la misma conclusión otro insigne filósofo español, en quien ha de serme lícito detenerme, puesto que sus obras encierran la más completa, original y profunda exposición de la Estética platónica, y tal que por mil razones oscurece y borra el célebre diálogo de Marsilio Ficino sobre el amor, que indudablemente le sirvió de ejemplar y de acicate. [1] .

No nacieron los diálogos de que vamos a hablar en ocasión tan solemne y poética como los de Marsilio, es decir, en aquel convite con que los neoplatónicos festejaban el natalicio de su maestro, el día 7 de noviembre, bajo los auspicios del Magnífico Lorenzo, allá en la *villa* de Careggi. Ni los autorizaron tan elegantes y discretos personajes como el obispo de Fiésole, Marco Antonio Degli Agli, el poeta Cristóbal Landino, Juan Cavalcanti, Tomás Benci, Bernardo Nuzzi y Cristobal Marsupini, que, por decirlo así, volvieron a representar los papeles de aquel insuperable drama filosófico, tomando, ya el de Agatón, ya el de Aristófanes, ya el de Sócrates, y declarando alternativamente el recóndito sentido de cada una de las palabras y alegorías platónicas. Estos otros diálogos españoles no florecieron en los nuevos jardines académicos, sino que se engendraron entre las espinas del destierro, y de aquí nació su mayor originalidad, puesto que recogieron (juntamente con la viva luz del pensamiento ateniense, que volvía a revolotear *inter pocula),* toda la savia científica de una raza proscrita, tan inteligente como odiada, que no había dejado de filosofar durante toda su segunda peregrinación por el agrio desierto de la Edad Media.

Fundíanse, pues, en el sistema de universal *Philographia,* escrito **[p. 10]** por León Hebreo, la filosofía de Platón y la de Aristóteles con rasgos de misticismo y de cábala, y esto, no por derivación remota y capricho erudito, como en Juan Pico de la Mirándola, sino por herencia de sangre y de sinagoga. Si Marsilio Ficino y los suyos eran cristianos platonizantes, León Hebreo (nuevo Filón), era un judío que *platonizaba,* como los antiguos judíos helenistas de Alejandría. Y pocos pasos necesitó dar fuera de su congregación para encontrarse como en su casa, en la académica Florencia; puesto que la filosofía de los judíos españoles, desde los siglos XI y XII, era ya neoplatónica gracias a Ben-Gabirol, y aristotélica gracias a Maimónides. Leon Hebreo se gloría de ser discípulo y compatriota de ellos: «nuestro rabí Moisés» de Egipto, en su *Moreh,* escribe en el diálogo 2° «Nuestro *Albenzubron* (sic) en su libro de la *Fuente de la Vida* ».

León Hebreo, pues, era un neo platónico judaico-hispano, regenerado por las aguas del helenismo. Poco o nada sabemos de su vida, ni siquiera podemos determinar con seguridad qué pueblo de nuestra Península (quizá Lisboa,) es el que puede honrarse con su cuna. Llamábase entre los hebreos Judá Abravanel, y era hijo primogénito del célebre maestro israelita D. Isaac Abravanel o Abarbanel, consejero que fué del rey de Portugal, Alfonso V, y más adelante de Fernando el Católico (desde 1484). El edicto de 1492 arrojó de España a los Abarbaneles con las demás reliquias de su raza, pero D. Isaac y los suyos encontraron buen acogimiento en la corte de D. Fernando de Aragón, rey de Nápoles, y de su hijo Alfonso II, a quien, después de la invasión de los franceses, acompañó en su fuga a Sicilia. León Hebreo (nacido entre 1460 y 1470, según conjetura del más autorizado de sus biógrafos, Munk), parece haber participado de todas las vicisitudes de su padre, ejerciendo la medicina primero en Nápoles y luego en Génova. Desde el año 1502 tenía acabada su obra capital, y quizá única, los *Dialoghi d'amore.* Se ignora la fecha de su muerte, y es

problemático, además, que llegase a abrazar el cristianismo, a pesar del sabor muy cristiano que tienen algunos pasajes de sus diálogos, y a pesar, también, de la afirmación expresa que se ve en las portadas de algunas de las primitivas ediciones. El mismo autor desmiente a sus editores, afirmando más de una vez que profesa la *sagrada religión mosaica*.

[p. 11] La oscuridad que envuelve la persona de Judas Abarbanel [1] no se extiende a su libro, que, por el contrario, es muy conocido, y ha sido impreso repetidas veces, influyendo portentosamente en los místicos y en los poetas eróticos del siglo XVI. «Si tratáredes de amores, con dos onzas que sepáis de la lengua toscana toparéis con León Hebreo, que os hincha las medidas», dice Cervantes en el prólogo del *Ingenioso Hidalgo*. Y esta popularidad no interrumpida se atestigua por el gran número de ediciones que de esta obra se hicieron en todas las lenguas cultas de Europa, desde que apareció la primera italiana en Roma, el año 1535. Cuál fuese la lengua primitiva en que Judas Abarbanel los compuso, es hoy materia inaveriguable. Lo cierto es que el texto toscano, que por su desmaño y rudeza, y por los hispanismos en que abunda, denota bien claramente ser obra de pluma extranjera, hace para nosotros veces de original, y es el mismo que, reimpreso cinco o seis veces en Venecia durante el siglo XVI, fué traducido en elegante latín por Juan Carlos Sarasin o *Saracenus* (1564), al castellano por Micer Carlos Montesa, por un judío anómino, y por el inca Garcilasso, y al francés por Pontus de Thiard y por el señor Du Parc, sin otras versiones que de fijo no conocemos. [2]

[p. 12] El libro de Judá Abarbanel es, como su título indica, una filosofía o doctrina del amor, tomada esta palabra en su acepción platónica y vastísima. A esta nueva ciencia la llama el autor *Philographia,* y la desarrolla en tres diálogos, de los cuales son **[p. 13]** interlocutores Philón y su amada Sophía, personajes enteramente abstractos, que simbolizan, como sus nombres lo

indican, el amor o apetito, y la ciencia o sabiduría. Trata el primer diálogo *De la naturaleza y esencia del amor;* el segundo De su universalidad; el **[p. 14]** tercero *De su origen*. Este último es el más importante bajo el aspecto estético, pero antes de llegar a él conviene dar sucinta idea de las materias que se contienen en los restantes.

Para responder a la opinión de Sophía, de que amor y deseo parecen contrarios afectos de la voluntad, porque «lo que se ama, primero se dessea, y después que la cosa desseada es habida, entra el amor y cesa el desseo; y el amor es de las cosas que tienen sér, el desseo es propio de las que no tienen sér»; divide León Hebreo el amor según las tres *suertes* de bienes que busca, en deleitable, provechoso y honesto; y asentando que es necesario que el conocimiento preceda al amor, y que ninguna cosa cae bajo nuestro entendimiento si antes no tiene sér efectivo, por ser el entendimiento un espejo o imagen de las cosas reales, llega a concluir que «lo que no tiene sér alguno, así como no se puede amar, tampoco se puede dessear ni haber». El objeto amado debe reunir tres condiciones: primera, el ser; segunda, la verdad; tercera, la bondad.«Y antes que sea juzgado por bueno es necesario que sea conocido por verdadero; y como realmente se halla antes del conocimiento, es necessario el sér real, porque la cosa primero es en el sér, y después se imprime en el entendimiento, y después se juzga por buena, y últimamente se ama y se dessea; y por esto dice el Filósofo, que el sér verdadero y el bueno se convierten en uno, *sino que el sér se considera en, sí mismo, y se llama verdadero cuando se imprime* **[p. 15]** *en el entendimiento, y bueno cuando del entendimiento y de la voluntad nacen el amor y el desseo».* Distínguese, no obstante, el amor en real e imaginado, «cuyo sujeto no es la cosa propia real que se dessea, por no tener aún sér en realidad propia, sino solamente el concepto de la cosa tomada en su sér común». Pero lo importante es hallar la definición cumplida del amor, aplicable a todas sus especies. Defínele, pues, «afecto voluntario

de gozar con unión la cosa estimada por buena». Los hombres cuya voluntad atiende a lo útil, jamás hartan sus diversos e infinitos deseos. No así el que apacienta su ánimo en el ejercicio especulativo y en la contemplación, en la cual consiste la felicidad. Mucho más amplio y universal que lo útil es lo deleitable; pero a uno y otro excede el amor de lo honesto, porque recae, no en el sentido, como lo deleitable, ni en el pensamiento, como lo útil, sino en el alma intelectiva, que es, entre todas las partes y potencias humanas, la más propincua a la divina claridad» Consiste este amor en dos *ornamentos,* es a saber, virtud y sabiduría, las cuales hacen divino nuestro entendimiento humano, y convierten nuestro frágil cuerpo en instrumento de angélica espiritualidad. El fin de lo honesto consiste en la *perfección del ánima intelectiva,* la cual, con los actos virtuosos, se hace verdadera, limpia y clara.

Sucesivamente va recorriendo León Hebreo las diversas cosas que los hombres aman y desean, tales como la salud, los hijos, el amor matrimonial, el de potencia e imperio, el honor y la gloria, la amistad, de la cual dice que, «remueve la individuación corpórea, y engendra en los amigos una propia esencia mental….. tan quitada de diversidad y de discrepancia, como si verdaderamente sujeto del amor fuera una sola ánima y esencia conservada en dos personas y no multiplicada en ellas». Y, por último, trata del amor divino, que es principio, medio y fin de todos los actos honestos. Principio, porque de la divinidad depende la ánima intelectiva, agente de todas las honestidades humanas, la cual no es otra cosa que un pequeño rayo de la infinita claridad de Dios apropiada al hombre para hacerle racional, inmortal y feliz. Esta alma intelectiva, para venir a hacer las cosas honestas, tiene necesidad de participar de la lumbre divina, «porque aunque ella haya sido producida clara, como rayo de la luz divina, por el impedimento de la ligadura que tiene con el cuerpo, y por haber sido ofuscada con la **[p. 16]** oscuridad de la materia. no puede arribar a los ilustres hábitos de la virtud, y a los resplandecientes con-

ceptos de la sabiduría, si no es *realumbrada* de la luz divina en los tales actos y condiciones. Que así como el ojo, aunque de suyo es claro, no es capaz de ver los colores, las figuras y otras cosas visibles, sino alumbrado de la luz del sol… así nuestro entendimiento, aunque de suyo es claro, está de tal suerte impedido en los actos honestos y sabios por la compañía del cuerpo rudo, y de tal manera ofuscado, que le es necesario ser alumbrado de la luz divina, la cual, reduciéndolo de la potencia al acto, y alumbrando las especies y las formas que proceden del acto cogitativo, el cual es medio entre el entendimiento y las especies de la fantasía, le hace actualmente intelectual, persistente y sabio…, y quitándole totalmente la tenebridad, lo deja en acto claro y perfecto». Conoce nuestra mente a Dios, según la posibilidad del conocer, mas no según la inmensa excelencia de lo conocido. Ámale nuestra voluntad, no según él es digno de ser amado, sino *cuanto puede extenderse en el acto amatorio*. De esta suerte comprende nuestro pequeño entendimiento al infinito Dios, según la capacidad y fuerza intectual humana, mas no según el piélago sin fondo de la divina esencia e inmensa sabiduría.Y creciendo el conocimiento, crece el amor de la divinidad conocida, por lo mismo que la esencia divina excede al conocimiento humano en infinita proporción, sin que se agote nunca, por parte del objeto conocido y amado, la posiblidad de que el hombre crezca en entendimiento y en amor. Los hábitos intelectuales en que la beatitud humana consiste, son cinco: arte, prudencia, entendimiento, ciencia y sapiencia. Leon Hebreo los define todos a la manera peripatética.

Hácese cargo luego de la opinión de algunos peripatéticos árabes y judíos, según los cuales la última beatitud y dichoso fin del entendimiento humano consiste en *actualizarse,* y unirse, y convertirse en entendimiento agente iluminante, quitada ya la potencia que causaba su diversidad, realizándose así el anhelado fin de los Avempace y Tofail, la feliz *copulación del entendimiento posi-*

ble con el entendimiento agente. Pero como es imposible que un hombre conozca todas las cosas juntas y cada una por sí distintamente, ni siquiera que logre un conocimiento de las razones de todas ellas en un cierto orden y universalidad, es menester que la **[p. 17]** felicidad resida en el conocimiento perfectísimo de una cosa sola, en la cual estén todas las cosas del universo juntamente. «El entendimiento, por su propia naturaleza, no tiene una esencia señalada, sino que es todas las cosas, y si es entendimiento posible, es todas las cosas en potencia, y si es entendimiento en acto, puro sér y pura forma, contiene en sí todos los grados del ser de las formas y de los actos del universo, todos juntamente en sér, en unidad y en pura simplicidad; de tal manera, que quien puede conocerle, viéndolo en su ser, conoce en una sola visión y en un simplicísimo conocimiento todo el sér de todas las cosas del universo juntamente, en mucha mayor perfección y puridad intelectual que la que ellas tienen en sí mismas, porque las cosas materiales tienen mucho más perfecto sér en el actual entendimiento que el que tienen en sí propias». El entendimiento actual que alumbra al nuestro posible, no es otro que el altísimo Dios, y así la bienaventuranza consiste en el conocimiento divino, en el cual están todas las cosas primeras y con más perfección que en ningún entendimiento criado, por que están en él esencial y causalmente, sin división o multiplicación alguna, antes en simplicísima unidad. «Entonces el entendimiento, alumbrado de una singular gracia divina, sube a conocer más alto que al humano poder y a la humana especulación conviene, y llega a una tal unión y *copulación* con el sumo Dios, que nuestro entendimiento se conoce ser antes razón y parte divina, que entendimiento en forma humana…, y, en conclusión, te digo que *la felicidad* no consiste en aquel acto cognoscitivo de Dios, que guía al amor, ni consiste en el amor que al tal conocimiento sucede, sino que *solamente consiste en el acto copulativo del íntimo y unido conocimiento divino, que es la suma perfección del entendimiento creado»*.

En su ferviente ontologismo parece admitir León Hebreo que esta excelsa beatitud puede alcanzarse en la presente vida, aunque sea difícil conservarla, «porque mientras vivimos, tiene nuestro entendimiento alguna manera de vínculo con la materia deste nuestro frágil cuerpo» lo cual impide que sea acá abajo duradera esa *feliz copulación* de que perpetuamente disfrutan los ángeles, las inteligencias separadas y los moradores de los cuerpos celestiales.

El diálogo segundo *De la comunidad del ser del amor y de su* **[p. 18]** *amplia universalidad,* apenas tiene importancia para nuestro propósito. Cinco causas de amor reconoce comunes al hombre y a los animales: *deseo de generación, sucesión generativa, beneficio, similitud u homogeneidad de especie, trato familiar o continua compañía*. En el hombre, la inteligencia hace más fuertes o más débiles estas causas; pero a ellas hay que añadir otras dos, que son propias y exclusivas: *la conformidad de naturaleza y complexión,* y *la virtud moral e intelectual*. El conocimiento y el apetito, y, por consiguiente, el amor, es de tres maneras: *natural, sensitivo y racional o voluntario*. El primero, que es una especie de atracción, se halla en los cuerpos inanimados, y es «la que mueve a los cuerpos pesados a descender a lo bajo, y a los livianos a subir a lo alto, como a lugar propio conocido y deseado». El amor sensitivo, que propiamente se llama apetito, se halla en los animales; pero el racional y voluntario es propio exclusivamente del hombre. Siempre con el amor más excelente concurren los inferiores, y por eso en el hombre se dan las tres especies de amor. El resto de este diálogo es un tratado de cosmología entre platónica y peripatética, entre el *Timeo* y la *Física;* una disquisición sobre los elementos, sobre los cuerpos celestes y sobre la fábrica del mundo. El calor y la energía poética del estilo, recuerdan a veces los antiguos poemas π&2;ρι φυσεως , y arguyen en Judas Abarbanel un robusto sentimiento y una vasta concepción de las armonías de la naturaleza, a la cual llega a considerar como un organismo y como un

ser animado. Véase, por ejemplo, este pasaje: «Verás también las piedras y metales engendrados de la tierra, cuando se hallan fuera de ella, cómo la buscan con velocidad, y no descansan jamás hasta que están en ella; así como buscan los hijos a las madres, que con ellas solamente se aquietan. La tierra también con amor los engendra, los tiene y conserva, y las plantas, las hierbas y los árboles tienen tanto amor a la tierra, *madre y genetrice* dellos, que jamás quieren apartarse della; antes con los brazos de sus rayzes la abrazan con afición, como hacen los niños con los pechos de sus madres… ¿Cuál madre podrá haber tan llena de piedad y caridad para sus hijos?». Todo lo que sigue bien manifiesta que los labios del médico judío, tan idealista por otra parte, habían exprimido con larga fruición el jugo de los pechos de la madre naturaleza.

El principio del amor rige toda esta cosmología, y por él explica **[p. 19]** León Hebreo el apetito de la materia hacia las formas: «y por eso algunos llamaron a la tierra *meretriz,* porque no tiene único ni formal amor a ninguno, antes cuando lo tiene, desea dejarlo por otro; pero con este adúltero amor se adorna el mundo inferior de tanta y tan admirable variedad de cosas tan hermosamente formadas».

La doctrina de Empédocles sobre el amor y el odio, como causas de la generación y de la corrupción, es el origen más remoto de esta especie de poema cosmogónico en prosa, al cual bien cuadra el título de *Philographia,* que para él imaginó su autor, quien llega a describir, con grande esplendidez de poesía naturalista, los amores y la unión generadora del gran cuerpo del cielo con la materia prima, y la elaboración del esperma con que la fecunda.

Como imagen de todo el universo, y verdadero *microcosmo,* considera nuestro platónico al hombre, y recíprocamente atribuye al cielo todas las partes y miembros humanos, llamando, verbigracia, *cerebro del cielo* a la luna. Mézclanse en este singular pasaje interpretaciones de mitos, alegorías y símbolos de la gentili-

dad, reminiscencias bíblicas, sueños astrológicos y una aspiración, sin duda, noble y alta, a abarcar el sistema del mundo bajo razón de unidad. Donde ni la observación ni la metafísica llegan, llegará la poesía, que también es una metafísica a su modo. Y agréguese a todo esto el afán de conciliar a Aristóteles con Platón, y a uno y a otro con Moisés, y los mitos neoplatónicos con la Kábala. Todo se agrupa en torno de la teoría pitagórica de los números y de las esferas celestes, que, andando el tiempo, había de inspirar una de las odas más bellas de Fr. Luis de León. Preludio de ella parecen estas frases de León Hebreo: «Y si contemplases, ¡oh Sophia! la correspondencia y concordancia de los movimientos de los cuerpos celestiales… verías una tan admirable unión *armonial,* que quedarías admirada de la prudencia del que la ordenó. ¿Cuál demostración de verdadero amor y perfecta delectación hay mayor que ver una tan suave conformidad, puesta y continuada en tanta diversidad? Pitágoras decía que moviéndose los cuerpos celestiales engendraban excelentes voces, correspondientes la una a la otra en concordancia *harmoníaca*. La qual música celestial decía ser causa de la sustentación de todo el universo en su peso, en su número y en su medida. Señalaba a cada orbe **[p. 20]** y a cada planeta su tono y su voz propia, y declaraba la harmonía que resultaba de todo. Y dezía ser la causa que nosotros no oyésemos ni sintiésemos esta música celestial la distancia del cielo a nosotros, o la costumbre della, la qual hacía que nosotros no la sintiésemos, como acaece a los que viven cerca del mar, que por la costumbre no sienten su ruido, como los que nuevamente se acercan a esse mar… Entre los cielos, planetas y estrellas hay tal con formidad de naturaleza y essencia, que en sus movimientos y actos se corresponden con tanta proporción, que de diversos se haze una harmonical unión, por lo cual parezen más aina miembros de un cuerpo organizado que diversos cuerpos apartados. Y así como de diversas voces, una alta y otra baja, se engendra un canto entero, suave al oído, y faltando

una dellas se corrompe el canto o harmonía, así destos cuerpos diversos en grandeza y en movimiento grave y ligero, por su proporción o conformidad se compone dellos una proporción harmónica, tan y tan unida, que faltando la menor partecilla se disolviera el todo».

Esta concepción armónica sirve al filósofo judío para interpretar el sentido de las antiguas fábulas acerca de los amores de los dioses, porque «debajo de sus propias palabras significan alguna verdadera inteligencia de las cosas naturales o celestiales, astrologales o teologales».

La razón de esto fué que aquellos antiguos sabios estimaron que «declarar demasiadamente la verdadera y profunda ciencia, es echarla en los inhábiles della, en cuyas mentes se corrompe y adultera como haze el buen vino en ruin vaso, del cual adulterio se sigue universal corrupción de las doctrinas en todos los hombres…, y en nuestros tiempos esta enfermedad se ha hecho tan contagiosa por el mucho parlar de los modernos, que apenas se halla vino intelectual que se pueda beber y que no esté corrompido; pero en los tiempos antiguos encerraban los secretos del conocimiento intelectual dentro de las cortinas de las fábulas con grandísimo artificio, para que no pudiesse entrar dentro sino ingenio apto a las cosas divinas e intelectuales».

Así, «mezclando lo historial deleitable y fabuloso con lo verdadero intelectual», y envidiando a los filósofos antiguos el uso de los versos, «medidos y observantísimos», porque «la medida ponderosa no sufre vicio», declárase León Hebreo por el poético modo **[p. 21]** de filosofar de Platón, y no por la *oración disciplinal* de Aristóteles. Es verdad que Platón, con abandonar los versos «rompió parte de la ley de la conservación de la ciencia», pero conservó la fábula. «Aristóteles, más atrevido y codicioso de ampliación, creó un nuevo y propio modo y estilo en el decir, tan breve, tan comprensivo y de tan profunda significación; quebró la cerradura de la fábula… y dió atrevimiento a otros, no tales

como él *(árabes y escolásticos),* a escribir la filosofía en prosa suelta, y de una declaración a otra, viniendo a mentes inhábiles, ha sido causa de falsificarla, corromperla y arruinarla».

En esta cuasi perfecta identidad que León Hebreo establece entre la Metafísica y la Poesía, se funda la interpretación, a veces pedantesca, y a veces ingeniosa y sutil, que va haciendo de la teogonía helénica, en la cual quiere encontrar más o menos velado el sistema de las ideas; «porque *cada uno de los elementos tiene un principio formal incorpóreo que se llama idea, y no es extraño apropiar la divinidad a las ideas de las cosas, puesto que el mal, lo mismo que el bien, tiene principio divino de inmaterial idea».* De la misma suerte la apoteosis de los hombres no se funda en su parte mortal, sino en aquella otra que llamamos ánima intelectiva, la cual, iluminada por el entendimiento agente, participa en modo actual como de la divinidad, y es como rayo de ella. Debajo del velamen de los amores carnales de Júpiter, ve nuestro filosofo la obra de los seis días de la creación, según el relato mosaico. El procedimiento de interpretación que aplica no es otro que el de Filón y Aristóbulo, y bien puede decirse que nunca llegaron a mayor extremo de delirio los últimos neoplatónicos y gnósticos de Alejandría.

Aunque el amor se halla en las cosas materiales, no por eso es propio de ellas, antes, lo mismo que el ser, la vida, el entendimiento y toda otra perfección, bondad y hermosura, depende de las cosas espirituales, y de ellas se deriva a la materia. Por eso, el amor, primera y más esencialmente, se halla en el mundo intelectual, y desde él influye en el corpóreo, «para que cada uno dellos sea perfecto en su grado sin falta, y para que el universo se junte y se ligue sucesivamente con la atadura del amor… la cual *unión es el fin principal del Sumo Opífice y omnipotente Dios en la producción del mundo, con diversidad ordenada y pluralidad unificada».* «Dios es fin de toda cosa, y beatitud de todos los seres intelectuales, **[p. 22]** sin que esto excluya que la propia perfección dellos no sea su último fin, porque en el acto de la felicidad el ánima

intelectiva no esta ya en sí misma, sino en Dios; el cual da felicidad por su unión. *El acto propio y esencial de la inteligencia apartada de la materia es el entenderse a sí misma, y en sí a toda cosa juntamente, porque reluze en ella la essencia divina en clara visión (como el sol en el espejo), la cual contiene las esencias de todas las cosas y es causa de todas ellas»*.

La doctrina del *motor inmóvil* de Aristóteles, del *maestro aplicado a esta inmensa cítara que* decía Fr. Luis de León, cierra esta parte de la obra con el mismo carácter armónico y sintético con que comenzó: «El fin del todo es la unida perfección del universo, señalada por el divino Arquitecto, y el fin de cada una de las partes, no es solamente la perfección de aquella parte en sí, sino que con ella irá rectamente a la perfección del todo… *porque la propia hermosura es el propio acto*. Y esto entiende Aristóteles, diciendo que la inteligencia se mueve por fin más alto y excelente, que es Dios…, porque, amando y moviendo su orbe, coliga la unión del universo, con la cual propiamente consigue el amor, la unión y la gracia divina, que vivifica el mundo». Así el alma tiene la misión de traer la vida, el conocimiento intelectivo y la luz divina, o el mundo superior y eterno al inferior corruptible, para que esta parte más baja del mundo no esté tampoco privada de la gracia divina y vida eterna, y *para que este grande animal no tenga parte alguna, que no sea viva e inteligente*… «Ni aun el mundo ternía ser, ni cosa alguna se hallaría en él, si no hubiese amor…, porque tanto el mundo y sus cosas tienen ser, cuanto está todo él unido y enlazado… a manera de miembros de un individuo… Siendo Dios uno en simplicísima unidad, es necesario que lo que de él procede sea también uno en entera unión, porque de la pura unidad procede unión perfecta. Asimismo el mundo espiritual se hace uno con el mundo corpóreo, mediante el amor; ni jamás las inteligencias apartadas o ángeles divinos se unieran con los cuerpos celestes, ni los informaran, ni les fueran ánimas que les dan vida, si no los amaran; ni las ánimas intelectivas se unieran con

los cuerpos humanos… si no las forzara el amor, ni se uniera el ánima del mundo con este globo de la generación y corrupción, si no hubiera amor. Asimismo los inferiores se unen con los superiores, el mundo **[p. 23]** corporal con el espiritual, y el corruptible con el eterno, y el universo todo con su Criador, mediante el amor que les tiene y el deseo suyo que les da de unirse con él, y de beatificarse en su divinidad».

Hemos llegado al diálogo tercero, *Del origen del amor, verdadero* centro de la obra, y única parte suya que con rigor pertenece a lo que hoy llamamos *Metafísica estética*. Antes de entrar en materia, el autor hace una digresión sobre el *éxtasis,* curioso capítulo de psicología mística, en el cual se sostiene que, «siendo la esencia del ánima su propio acto, si se une para contemplar íntimamente un objeto, se transportan en él su esencia, y aquél *es su propia sustancia,* y no es más ánima y esencia del que ama, sino sola especie actual de la persona amada». Y tan íntima puede ser la contemplación, que «del todo se desenlace y retire el ánima del cuerpo…, de modo que, aferrándose el ánima afectuosamente con el deseado y contemplado objeto, deje al cuerpo desanimado del todo… Tal fué la muerte de nuestros bienaventurados, que, contemplando con sumo deseo la hermosura divina, convirtiendo toda el ánima en ella, desampararon el cuerpo. Y por eso, la Sagrada Escritura, hablando de la muerte de Moisés y de Aarón, dice que murieron *por boca de Dios,* esto es, arrebatados de la amorosa contemplación y unión divina»; lo cual, para León Hebreo, equivale a unirse con el entendimiento puro y abstracto, simbolizado en el sol, así como la luna es simulacro «del ánima del mundo, de la cual procede toda ánima». Ni la vista corporal ni la intelectual pueden ver sin luz que las alumbre, ni entender el alma las cosas y razones incorpóreas y universales, sino alumbrada del entendimiento divino «y no solamente ella, sino también las especies que están en la fantasía (de las cuales la virtud intelectiva toma el conocimiento intelectual), son alumbradas de

las eternas especies qu están en el entendimiento divino, las cuales son ejemplares de todas las cosas criadas, y preexisten en el entendimiento divino, de la misma manera que preexisten las especies ejemplares de las cosas artificiadas en la mente del artífice y son la misma arte. Y a estas especies solas llama Platón *Ideas,* de tal manera, que la vista intelectual y el objeto, y también el medio del acto inteligible, todo es alumbrado del entendimiento divino, así como es alumbrada del sol la vista corpórea, con el objeto y el medio. Y aun puede decirse que esta luz del sol no es otra cosa que sombra de **[p. 24]** la luz intelectual o resplandor de ella, comunicado al cuerpo más noble…, forma espiritual, en suma, dependiente y formada de la luz intelectual y divina. [1]

«Como está en el entendimiento divino la suma y perfecta hermosura, el ánima, que es un resplandor procedente dél, se enamora de la suma hermosura intelectual, origen superior suyo, y desea hacerse felice en su perpetua unión. Con éste se junta otro amor *gémino* del ánima al mundo corpóreo inferior a ella… para hacerlo perfecto, imprimiendo en él la hermosura que recibe del entendimiento, mediante el primer amor. El ánima, como llena de preñez de la hermosura del entendimiento, la desea parir en el mundo corpóreo, o forma la semilla de esa hermosura, para hacerla brotar en el cuerpo, o como artífice toma los exemplares de la hermosura intelectual, para esculpirlos al propio en los cuerpos. Lo qual sucede, no solamente en el ánima del mundo, sino también en el anima del hombre».

Cinco preguntas hace sucesivamente Sophía a Philón: «Si nació el amor, cuándo nació, dónde nació, de quién nació, y para qué nació *este fuerte y diestro, antiguo y famosísimo* Señor. Es evidente que el amor existe, y que es deseo de cosa que falta; pero ¿cómo incluir en esta definición el amor divino?» Esta razón hizo afirmar a Platón que «los Dioses no tenían amor, y que el amor no era Dios ni idea del sumo entendimiento… sino un gran *Demon,* medio entre los Dioses y los hombres, que lleva las buenas

obras y los espíritus limpios de los hombres a los Dioses, y trae los dones y beneficios de los Dioses a los hombres, porque todo se hace mediante el amor. Y su intención es que el amor no sea hermoso en acto, que si lo fuera no amara lo hermoso ni lo deseara: que lo que se posee no se desea: sino que sea hermoso en potencia, y que ame y desee la hermosura en acto».

Pero León Hebreo, a pesar de su platonismo, contradice esta sentencia del *Simposio,* apoyándose en otros pasajes del mismo divino filósofo, y en la observación de que en el *Simposio* se disputa solamente del *amor participado a los hombres,* pero no del amor universal de que aquí se habla.

[p. 25] Pero concedido esto, surge otra cuestión mucho más importante: ¿El amor es deseo de cosa buena o de cosa bella? O, en otros términos, pueden reducirse a un mismo concepto el bien y la hermosura?

«Engáñaste (responde Philón), si crees que lo hermoso y lo bueno es una misma cosa en todo. *Lo bueno puede el que desea desearlo para sí o para otro que él ame, pero lo hermoso propiamente, sólo por si mismo lo desea*… Y la razón es que *lo hermoso es apropiado a quien lo ama,* pues lo que a uno parece hermoso, no lo parece a otro…, pero *lo bueno es común en sí mismo*… Y así como lo bueno y lo malo semejan en el ánimo a lo dulce y a lo amargo en el gusto, así lo hermoso y no hermoso en el ánimo semejan a lo sabroso… (que es lo deleytable) en el gusto, y a lo no sabroso… De donde, así como se halla una cosa dulce que para todos los sanos es dulce, pero a uno es sabrosa y deleytable, y a otro no, así se halla una cosa o persona para todo virtuoso buena, pero para otro hermosa, tanto que su hermosura le incita a amarla, y a otro no…; pero como quier que sea, *el amor abraza a lo bueno en toda su universalidad, sea hermoso, sea útil, sea deleytable, o de cualquiera otra especie de bien*».

En conformidad con este análisis, León Hebreo, con rara sagacidad psicológica, y evitando la frecuente confusión de la estética con la filosofía de la voluntad, define el amor como Aristóteles, *universalmente por lo bueno,* y no como Platón, *especialmente por lo hermoso. «Aunque todo lo hermoso es bueno, no por eso todo lo bueno es hermoso».* El manjar, la bebida, lo dulce, la salud, el suave olor, el aire templado, no negarás que son buenos, pero no los llamarás hermosos. Bueno y feo de una misma parte es verdad que no pueden estar juntamente, pero no es cierto que toda cosa que no es hermosa sea fea. Infinitas cosas del número de las buenas no son ni feas ni hermosas en todo ni en parte, de la misma suerte que hay muchos que no son sabios ni ignorantes, sino *creyentes* de la verdad o *rectamente opinantes Luego lo hermoso no es solamente bueno, sino bueno con alguna adición o acrecentamiento. Y este acrecentamiento es la hermosura.*

¿Y qué cosa es la hermosura?

«Quien quiera conoce lo hermoso, pero pocos conocen la cosa por la cual todos los objetos hermosos son hermosos…». Diversamente **[p. 26]** ha sido definida la hermosura, pero la más verdadera y universal definición parece ésta: *«La hermosura es gracia que, deleitando el ánimo, lo mueve a amar.* Y la cosa buena o persona, en la cual se halla esta gracia, es hermosa, pero la cosa buena en la cual no se halla esta gracia, no es hermosa ni fea; no es hermosa, porque no tiene gracia; ni es fea, porque no le falta bondad. Pero aquello a que faltan ambas cosas, que son gracia y bondad, no solamente no es hermoso, sino que es malo y feo, porque entre hermoso y feo hay medio, pero entre bueno y malo, verdaderamente no hay medio, porque lo bueno es ser, y lo malo privación.»

«Esta gracia, que deleita el ánimo y mueve al amor, no se halla con los objetos del gusto, del olfato y del tacto, sino solamente en los de la vista y el oído, que León Hebreo llama sentidos espirituales. Reside, pues, en las bellas formas y figuras, y hermosas

pinturas, y linda orden de las partes entre sí mismas al todo; y en los hermosos y proporcionados instrumentos, y lindos colores, bella y clara luz, hermoso sol, lindas estrellas y hermoso cielo… y también en los objetos del oído: como hermosa oración, linda voz , linda habla, hermoso canto, linda música, bella consonancia, linda proporción y armonía…, y de ningún modo en los manjares y en las bebidas; ni *en el templado y dulcísimo acto venéreo».*

«Pero hay en el hombre otra virtud que comprende lo hermoso además del ver y del oir. Tales son las virtudes cognoscitivas, y en primer lugar la imaginación y fantasía, que comprende, discierne y piensa las cosas de los sentidos…, y así se dice: «Una hermosa fantasía, un lindo pensamiento, una linda invención». Y mucho más conoce de lo hermoso la razón intelectiva, la cual comprende gracias y hermosuras universales, corpóreas e incorruptibles… como son: los estudios, las leyes, las virtudes y ciencias humanas Pero el supremo conocimiento del hombre consiste en el entendimiento abstracto, el cual, contemplando en la ciencia de Dios y de las cosas abstractas de materia, se deleita y enamora de la suma gracia y hermosura que hay en el Criador y Hacedor de todas las cosas, por la cual alcanza su última felicidad… Así que lo bueno, para ser hermoso, conviene que tenga con la bondad alguna manera de *espiritualidad graciosa,* tal que pasando por las vías espirituales a nuestra ánima, la pueda deleitar y mover a amor».

[p. 27] «El amor que hay entre las criaturas de la una a la otra, presupone falta, y no solamente el amor de los inferiores a los superiores, sino también el de los superiores a los inferiores…, porque *ninguna criatura hay sumamente perfecta; antes, amando, solamente a los superiores a ella, sino también a los inferiores, crece en perfección y se allega a la suma perfección de Dios…* Por este aumento de perfección en el amante y en el universo, el amado inferior también se hace divino en el amante superior; porque en ser amado participa de la divinidad de su Criador, por cuya participación

todo amado es divino. Porque siendo el sumo hermoso, es participado de todo hermoso, y todo amante se acerca a él, amando cualquiera cosa hermosa, aunque sea inferior al amante, y con esto, el amante crece en hermosura y divinidad, y así hace crecer al universo. En Dios el amor no dice pasión, ni inclinación natural, ni falta alguna: dice sólo voluntad de hacer bien a sus criaturas y al universo, y de acrecentar la perfección dellas cuanto su naturaleza fuere capaz».

Con ocasión de indagar cuándo nació el amor, vuelve a plantear el autor el problema cosmogónico, y se hace cargo de los tres principales sistemas sobre el origen del mundo; el de su eternidad defendida por Aristóteles, el de *los fieles que creen la sagrada ley de Moysén,* y aceptan la creación *ex nihilo;* y el del caos eterno y la producción temporal, expuesto en el *Tineo* platónico, que Judas Abarbanel procura sacar inmune de las interpretaciones de Plotino y de los neoplatónicos, y ajustarle y concordarle todo lo posible con el Pentateuco, de quien (lo mismo que otros rabinos y muchos cristianos) le supone discípulo. «Y aunque Platón fué maestro de Aristóteles tantos años, al fin, en las cosas divinas, habiendo sido Platón *discípulo de nuestros viejos,* aprendió de mejores maestros y más que Aristóteles, y tuvo mayor noticia desta antigua sabiduría».

Y no sólo quiere hacer a Platón creyente judío, sino también cabalista, atribuyéndole la doctrina de la creación cada siete mil años, «recogiéndose (en cada nuevo fin del mundo y nueva quietud del caos) las intelectuales formalidades, al sumo Dios, Padre dador dellas, las cuales lucidísimamente serán conservadas en las altísimas Ideas del divino entendimiento hasta la nueva vuelta dellas en la universal creación y generación del orbe».

[p. 28] Volviendo a su asunto, en respuesta a la interrogación, «¿cuál fué el primer amor?», intérnase Judas Abarbanel en las profundidades «del amor intrínseco de Dios amado y amante…, formalidad divina, una y simplicísima, que no se puede transfi-

gurar sino con reverberante luz y multiplicada formalidad». «En la Divinidad la mente o sabiduría amante se deriva *ab aeterno* de la hermosura amada, y el amor nació *ab aeterno* de ambos a dos, del hermoso amado como de padre, y del sapiente o amado como de madre».

«Del sumo resplandor de la divina hermosura amada fué producido el entendimiento primero universal con todas las Ideas, el cual es padre del Universo y la forma y el marido y el amado del Chaos, y de la clara y sabia mente divina amante fué producida la madre Chaos, amadora del mundo y mujer del primer entendimiento; y del ilustre amor divino, que nació de ambos a dos, fué producido el amoroso Universo…»

Después de este amor intrínseco de la Divinidad, el segundo (y primero que nació) es el que fué causa de la creación y nacimiento del mundo. Amando la Divinidad su propia hermosura, deseó producir hijo a su semejanza, y este deseo fué el primer amor extrínseco, esto es, de Dios al mundo producido. «De este primer acto de amor ad *extra* fueron engendrados», el entendimiento primero, en quien resplandecen todas las Ideas del sumo Artífice… y el Chaos umbroso, con las sombras de todas las Ideas, y las esencias de ellas. Mediante estos dos primeros instrumentos engendradores, Dios, como amor desiderativo, crió y formó todo el mundo a similitud de la hermosura y sabiduría o esencia divina. «Concurrieron a la obra de la creación el amor recíproco de este principio masculino y este principio femenino del mundo, y juntamente con él» otro amor tercero, necesario en el ser del mundo, que es el amor que tienen todas sus partes, la una con la otra y con el todo. Todos estos tres amores nacieron cuando nació el mundo.

Pero ¿dónde nació ese tercer amor? ¿En el mundo inferior de la generación y corrupción, o en el celestial del movimiento continuo, o en el espiritual de la pura visión inteligible? Manifiesta cosa es que el amor nació *cerca de Dios,* y que de él fué co-

municado al mundo angélico, y de allí participado al celestial y al corruptible. Estamos en plena teoría de la emanación: las aguas de la *Fuente de la vida,* de Ben-Gabirol, comienzan a correr por estas **[p. 29]** páginas; ¡y con qué religioso y solemne curso! Apenas hay en nuestra filosofía páginas más elocuentes que estas: «Procediendo el amor de la hermosura, donde la hermosura es más inmensa, más antigua y coeterna, allí debe el amor nacer primero. No consiste el amor en la hermosura, pero procede della, y allí se halla donde está la hermosura que le causa. Donde el conocimiento se halla acompañado de falta de algún grado de hermosura como en el mundo angélico, allí nació el amor, y no en el mundo inferior, donde la falta sobra y el entendimiento falta… Y así las plantas que son las menos perfectas de las cosas vivas, careciendo grandemente de la hermosura, porque no la conocen, no la desean, sino aquello poco que pertenece a su perfección natural… También en los mismos hombres, los que son de ingenio más flaco y tienen menos conocimiento, son aquellos a quienes de la perfección y hermosura más les falta, y menos la desean. Y cuanto más ingeniosos son y más sabios, y menos les falta de la bella perfección intelectual, tanto más intensamente la aman, y tanto más intensamente la desean. Porque siendo la sabiduría mucho más amplia y profunda que el entendimiento humano, el que más nada en su divino piélago, conoce más su anchura y profundidad, y tanto más desea llegar a los perfectos términos a él posibles… Porque las delectaciones de la sabiduría no son saciables como cualquiera otra delectación, antes a todas horas más deseables e insaciables… Cuando, ¡oh Sophía! hubieres subido por esta escala al mundo celestial y angélico, hallarás que los que participan más de la belleza intelectual del Sumo Hermoso, conocen mejor cuánto falta a la más perfecta de las criaturas de la hermosura de su Criador… Así que el amor principalmente está en la primera y más perfecta inteligencia criada, por el cual goza unidamente de la Suma Hermosura de su Criador,

de quien ella depende, y della sucesivamente se derivan las otras inteligencias y criaturas celestiales, descendiendo de grado en grado hasta el mundo inferior, del cual sólo el hombre es el que puede asemejarle en el amor de la divina hermosura, por el entendimiento inmortal que en cuerpo corruptible el Criador quiso darle, y solo mediante el amor del hombre a la hermosura divina se une el mundo inferior, el cual todo está por el hombre unido con la Divinidad, causa primera y último fin del universo, y suma hermosura amada y deseada en todo; que de otra **[p. 30]** manera el mundo inferior estuviera dividido totalmente de Dios. Siendo la hermosura del Criador excelente sobre otra cualquiera hermosura criada, y ella sola perfecta hermosura, es necesario conceder que ella sea la medida de todas las otras hermosuras, y que por ella se midan las faltas de perfección de las otras. Esta hermosa divinidad es inmensa e infinita, sin proporción alguna conmensurativa con la más excelente de las hermosuras criadas. No excede menos a la más hermosa de las inteligencias apartadas de materias, que al menos hermoso de los cuerpos corruptibles, siendo ella medida de todos y ninguno medida della, pues tanto le falta al primer ángel, de aquella suma belleza, como al más vil gusano de la tierra. La parte que quiso comunicar a la hermosura criada, se repartió en diversos grados: el mundo angélico tomó la mayor parte, después el celeste, después el corruptible.»

Píntase e imagínase la hermosura infinita del Criador en la hermosura finita criada, como una hermosa figura en un espejo. «Y aunque lo que falta de la infinita hermosura al mundo celestial y al corruptible es igualmente infinito, todavía en el angélico, donde se conoce mejor la inmensa belleza que falta, la falta se hace mayor, por incitar mayor deseo y producir más intenso amor que el mundo inferior. En el mundo corruptible no hay conocimiento claro de la hermosura divina, porque no se puede adquirir sino por entendimiento abstracto de materia, el cual es

espejo capaz de la transfiguración de la divina hermosura. Conocer las esencias incorpóreas mediante las corpóreas, es como ver el lucido cuerpo del sol en agua o en otro diáfano. No así los moradores del mundo angélico, en quienes derecha e inmediatamente se imprime la clara belleza divina, como el ojo del águila, que es capaz de ver directamente al sol y no en enigma. Sólo confusamente puede encaminarse el entendimiento humano a aquella no conocida hermosura, por la noticia de la primera causa y del primer motor, alcanzada mediante los cuerpos; la cual no es perfecto ni recto conocimiento, ni puede inducir el puro amor ni el intenso deseo que a la suma belleza se requiere, pero puede conocer en la copulación la esencia del entendimiento agente, cuya hermosura es finita…, y mediante ella o en ella ver y desear la hermosura divina, como por un medio cristalino o un claro espejo, pero no inmediatamente y en si, como hace el entendimiento angélico. Solo por gracia especial de Dios **[p. 31]** puede recaer este conocimiento inmediato en algún varón *hecho profético y elegido por la Divinidad»*. Es el *caso profético* que nuestro gran poeta Judá Levi, en su libro del *Cuzary,* supone, con orgullo judaico, don y privilegio exclusivo de su raza. Así Moisés, «profetizaba despierto, con el entendimiento claro y limpio de fantasía, copulado con la Divinidad, sin medio de ángeles y sin figuras ni fantasías algunas».

La infinita hermosura se imprime en la finita mente angélica o en la de los bienaventurados, no según el modo de su infinidad, sino según la finita capacidad de la mente que la conoce. Pero hay otro conocimiento más alto de la inmensa hermosura divina, y es el que el mismo Dios tiene de sí mismo, «como si el resplandeciente sol se viera a sí propio».

La mayor novedad de la *Philographia* de León Hebreo, y lo que agranda su concepción y le separa de los comentadores vulgares del *Simposio,* consiste, sin duda, en haber considerado el amor como una *inherencia intelectual a la suma hermosura*. Sus fantásticas

explicaciones del mito de *Poros* y de *Penia,* así como la exégesis más que temeraria con que supone a nuestros primeros padres *andróginos,* [1] como las que se fingen en el razonamiento platónico de Aristófanes, no tienen para nosotros más que un interés de curiosidad; pero le tiene muy grande para la historia de la filosofía, y demuestra elocuentemente la filiación semítico-hispana de Judas Abarbanel, y los lazos nada tenues por los cuales desciende de Averroes y de Maimónides el pasaje en que nota escrupulosamente las variantes del sistema de la emanación en las escuelas arábigas, y cómo la primera inteligencia, por virtud y amor de su propia hermosura, produce el primer orbe, «compuesto de cuerpo incorruptible circular y de ánima intelectiva amadora de su inteligencia», y así sucesivamente las inteligencias de los otros orbes, hasta el número de ocho, según los griegos, o de nueve, según la cuenta de los árabes.«De manera que, habiendo declinado las esencias criadas, de grado en grado, no solamente hasta el último orbe de la luna, más también hasta la ínfima materia primera, desde allí vuelve a levantarse la materia primera con inclinación, amor y **[p. 32]** deseo de acercarse a la perfección divina, de la cual está más alejada, subiendo de grado en grado por las formas y perfecciones formales. De esta suerte hacen los árabes una línea circular del Universo, cuyo principio es la Divinidad, y su término la materia prima, y della va subiendo y allegándose de grado en grado, hasta fenecer en aquel punto, que fué principio, que es en la suma hermosura divina, por la copulación con ella del entendimiento humano».

¿De quién nació el amor? León Hebreo, después de explicar el razonamiento de «la fada Diótima, que fué maestra de Sócrates en los conocimientos pertenecientes al amor», y los mitos de Eros y de Poros, afirma que el amor de quien él escribe es «superior a Poros embriagado en el huerto de Júpiter, y ajeno de Penía menesterosa», y le da por padre común lo hermoso, y por madre la inteligencia, *preñada de la forma de lo hermoso*. «Si la forma de lo

hermoso no estuviese en el entendimiento del amante, debajo de especie de hermoso, bueno y deleitable, no fuera lo hermoso jamás amado de él. De manera que la madre del amor, aunque está privada de la unión perfecta con el amado, no por eso está privada de la forma ejemplar de su hermosura. El amor es preñez, y deseo de parir lo hermoso semejante al padre».

Nueva disertación sobre la esencia de la hermosura. ¿Consiste *como la han definido muchos filosofantes,* en la proporción de las partes al todo, y la conmensuración del todo a las partes? ¿Será propia del conmensurable cuerpo, y supondrá siempre cantidad pudiéndose aplicar sólo por traslación a las cosas incorpóreas, en cuanto son compuestas proporcionalmente por orden y armonía?

«El vulgo, responde León Hebreo, no puede comprender otra herrnosura que la que los ojos corporales y los oídos comprenden, por lo cual creen, fuera de ésta, no haber otra hermosura, sino que es alguna cosa fingida, soñada o imaginada. Pero aquellos cuyos entendimientos tienen ojos claros, y ven mucho más adelante que los corporales, conocen que la hermosura que se halla en los cuerpos es baja, poca y superficial con respecto de la que se halla en los incorpóreos…; como que solamente es sombra e imagen de la espiritual, y participada, della, y resplandor que el mundo espiritual da al mundo corpóreo. Y aun esta hermosura de los cuerpos no procede de la corporeidad o materia de ellos, que, si fuera así, **[p. 33]** todo cuerpo y cosa material fuera hermosa de una misma manera, porque la materia y corporeidad es una en todos los cuerpos; o de los cuerpos el mayor fuera el más hermoso, que muchas veces no lo es, porque la hermosura requiere medianía en el cuerpo; el mayor, lo mismo que el menor, es deforme. Y conocen que la hermosura viene en los cuerpos por la participación de los incorpóreos superiores, y tanto cuanto carecen de la participación de ellos, tanto son deformes; por manera que la fealdad es lo propio del cuerpo, y la hermosu-

ra lo adventicio. A ti, pues, ¡oh Sophía! no te basten los ojos corporales para ver las cosas hermosas; míralas con los incorpóreos, y conocerás las verdaderas hermosuras que el vulgo no puede conocer; porque así como los ciegos de los ojos corporales no pueden comprender las hermosas figuras y colores, así los ciegos de los ojos espirituales no pueden comprender las clarísimas hermosuras espirituales, ni deleitarse en ellas porque no deleita la hermosura, sino a quien la conoce, y el que no gusta della está privado de suavísima delectación. Que si la hermosura corporal, que es sombra de la espiritual, deleita tanto a quien la ve, que se lo roba, le convierte en sí, y le quita la libertad y le hace su aficionado, ¿qué hará aquella lucidísima hermosura intelectual a los que son dignos de ver? Sé tú, pues, ¡oh Sophia! de aquellos a quien la hermosura umbrosa no arroba, sino la que es señora della, suprema en belleza y delectación…» «Esa definición de la hermosura, dicha por alguno de los modernos filosofantes, no es la propia ni la perfecta, porque si fuera así, ningún cuerpo simple, no compuesto de diversas y proporcionadas partes, se llama hermoso….. La figura redonda, bien en sí es hermosa, pero su hermosura no es la proporción de las partes, la una a la otra ni al todo, porque sus partes son iguales y de un mismo género, en las cuales no cabe proporción alguna, ni la hermosura de la figura circular es la que hace hermoso al sol, a la luna y a las estrellas, que, si fuera así, todo cuerpo hermoso tuviera la hermosura del sol; empero, la hermosura de ellos es la claridad, la cual en sí no es figura ni tiene partes proporcionadas».

«Parece, pues, que la hermosura no está en las proporciones de las partes… Y si la hermosura de la música quieren que sea la concordancia de las partes, la hermosura intelectual, ¿cuál será? Y si dijeren que es el orden de la razón, ¿qué dirán de la inteligencia **[p. 34]** de las cosas simples y de la purísima divinidad, que es suma hermosura? Si bien lo considerares, hallarás que, aunque en las cosas proporcionadas y concordantes se halla hermosura, la her-

mosura es allende de la proporción dellas… Por donde se halla, no sólo en los compuestos proporcionados, pero aun más en los simples… *No todo lo hermoso y lo bueno es proporcionado, y, al contrario, en las cosas malas se halla también proporción y concordancia.*»

«¿En qué consiste, pues, la hermosura de las cosas corpóreas, si no está en la proporción? Sabrás que la materia, fundamento de todos los cuerpos inferiores, es de suyo fea y madre de toda fealdad en ellos; pero *formada* se torna hermosa por participación del mundo espiritual. Como rayos del sol, las formas descienden a ella del entendimiento divino, y de la ánima del mundo, o del mundo espiritual o del celestial».

Todo cuerpo tiene alguna hermosura derivada del principio que le informa; pero no son todos igualmente hermosos, porque la información no es igualmente perfecta, ni a todos los cuerpos les quita de una misma manera la fealdad de la materia, ni en todos señorea con igual imperio *la rústica corpulencia de la materia*. Y si los cuerpos proporcionados nos parecen hermosos, es porque la forma crea la perfección, vivificando el todo y las partes. «Y cuando la materia es inobediente, no puede unir así las partes intelectualmente al todo, y queda menos hermoso y más feo por la desobediencia de la materia deforme a la informante y hermoseante forma».

Los colores también son hermosos, porque son formas, y si por ellas los cuerpos coloreados se hacen hermosos, tanto más deben serlo ellos mismos. Y mucho más la propia luz, que a todo color y coloreado hace hermosos…, «y es forma universal en todo el mundo inferior… La armonía es hermosa, porque es forma espiritual ordinativa y unitiva de muchas y diversas voces en una y perfecta consonancia por modo intelectual… La belleza de la oración viene de la hermosura espiritual ordinativa y unitiva de muchas y diversas palabras materiales, en unión perfecta e intelectual con alguna parte de la armónica hermosura, de tal manera que con razón se puede decir más hermosa que las otras cosas

corpóreas; y asimismo los versos, que, juntamente con la hermosura intelectual, tienen más de la hermosura armónica resonante que la oración. Las hermosuras del conocimiento, y de la razón y **[p. 35]** del entendimiento humano, manifiestamente preceden a toda hermosura corpórea, porque éstas son las verdaderas, formales y espirituales, y las que ordenan y unen los muchos y diversos conceptos del ánima sensibles y racionales, y asimismo dan y participan hermosura doctrinal en los entendimientos dispuestos a recibirla, y también es hermosura artificial en todos los cuerpos que por artificio son hechos».

Así, pues, toda hermosura en el mundo inferior, procede del mundo espiritual de las *formas*, y según que la materia obedece o resiste a la hermosura formal, resulta en los cuerpos mayor o menor grado de hermosura. De aquí la definición de la belleza, según León Hebreo: «gracia formal, que deleita y mueve a amar a quien la comprende». Esta definición se aplicaría por igual a las obras de la naturaleza y a las del arte. El arte es una forma: «imagina dos pedazos de palo iguales, y que en el uno se entalla una hermosísima Venus y en el otro no: conocerás que la hermosura de Venus no procede del palo, porque el otro madero igual no es hermoso: la forma o figura artificiada es, pues, la que constituye su hermosura».

Y así como las formas naturales se derivan del alma del mundo, y allende de ella, del primero y divino entendimiento, en los cuales existen con mayor esencia, perfección y hermosura que en los cuerpos divididos, así las formas artificiales se derivan de la mente del artífice humano, en la cual existen con mayor perfección y hermosura que en el cuerpo hermosamente artificiado. «Y así como quitando, por consideración, la *corporalidad* del artificiado hermoso, no queda sino la Idea que está en el entendimiento del artífice, así, quitando la materia de los hermosos naturales, quedan solamente las formas ideales, preexistentes en el entendimiento primero, y en el ánima del mundo».

«Bien alacanzarás, ¡oh Sophía! cuánto más hermosa debe de estar la Idea del artificio *unida* en el entendimiento del artífice, que cuando está distribuída en el cuerpo y desmembrada, porque a toda hermosura y perfección le acrecienta la unión y la división le disminuye. Y las partes de la hermosura de la estatua de Venus en el madero, están divididas cada una de por sí, por lo cual hacen lenta y débil su hermosura, respecto de la que está en el ánima del artífice, porque en ella consiste la Idea del arte con todas sus partes **[p. 36]** abrazadas juntamente, de tal manera, que la una favorece a la otra, y la hace crecer en hermosura, y la hermosura de todas está juntamente en cada una, y la de cada una en todas, sin ninguna división o discrepancia, puesto que el cuerpo no impide ni disipa la eficacia de la forma. Y lo mismo acontece con las formas naturales, que están en el entendimiento divino, todas juntamente abstractas de materia, de mutación o alteración, y de toda manera de división o muchedumbre».

«¿De qué modo están proporcionados los ojos de nuestro entendimiento a la percepción de las hermosuras espirituales?» Nuestra ánima racional, por ser imagen de la ánima del mundo, es *figurada obscuramente de todas las formas que existen en el alma del mundo,* y por eso, con discurso racional, las conoce distintamente, y gusta de su hermosura y la ama. Y el puro entendimiento que en nosotros reluce, es asimismo imagen del puro entendimiento divino, *signado con la unidad de todas las ideas,* el cual, al fin de nuestros discursos racionales, nos muestra las esencias ideales en intuitivo, único y abstractísimo conocimiento, cuando nuestra razón bien habituada lo merece…»

A estas dos hermosuras intelectuales son proporcionadas otras dos corporales, la que se alcanza por la vista y la que se alcanza por el oído. La de la vista es imagen de la hermosura intelectual, porque toda consiste en luz, y por la luz se aprehende. Y la que se alcanza por el oído, es imagen de la hermosura del alma del mundo, porque consiste en concordancia, armonía y orden; pe-

ro el conocimiento y amor de la misma hermosura corpórea, no consiste en los ojos y en los oídos por donde pasa, sino en el ánima adonde va; de otra manera sería idéntico el conocimiento y delectación en todos los hombres, puesto que poseen iguales sentidos; y vemos que no acaece así. Siendo las hermosuras corpóreas *gracias formales,* y siendo en esencia nuestra ánima racional «una figuración latente de todas aquellas espirituales formas, por impresión hecha en ella del ánima del mundo, su origen exemplar», lo cual llama Platón *reminiscencia,* y Aristóteles, interpretado platónicamente por León Hebreo, «entendimiento en potencia», infiérese que las formas representadas por los sentidos, hacen relumbrar las mismas formas y esencias que antes estaban latentes en nuestra ánima. *«A este relumbrar llama Aristóteles acto de entender, y Platón* **[p. 37]** *recuerdo: pero la intención dellos es una en diversas maneras de decir».* Y como esta latencia y tenebrosidad sea muy diversa en las almas de los hombres, según el imperio mayor o menor que ha logrado la forma sobre la materia, acaece que el alma de uno conoce fácilmente la hermosura, y la de otro con más dificultad, y la de otro de ninguna manera, «por la rudeza y grosedad de su materia, que no deja aclarar la oscuridad que ella causa en el alma. Verás también un mismo hombre conocer fácilmente algunas hermosuras, y otras con dificultad, porque su materia es más proporcionada y semejante a unos cuerpos y cosas hermosas, que a otros… Y podrás entender también que las ánimas que conocen dificultosamente las hermosuras corpóreas, esto es, *la espiritualidad que hay en ellas,* y con dificultad las pueden sacar afuera de la fealdad material, y deformidad corpórea, son asimismo difíciles en conocer las hermosuras espirituales del ánima, conviene a saber, las virtudes, ciencias y sabiduría».

Tiene nuestra alma dos caras: la una vuelta hacia el entendimiento superior; la otra hacia el cuerpo. La primera es la razón intelectiva, que discurre con universal y espiritual conocimiento, *«sacando fuera las formas y esencias intelectuales de los particulares y sen-*

sibles cuerpos, y convirtiendo el mundo corpóreo en intelectual.» La segunda cara, vuelta hacia el cuerpo, es el sentido, o sea «el conocimiento particular de las cosas corpóreas, ayuntada en sí, y mezclada la materialidad de las cosas corpóreas conocidas». Sólo llegan al conocimiento y fruición de la belleza los que ordenan el conocimiento sensible al racional como a propio fin…, y aunque allegan el ánima espiritual con el rostro inferior a los cuerpos, para tener de la hermosura de ellos el conocimiento sensible, en continente levantan con movimiento contrario las especies sensibles con la cara superior racional, sacando de ellas las formas y especies inteligibles… Y de la manera que enderezan el un conocimiento al otro, así también el amor, pues tanto aman las hermosuras sensibles cuanto el conocimiento de ellas los guía a conocer y amar las espirituales insensibles, a las cuales aman solamente como a verdaderas hermosuras…..«Engáñaste, pues,¡oh Sophía.(añade elocuentemente el autor), en dudar cuál es el más principal conocimiento de las hermosuras sensuales. Tú crees que está en el que las conoce en modo sensitivo y material, no sacando dellas **[p. 38]** las hermosuras espirituales, y estás en error, que éste es imperfecto conocimiento de las hermosuras corpóreas, porque quien de lo accesorio hace principal, no conoce bien, y quien deja la luz por la sombra, no ve bien, y el que deja de amar la forma original por amar su semejanza o imagen, a sí propio aborrece. Y cuando la haz inferior de nuestra ánima, que mira hacia el cuerpo, tiene la conveniente luz, entonces sirve a la luz de la haz superior intelectiva, y le es accesoria e inferior, y vehículo suyo, y si le vence, es imperfecta la una y la otra, y queda el ánima desproporcionada y desdichada». En suma: el conocimiento de las hermosuras inferiores solamente es bueno para *destilar de ellas las hermosuras espirituales*. Tal es la fórmula más bella y acabada de la antigua estética idealista.

Leon Hebreo no se cansa de repetirla y explanarla, y siempre con nueva prodigalidad y opulencia de frases: «advierte, pues,

¡oh Sophía! que no te enlodes en el amor y delectación de las hermosuras sensuales, apartando tu ánima de su hermoso principio intelectual, por zabullirla en el piélago del cuerpo feo y sucia materia. No te acaezca lo de la fábula de aquel que, viendo hermosas figuras esculpidas en agua sucia, volvió las espaldas a las originales, y siguió las umbrosas imágenes y se echó y anegó entre ellas en el agua turbia».

¿Y qué cosa es la hermosura espiritual, que de tal modo se derrama por todo el universo y cada una de sus partes? León Hebreo se atreve a sacar de Platón la misma definición que Platón no se atrevió a dar, y exclama con sublime sentido: *«La hermosura es la idea»*. Y en la idea no caben diversidad ni multitud dividida. En el entendimiento divino *la idea es una e indivisible,* o más bien es el mismo entendimiento divino.

Llegado a esta cumbre soberana de la *idea,* trata nuestro filósofo de resolver la aparente contradicción platónico-aristotélica, y después de sentar como principio común que las ideas, en el sentido de *prenoticias divinas de las cosas producidas,* ni Aristóteles ni nadie las niega, puesto que el mismo Estagirita supone que preexiste en la mente divina el *Nomos* del universo, «que es el orden sabio dél», del cual se deriva la perfección y ordenación del mundo y de todas sus partes, expone así la famosa antinomia, para resolverla luego: «Sabrás, en suma, que Platón puso en las **[p. 39]** ideas todas las existencias y sustancias de las cosas, de tal manera, que todo lo procreado dellas en el mundo corpóreo se estima que sea más ayna sombra de sustancia y esencia, que poderse decir esencia ni sustancia… Aristóteles quiere en esto ser más templado, porque le parece que la suma perfección del artífice debe producir perfectos artificiados en sí mismos; por donde sostiene que en el mundo corpóreo y en sus partes hay esencia y sustancia propia de cada una dellas, y que las noticias ideales no son las esencias y sustancias de las cosas, sino causas productivas y ordenativas dellas; de donde infiere que las primeras sustancias son los

individuos, y que en cada uno de ellos se salva la esencia de las especies. De las cuales especies, las universales no quiere que sean las ideas, que son causa de los seres reales, sino solamente conceptos intelectuales de nuestra ánima racional, sacados de la sustancia y esencia que hay en cada uno de los individuos reales… Y las ideas no quiere que sean primeras sustancias, como Platón dice… porque él sostiene que la materia y el cuerpo entra en la esencia y sustancia de las cosas corpóreas… Sostiene también que las hermosuras del mundo corpóreo son consideradas hermosas; empero, causadas y dependientes de las primeras hermosuras ideales, del primer entendimiento divino».

Pero la diferencia «está más ayna en la imposición de los vocablos que en la significación de ellos… Platón, hallando los primeros filósofos de Grecia, que no estimaban otras esencias ni sustancias ni hermosuras que las corpóreas, y que pensaban que fuera de los cuerpos no había nada, le fué necesario curarles con lo contrario, como verdadero médico, enseñándoles que los cuerpos por sí mismos no poseen ninguna esencia, ninguna sustancia, ninguna hermosura, como ella es verdaderamente, ni tienen otra cosa que la sombra de la esencia y hermosura incorpórea, ideal de la mente del Sumo Artífice del mundo. Aristóteles, que halló los filósofos por la doctrina de Platón, apartados ya de todos los cuerpos, porque estimaban que toda la hermosura, esencia y sustancia estaba en las ideas y nada en el mundo corpóreo, viéndolos que por esto se hacían negligentes en el conocimiento de las cosas corpóreas… de la cual negligencia había de resultar defecto, y falta en el conocimiento abstracto de sus espirituales principios….. le pareció tiempo de templar el extremo que en esto había…, y **[p. 40]** demostró haber propiamente esencias en el mundo corpóreo y sustancias producidas y causadas de las ideas, y haber también en él verdaderas hermosuras, aunque dependientes de las purísimas y perfectísimas ideas». [1]

«Fácil es inferir las consecuencias de este armonismo. La pluralidad, división y diversidad de las cosas mundanas no preexisten en las noticias ideales dellas. Aunque la primera Idea del universo, que está en la mente del Sumo Hacedor, sea *multifaria,* esto es, múltiple o de muchas maneras, con orden a las esenciales partes del mundo, no por eso aquella *multifariedad* induce en ella diversidad esencial separable, ni número dividido…, sino que es de tal modo *multifaria,* que queda en sí indivisible, pura y simplicísima y en perfecta unidad, conteniendo juntamente la pluralidad de todas las partes del universo producido con todo el orden de sus grados, de tal suerte, que donde está la una están todas, y las todas no quitan la unidad de la una. Allí el un contrario no está dividido del otro en lugar, ni diverso en esencia oponente, sino que juntamente en la Idea del fuego y en la del agua, y en la del simple y en la del compuesto, y en la de cada parte está la del universo todo, y en la del todo, la de cada una de las partes, de tal suerte que la multitud en el entendimiento del primer artífice es la pura unidad y la divinidad es la verdadera identidad».

Viene a ser, pues, la *Idea* «una esencial luz solar, que en su unidad contiene todos los grados y diferencias de los colores y la luz del universo». Identifícase con la sabiduría divina o con el Verbo, porque, no sólo en el entendimiento divino, sino en todo actual entendimiento, la sabiduría y la cosa entendida y el mismo entendimiento son una sola cosa en sí. Y si esta hermosura cabe en cualquier entendimiento criado, ¡cuánto más en el purísimo entendimiento divino, que de todas maneras es uno mismo con la **[p. 41]** sabiduría Ideal; y «así como produce el mundo, lo conoce todo y conoce todas sus partes, y partes de las partes en un simplicísimo conocimiento, esto es, conociéndose a sí mismo, y en él es lo mismo el conociente y el conocido, el sabio y la sabiduría, el inteligente y el entendimiento y las cosas de él entendidas».

¿Identifica León Hebreo la hermosura con el ser de Dios? Parece que no, puesto que enseña que «Dios, como autor de la sabiduría, no es hermosura ni sabiduría, sino fuente de donde emana la primera hermosura y la suma sabiduría… Así que en el mundo hay tres grados en la hermosura: el autor della, ella y el que participa della, conviene a saber: hermoso que hermosea, hermosura y hermoso hermoseado».

Toda esta doctrina quiere corroborarla León Hebreo con interpretaciones de la Escritura, a la cual supone (conforme a la enseñanza Filoniana), que se acercó Platón mucho más que Aristóteles, «cuya vista en las cosas abstractas fué algún tanto más corta, y no se levantó tanto en la abstracción».

¿Y cómo no había de parecer pobre y apegado a la tierra todo otro sistema estético al que con temor religioso nos enseña que para contemplar la hermosura conviene vestirnos de vestiduras limpias y puras, espirituales, haciendo como el Sumo Sacerdote, que, cuando en el día sagrado de los Perdones entraba en el *Sancta Sanctorum,* dexaba las vestiduras doradas llenas de piedras preciosas, y con vestimentos blancos y cándidos impetraba la gracia y el divino perdón?»

Todavía puede preguntarse: «¿Para qué nació el amor?» Y León Hebreo responde: «que el fin singular del amor es la delectación del amante en la cosa amada». Pero si el fin del amor es el deleite, y el amor es deseo de hermosura, ¿cómo se dan muchas delectaciones en que no cabe hermosura, como las del olfato y las del gusto? Todo amor es deseo; pero no todo deseo es amor, puesto que se da el mismo nombre al apetito. Todo deleite es bueno en cuanto deleita, y por eso es objeto de deseo; pero no todo deleite es hermoso.

Distinguido así el concepto de lo bello del de lo deleitable, útil y honesto, «porque lo hermoso es menos común que lo bueno», y distinguida la hermosura real de la aparente, termina el li-

bro investigando y declarando el fin universal del amor, que es la unión **[p. 42]** de todos los seres con la suma hermosura, que es Dios, causa eficiente del mundo *por salida productiva,* formal *por sustentación conservativa,* y final *por reducción perfectiva*. Todo el universo «producido se reduce a un Creador, mediante la parte intelectiva que en él quiere comunicar, y mediante los actos della». Con esto y con exponer cabalísticamente el orden de los grados del ser, y *el cerco de los amores del uníverso,* [1] ciérrase dignamente este diálogo, cuya síntesis puede decirse que se halla en estas palabras: «El amor divino es tendencia o salida de su hermosísima sabiduría a su imagen, esto es, al universo producido por él, con vuelta del universo a unirse con su hermosura suma».

Perdónese tan largo extracto de un libro, apenas leído hoy de nadie, pero que no deja por eso de ser el monumento más notable de la filosofía platónica en el siglo XVI, y aun lo más bello que esa filosofía produjo desde Plotino acá. Toda otra exposición antigua o moderna de las doctrinas del discípulo de Sócrates acerca del amor y la belleza, o es plagio y reminiscencia de ésta, o parece breve arroyuelo al lado de este inmenso océano. Nunca, antes de Hegel, ha sido desarrollada con más amplitud la estética idealista. Nadie ha manifestado tan soberano desprecio a la materia como León Hebreo. Nadie ha espiritualizado tanto como él el concepto de la forma, nadie le ha unificado más, y nadie se ha atrevido a llegar tan lejos en las conclusiones de la teoría platónica. La *idea* única, engendrando de su seno toda forma, la forma lidiando con la materia, y señoreándola, vivificándola y hermoseándola en diversos grados…, tales son los fundamentos de esta síntesis deslumbradora, que abarca todo el cerco de los entes, afirmando donde quiera la eterna fecundación del amor. Doctrina *telematológica* en el punto de arranque, y ontológica en su término, puesto que viene a considerar el mundo como una objetivación del amor **[p. 43]** o de la voluntad, que se revela y hace visible en infinitas apariciones y formas. Doctrina profundamen-

te armónica, y aun más unitaria que armónica, en la cual entran concordados y sin violencia Aristóteles y Platón, la idea *en las cosas* (llamada *forma),* y la idea *sobre las cosas,* identificada con la divina sabiduría.

La importancia de León Hebreo en la historia de la ciencia es enorme, y no bien aquilatada todavía. En él se juntan dos corrientes filosóficas, que habían corrido distintas, pero que emanaban de la misma fuente, es decir, de la escuela alejandrina, del neoplatonismo de las *Enéadas* de Plotino. León Hebreo representa la conjunción entre la filosofía semítico-hispana de los Avempace y Tofail, de los Ben-Gabirol y Judá Leví, de los Averroes y Maimónides con la filosofía platónica del Renacimiento, con la escuela de Florencia. En la Edad Media, los hebreos habían sido el más eficaz conductor de la ciencia arábiga a las escuelas cristianas. En el Renacimiento, el destierro de los judíos castellanos y portugueses lanza de nuevo por Europa las semillas de la ciencia arcana, encerrada en la *Fuente de la Vida* o en el *Zohar.* Pero esta ciencia hebraico-española, al ponerse en contacto con la ciencia italiana, renovada de la antigüedad, se transforma; y al paso que reconoce sus comunes orígenes, y remontando la corriente de los siglos, vuelve a anudar la cadena de Plotino, de Proclo y del falso Hermes Trismegisto, se va despojando de las embarazosas vestiduras de la sinagoga, abandona sus tiendas, olvida las fórmulas y los ritos y hace oir su voz al aire libre y a la radiante luz del sol bajo los pórticos de la Atenas Medicea. Comienza por hablar en italiano, y abandonar la lengua santa; estudia el griego para conocer de cerca a los maestros del pensamiento antiguo; restaura la forma dramática del diálogo, y hace uso de los desarrollos oratorios, más bien que del razonamiento escolástico. Y no es esto sólo, sino que extiende su concepción, la agranda, da a los términos valor universal que no tenían, y desde el primer momento plantea juntos el problema ontológico y el cosmológico, reconociendo que entre Platón y Aristóteles no hay diferen-

cia esencial. Entrevé el principio de la ciencia; y con temerario arrojo quiere arrancar a las cosas el secreto de la razón universal: se apodera del concepto de la voluntad y del concepto de la hermosura: *destila* de los seres creados las formas latentes, y levanta el espléndido alcázar de la *Philographía*.

[p. 44] Admiremos todo esto como un poema, reservando para más adelante el investigar y poner en su punto qué parte de esta soberbia construcción ha dejado todavía en pie la implacable crítica moderna, al plantear de un modo enteramente diverso la cuestión metafísica. Pero entretanto, saludemos en León Hebreo a una de las más altas glorias filosóficas de la Península, y veamos cómo su huella persiste durante nuestra edad de oro, en todos los que especularon acerca de la belleza abstractamente considerada.

Si los *Diálogos* de Judas Abarbanel estaban escritos (como de un pasaje del tercero de ellos se infiere) desde el año 1502 (5262 de la creación, según el cómputo hebreo), es indudable que precedieron bastante, y debieron de influir de un modo eficaz en los diversos libros de platonismo erótico recreativo, impresos en Italia durante la primera mitad del siglo XVI, y que inmediatamente fueron traducidos al castellano. Entre ellos figuran los *Asolanos* (o razonamientos sobre el amor, habidos en la corte de la reina de Chipre), que escribió el Cardenal Bembo, [1] y *El Cortesano,* de Baltasar Castiglione (o como los nuestros decían, Castellón), Nuncio que fué de Su Santidad en España, desde 1525 hasta su muerte, acaecida en Toledo el 10 de febrero de 1529. Uno y otro libro están en diálogo, como casi todas las obras inspiradas directa o indirectamente por el platonismo; pero hay larga distancia entre los razonamientos algo pedantescos de los *Asolanos,* y el vivo, suelto, amenísimo decir de *El Cortesano,* espejo de la buena sociedad de entonces, y manual de discreción, cortesanía y educación caballeresca. Estampado el libro de Castiglione en 1528, por las prensas de Aldo Manucio, fué puesto casi inmediatamente en prosa castellana, la más rica, bella y elegante que

imaginarse pueda, por el barcelonés Juan Boscán. De esta traducción clásica, [2] y a trasladar casi íntegro el maravilloso razonamiento **[p. 45]** sobre el amor y la hermosura, que pone Castiglione en boca de Micer Pedro Bembo, para dar el más noble y trascendental remate a la larga y sabrosa plática sobre las cualidades de *El Cortesano,* tenida en la casa y palacio del Duque de Urbino. Es cierto que este trozo (paráfrasis elocuentísima del *Fedro* y del *Banquete)* es traducción, al fin y al cabo, y no pertenece a la historia del pensamiento ibérico, pero también es cierto que Boscán le nacionalizó e hizo propio por derecho de conquista, pues hay traducciones que realmente arrebatan la propiedad del original traducido. Además, se trata de uno de los libros extranjeros más leídos en España en el siglo XVI, y que más imitaciones suscitaron; libro que, por otra parte, pertenece a la misma escuela de que fué luz nuestro León Hebreo, y tiene la ventaja histórica inapreciable de resumir en breve trecho, bajo una forma literaria y popular, aquella parte de las doctrinas platónicas y del misticismo amoroso, que, saliendo del recinto de las escuelas de los Ficinos y Abarbaneles, había llegado a penetrar en la sociedad y en el mundo elegante de Italia, y en el círculo de sus poetas y de sus artistas. Y por último, la gallardía de la frase es tal, que casi nos sería contada por omisión imperdonable la de este trozo de elocuencia filosófica que, a mi entender, no tiene superior en castellano:

«…Pero aun entre todos esos bienes, hallará el enamorado otro mayor bien, si quisiere aprovecharse de este amor como de un escalón para subir a otro muy más alto grado, y harálo perfectamente, si entre sí ponderare cuán apretado ñudo y cuán grande estrecheza sea estar siempre aupado en contemplar la hermosura **[p. 46]** de un cuerpo solo; y así de esta consideración le verna deseo de ensancharse algo, y de salir de un término tan angosto, y por extenderse, juntará en su pensamiento, poco a poco, tantas bellezas y ornamentos, que, juntando en uno todas

las hermosuras, hará en sí un conceto universal, y reducirá la multitud dellas a la unidad de aquella sola, que generalmente sobre la humana naturaleza se extiende y se derrama; y así, no ya la hermosura particular de una mujer, sino aquella, universal, que todos los cuerpos atavía y ennoblece, contemplará; y desta manera embebecido, y como encandilado con esta mayor luz, no curará de la menor; y ardiendo en este más excelente fuego, preciará poco lo que primero había tanto preciado. Este grado de ardor, aunque sea muy alto y tal que pocos le alcanzan, todavía no se puede aún llamar perfeto; porque la imaginación, siendo potencia corporal (y según la llaman los filósofos, orgánica), y no alcanzando conocimiento de las cosas sino por medio de aquellos principios que por los sentidos le son presentados, nunca está del todo descargada de las tinieblas materiales, y por eso, aunque considera aquella hermosura universal separada y en sí sola, no la discierne bien claramente; antes todavía se halla algo dudosa por la conveniencia que tienen las cosas a ella representadas; o (por usar del vocablo proprio) los fantasmas con el cuerpo; y así aquellos que llegan a este amor, sin pasar más adelante, son como las avecillas nuevas, no cubiertas aún bien de todas sus plumas, que, aunque empiezan a sacudir las alas y a volar un poco, no osan apartarse mucho del nido, ni echarse al viento y al cielo abierto. Así que, cuando nuestro Cortesano hubiere llegado a este término, aunque se pueda ya tener por un enamorado muy próspero y lleno de contentamiento, en comparación de aquellos que están enterrados en la miseria del amor vicioso, no por eso quiero que se contente ni pare en esto, sino que animosamente pase más adelante, siguiendo su alto camino tras la guía que le llevará al término de la verdadera bienaventuranza; y así, en lugar de salirse de sí mismo con el pensamiento, como es necesario que lo haga el que quiere imaginar la hermosura corporal, vuélvase a sí mismo, por contemplar aquella otra hermosura que se vee con los ojos del alma, los cuales entonces comienzan a tener

gran fuerza, y a ver mucho, cuando los del cuerpo se enflaquecen y pierden la flor de su lozanía. **[p. 47]** Por eso el alma apartada de vicios, hecha limpia con la verdadera filosofía, puesta en la vida espiritual y exercitada en las cosas del entendimiento, volviéndose a la contemplación de su propria sustancia, casi como recordada de un pesado sueño, abre aquellos ojos que todos tenemos y pocos los usamos, y vee en sí misma un rayo de aquella luz, que es la verdadera imagen de la hermosura angélica comunicada a ella, de la cual también ella después comunica al cuerpo una delgada y flaca sombra; y así, por este proceso adelante, llega a estar ciega para las cosas terrenales, y con grandes ojos para las celestiales, y alguna vez, cuando las virtudes o fuerzas que mueven el cuerpo se hallan por la continua contemplación apartadas dél, o ocupadas de sueño, quedando ella entonces desembarazada y suelta dellas, siente un cierto ascondido olor de la verdadera hermosura angélica; y así, arrebatada con el resplandor de aquella luz, comienza a encenderse y a seguir tras ella con tanto deseo, que casi llega a estar borracha y fuera de sí misma por sobrada codicia de juntarse con ella, pareciéndole que allí ha hallado el rastro y las verdaderas pisadas de Dios, en la contemplación del cual, como en su final bienaventuranza, anda por reposarse; y así, ardiendo en esta más que bienaventurada llama, se levanta a la su más noble parte, que es el entendimiento; y allí, ya no más ciega con la oscura noche de las cosas terrenales, vee la hermosura divina, mas no la goza aún del todo perfetamente, porque la contempla solamente en su entendimiento particular, el cual no puede ser capaz de la infinita hermosura universal; y por eso, no bien contento aún el amor de haber dado al alma este tan gran bien, aun todavía le da otra mayor bienaventuranza, que, así como la lleva de la hermosura particular de un solo cuerpo a la hermosura universal de todos los cuerpos, así también en el postrer grado de perfición la lleva del entendimiento particular al entendimiento universal; adonde el alma, encendida en el

santísimo fuego por el verdadero amor divino, vuela para unirse con la natura angélica, y no solamente en todo desampara a los sentidos y a la sensualidad con ellos, pero no tiene más necesidad del discurso de la razón; porque trasformado en ángel, entiende todas las cosas intelligibles, y sin velo o nube alguna vee el ancho piélago de la pura hermosura divina, y en sí le recibe; y recebiéndole, goza aquella suprema bienaventuranza, **[p. 48]** que a nuestros sentidos es incomprensible. Pues luego, si las hermosuras que a cada paso con estos nuestros flacos y cargados ojos en los corruptibles cuerpos (las cuales no son sino sueños y sombras de aquella otra verdadera hermosura) nos parecen tan hermosas, que muchas veces nos abrasan el alma y nos hacen arder con tanto deleite en mitad del fuego, que ninguna bienaventuranza pensamos poderse igualar con la que alguna vez sentimos por sólo un bien mirar que nos haga la mujer que amamos, ¿cuán alta maravilla, cuán bienaventurado trasportamiento os parece que sea aquel que ocupa las almas puestas en la pura contemplación de la hermosura divina? ¿Cuán dulce llama, cuán suave abrasamiento debe ser el que nace de la fuente de la suprema y verdadera hermosura, la cual es principio de toda otra hermosura, y nunca crece ni mengua, siempre hermosa, y por sí misma tanto en una parte cuanto en otra simplísima, solamente a sí semejante y no participante de ninguna otra; mas de tal manera hermosa, que todas las otras cosas hermosas son hermosas porque della toman la hermosura? Esta es aquella hermosura indistinta de la suma bondad, que con su luz llama y trae a sí todas las cosas, y no solamente a las intelectuales da el entendimiento, a las racionales la razón, a las sensuales el sentido, y el apetito común de vivir, mas aun a las plantas y a las piedras comunica, como un vestigio o señal de sí misma, el movimiento y aquel instinto natural de las propriedades dellas; así que tanto es mayor y más bienaventurado este amor que los otros, cuanto la causa que le mueve es más ecelente; y por eso, como el fuego material apura al oro, así este

santísimo fuego destruye en las almas y consume lo que en ellas es mortal, y vivifica y hace hermosa aquella parte celestial que en ellas por la sensualidad primero estaba muerta y enterrada; ésta es aquella gran hoguera en la cual (según escriben los poetas) se echó Hércules, y quedó abrasado en la alta cumbre de la montaña llamada Oeta; por donde, después de muerto, fué tenido por divino y inmortal; ésta es aquella ardiente zarza de Moisés, las lenguas repartidas de fuego, el inflamado carro de Elias, el cual multiplica la gracia y bienaventuranza en las almas de aquellos que son meceredores de velle, cuando partiendo de esta terrenal baxeza se van volando para el cielo. Enderecemos, pues, todos los pensamientos y fuerzas de nuestra alma a esta luz santísima que nos muestra el camino, **[p. 49]** que nos lleva derechos al cielo, y tras ella, despojándonos de aquellas aficiones de que andábamos vestidos al tiempo que descendíamos, rehagámonos agora por aquella escalera que tiene en el más baxo grado la sombra de la hermosura sensual, y subamos por ella adelante a aquel aposento alto, donde mora la celestial, dulce y verdadera hermosura, que en los secretos retraimientos de Dios está ascondida, a fin que los mundanales ojos no puedan vella, y allí hallaremos el término bienaventurado de nuestros deseos, el verdadero reposo en las fatigas, el cierto remedio en las adversidades, la medicina saludable en las dolencias, y el seguro puerto en las bravas fortunas del peligroso mar desta miserable vida. ¿Cuál lengua mortal, pues, ¡oh amor santísimo! se hallará que bastante sea a loarte cuanto tú mereces? Tú, hermosísimo, bonísimo, sapientísimo, de la unión de la hermosura y bondad y sapiencia divina procedes, y en ella estás, y a ella y por ella como en círculo vuelves. Tú, suavísima atadura del mundo, medianero entre las cosas del cielo y las de la tierra, con un manso y dulce temple inclinas las virtudes de arriba al gobierno de las de acá abaxo; y, volviendo las almas y entendimientos de los mortales a su principio, con él los juntas. Tú pones paz y concordia en los elementos, mueves la

naturaleza a producir, y convidas a la sucesión de la vida lo que nace. Tú las cosas apartadas vuelves en uno, a las imperfetas das la perfición, a las diferentes la semejanza, a las enemigas la amistad, a la tierra los frutos, al mar la bonanza y al cielo la luz, que da vida. Tú eres padre de verdaderos placeres, de las gracias de la paz, de la beninidad y bien querer, enemigo de la grosera y salvaje braveza, de la floxedad y desaprovechamiento. Eres, en fin, principio y cabo de todo bien, y porque tu deleite es morar en los lindos cuerpos y lindas almas, y desde allí alguna vez te muestras un poco a los ojos y a los entendimientos de aquellos que merecen verte, pienso que agora aquí entre nosotros debe ser tu morada: por eso ten por bien, Señor, de oir nuestros ruegos; éntrate tú mismo en nuestros corazones, y con el resplandor de tu santo fuego alumbra nuestras tinieblas, y como buen adalid muéstranos en este ciego labirinto el mejor camino; corrige tú la fealdad de nuestros sentidos, y después de tantas vanidades y desatinos como pasan por nosotros, danos el verdadero y sustancial bien; haznos sentir aquellos espirituales olores que vivifican las **[p. 50]** virtudes del entendimiento, y haznos también oir la celestial armonía de tal manera concorde, que en nosotros no tenga lugar más alguna discordia de pasiones; emborráchanos en aquella fuente perenal de contentamiento, que siempre deleita y nunca harta, y a quien bebe de sus vivas y frescas aguas da gusto de verdadera bienaventuranza; descarga tú de nuestros ojos, con los rayos de tu luz, la niebla de nuestra inorancia, a fin que más no preciemos hermosura mortal alguna, y conozcamos que las cosas que pensamos ver no son, y aquellas que no vemos, verdaderamente son; recoge y recibe nuestras almas, que a ti se ofrecen en sacrificio; abrásalas en aquella viva llama que consume toda material baxeza; por manera que en todo separados del cuerpo, con un perpetuo y dulce ñudo se junten y se aten con la hermosura divina; y nosotros de nosotros mismos enajenados, como verdaderos amantes, en lo amado podamos trasformarnos, y

levantándonos de esta baxa tierra seamos admitidos en el convite de los ángeles, adonde mantenidos con aquel mantenimiento divino, que armbrosía y néctar por los poetas fué llamado, en fin muramos de aquella bienaventurada muerte que da vida, como ya murieron aquellos santos padres, las almas de los cuales tú con aquella ardiente virtud de comtemplación, arrebataste del cuerpo y las juntaste con Dios».

El ejemplo de estos libros italianos, que difundían hasta en el vulgo y entre las mujeres los principios de la filosofía del amor, contribuyó sin duda a que se multiplicasen, durante el siglo XVI, los diálogos de asunto estético, y *philográphico*. Impresos hay dos o tres, pero queda memoria de algunos más. Desde luego hay que contar entre los que hemos perdido el que compuso el célebre botánico *Cristóbal de Acosta Africano,* autor del *Tratado de las drogas y medicinas de las Indias Orientales, y* de otro de muy diversa materia *en loor de las mujeres,* idéntico casi al *Gynecepaenos,* de Juan de Espinoza.

Un amigo de Acosta, que encabeza con una advertencia al lector el referido *Tratado de las mujeres,* impreso en Venecia en 1592, enumera entre las obras que el autor tenía acabadas, un libro *Del amor divino, del natural y humano, con un discurso del amor natural y de lo que debemos a los animales*. [1] Lo poco que de **[p. 51]** esta materia habla en el libro de las mujeres no hace sentir gran cosa la pérdida de lo restante.

Mucho más debe deplorarse la del *Tractado de amor en modo platónico,* y la del diálogo *Cyprigna* en prosa y verso, que, juntamente con otras muchas producciones suyas, y con una *Obra de amor y hermosura a lo sensual,* perdió el capitán Francisco de Aldana en la jornada de Africa, donde rindió heroicamente su vida, al lado del rey D. Sebastián Aldana, a juzgar por sus versos, era, no sólo platónico, sino místico, y ya en otra ocasión he citado algunos tercetos de su epístola a Arias Montano, donde describe con graciosas y adecuadas comparaciones la inmersión del alma en Dios:

«Pienso torcer de la común carrera
Que sigue el vulgo, y caminar derecho
Jornada de mi patria verdadera.
. . . . . .
. . .
Y porque vano error más no me asombre,
En algún alto y solitario nido,
Pienso enterrar mi ser, mi vida y nombre.
. . . . . .
. . .
¿Y qué debiera ser (bien contemplando)
El alma, sino un eco resonante
A la eterna *beldad* que está llamando?
. . . . . .
. . .
Y como el fuego saca y desencentra
Oloroso licor por alquitara
Del cuerpo de la rosa que en ella entra.
Así destilará de la gran cara
Del mundo inmaterial, varia belleza,
Con el fuego de amor que la prepara.
Y pasará de vuelo a tanta alteza,
Que volviéndose a ver tan sublimada,
Su misma olvidará naturaleza:
Cuya capacidad ya dilatada,
Allá verá, do casi ser le toca
En su primera causa transformada.
Ojos, oídos, pies, manos y boca,
Hablando, obrando, andando, oyendo y viendo,
[p. 52] Serán del mar de Dios cubierta roca.
Cual pece dentro el vaso alto, estupendo.
Del Océano, irá su pensamiento
Desde Dios para Dios yendo y viniendo.

Serále allí quietud el movimiento,
Cual círculo mental sobre el divino
Centro glorioso, origen del contento.
. . . . . .
. . .
Do llega en tanto extremo a mejorarse
(Torno a decir), que en él se transfigura,
Casi el velo mortal sin animarse.
No que del alma la especial natura,
Dentro del divinal piélago hundida,
Cese en el Hacedor de ser hechura,
O quede aniquilada y destruída,
Cual gota de licor que el rostro enciende,
Del altísimo mar toda absorbida;
Mas como el aire en quien luz se extiende
El claro sol, que juntos aire y lumbre
Ser una misma cosa el ojo entiende.
. . . . . .
.
Déjese el alma andar süavemente,
Con leda admiración de su ventura.
Húndase toda en la divina fuente,
Y del vital licor humedecida,
Sálgase a ver del tiempo en la corriente.
. . . . . .
.
Ella verá con desusado estilo
Toda regarse, y regalarse junto
De un salido de Dios, sagrado Nilo.
. . . . . .
.
Veráse como línea producida
Del punto eterno en el mortal sujeto,

Bajada a gobernar la humana vida.

. . . . . .

Forma gentil de vida indeclinable.

. . . . . .

Es bien verdad que a tan sublime cumbre
Suele impedir el venturoso vuelo
Del cuerpo la terrena pesadumbre,
Pero con todo llega al bajo suelo
La escala de Jacob, por do podemos
Al alcázar subir del alto cielo».

¡Y este poeta ha sido olvidado en nuestras Antologías, y mencionado casi con desdén por la perezosa rutina de los historiadores de nuestras letras!

[p. 53] Más disculpa merecen sus contemporáneos, que le llamaron *el Divino,* puesto que lo es muchas veces por el pensamiento, y algunas por la dicción:

«Recogida su luz toda en un punto,
Aquélla mirará de quien es ella
Indignamente imagen y trasunto:
Y cual de amor la matutina estrella,
Dentro el abismo del eterno día,
Toda se cubrirá luciente y bella:
O como la hermosísima judía
Que llena de doncel novicio espanto,
Viendo a Isaac que para sí venia,
Dejó cubrir el rostro con el manto,
Y descendida presto del camello,
Recoge humilde al novio casto y santo». [1]

Suerte mayor que los libros de Acosta y del capitán Aldana lograron, en lo de correr de molde, el rarísimo *Diálogo de amor, inti-*

tulado Dórida, obra de autor anónimo, publicada en Burgos por Juan de Enzinas, en 1593, y el *Tractado de la hermosura y del amor,* estampado en Milán, 1576, por Maximiliano Calvi. El *Diálogo de amor* de Dórida y Dameo, [2] en que se trata de las causas **[p. 54]** por donde puede justamente un amante (sin ser notado de inconstante) retirarse de su amor», no pertenece, como bien claro se ve por su mismo título, a la literatura filosófica, sino a la literatura galante; pero está lleno de agudas observaciones psicológicas, sobre los afectos y pasiones humanas, y es, además, un primor de arte y de estilo.

El voluminoso *Tractado de la hermosura,* [1] de Calvi (cuyo apellido le denuncia italiano o hijo de italiano, aunque manejaba con mucha pureza la lengua castellana), parece, a primera vista, obra de más bulto y sustancia; pero en su mayor y mejor parte es un escandalosísimo plagio de los diálogos de León Hebreo, que Calvi embutió enteros y verdaderos en los suyos, sin más fatiga que cambiar los nombres de los interlocutores, que no son aquí Philon y Sophía, sino *Philalethio* (el amigo de la verdad), y *Perergifilo* (símbolo de la porfía). Asombra la inaudita candidez con que se arrojó Calvi a robar la sustancia y las palabras de un libro tan conocido; pero tenemos un caso semejante en el tratado *De re militari,* **[p. 55]** de Diego de Salazar, traducción disimulada de los diálogos de Maquiavelo sobre el Arte *de la Guerra*. Calvi, sin embargo, con mayor destreza que el capitán Salazar, no siguió paso a paso el texto que plagiaba, sino que (y en esto consiste su única originalidad) fué desmembrando el libro de León Hebreo, y dando diverso encaje y colocación a los pedazos, para hacer de este modo menos manifiesta su rapiña.

El método ganó sin duda, y puede afirmarse que en este concepto vence la rapsodia al original. Empieza Calvi por tratar de la definición de la hermosura en general; discurre por la corpórea e incorpórea; llega al origen de la primera y suma y única verdadera hermosura, y muestra cómo resplandece en todas co-

sas y personas. De la misma manera procede en cuanto al amor, tratando primero de su definición general, y de su esencia y universalidad, de la diferencia entre el amor y el deseo, y resolviendo luego las sabidas cuestiones «si nació el amor, cuándo nació, dónde y de quién, por qué y cuál es su fin», para venir a parar en los grados y especies del amor, desde el amor divino hasta el amor humano deleitoso.

Pero no se crea que, aunque todo León Hebreo está en Calvi, todo Calvi esté en León Hebreo. Bastaría la comparación material de los dos libros para convencerse de que esto era imposible, dado el procedimiento de Calvi, que no amplifica ni deslíe, sino que traduce literalmente. Hay, pues, mil cosas en Calvi que no están en León Hebreo; pero tampoco éstas pertenecen legalmente al autor milanés. Con la misma falta de escrúpulo con que saqueó a Judas Abarbanel, se entró, como en real de enemigos, por los dos extravagantes libros *De Pulchro* y *De amore,* del célebre peripatético Agustín Nipho Suessano. De allí ha salido todo el tratado *Del amor cupidíneo,* que hace un volumen entero en el libro de Calvi; de allí los elogios y catálogos de las heroínas antiguas, y los capítulos entre metafísicos y fisiológicos, entre platónicos y lúbricos, en que se describen las condiciones de la belleza femenina. Sólo hay una modificación, y ésta curiosa. Nipho, a quien Renán en su *Averroes* califica de «caballero de industria literario», había dedicado su estrambótico libro a la princesa de Tagliacozzo, Juana de Aragón, esforzándose por demostrar en el contexto del mismo libro que el cuerpo de dicha dama era el verdadero criterium **[p. 56]** *formae,* el canon o belleza arquetipo, por presentar en todas sus partes la proporción *Sexquialtera*. Ahora bien: Calvi se apodera de esta descripción, y punto por punto se la aplica a la Reina (mujer de Felipe II), Doña Ana de Austria, que, si no sabía esta historia, debió de quedar muy lisonjeada del regalo. [1]

En suma: lo que en el libro de Calvi es estética pura, procede literalmente de León Hebreo, [2] y no nos obliga a nuevo análisis. La parte de charlatanería y cubiletes filosóficos es de Nipho, y también algunas cosas útiles, pero poco nuevas, especialmente el primer capítulo *De varias opiniones* y *definiciones de la hermosura,* el cual parece a primera vista un extracto del *Hippías Mayor,* pero realmente lo es de los primeros capítulos de Nipho.

El plagio de Calvi debió ser conocido de sus contemporáneos, y por eso su libro gozó poca estimación, y no fué reimpreso, ni le cita nadie. Pero no acabaron con él los tratados de amor platónico. Sin contar los libros de los místicos, que merecen estudio aparte, todavía es preciso mencionar la *Apología en la alabanza del amor,* compuesta por Micer Carlos Montesa (uno de los jurisconsultos aragoneses que decidieron al Justicia Mayor, Lanuza, a la declaración de contrafuero, y a la resistencia contra Felipe II), y el bello *Discurso de la hermosura y el amor,* escrito en Copenhague, en 1652, para responder a una dama, por el famoso diplomático y prosaico poeta D. Bernardino de Rebolledo.

El *Discurso de la hermosura y el amor* del Conde de Rebolledo (posterior al tratado *De la hermosura de Dios,* del P. Nieremberg), fué, por decirlo así, el canto de cisne de la escuela platónica entre nosotros. Su brevedad nos convidaría a extractarle, aunque, por otra parte, no nos encantasen la belleza de su lenguaje, y lo inmune que está de todos los vicios literarios de su tiempo, así del culteranismo, **[p. 57]** que el Conde procuró evitar siempre, como del prosaísmo, del cual fué primer corifeo.

«Como las perfecciones de la Unidad Soberana (escribe el Conde de Rebolledo) no se pueden comprehender por infinitas, de la unión de las cosas materiales que le sirven de imagen, procede un lustre a que llamamos hermosura, tan apetecido entre los objetos sensibles, que ni nuestra razón se halla capaz de describir sus efectos, ni de contestar sus halagos: muéstranla mucho las cosas, en cuya conformidad la diversidad se hace admirable,

como los esmaltes del campo, los matices del iris, las cambiantes plumas de las aves, las lucidas manchas de las fieras y jaspes, y las diferentes propiedades de los movimientos y acciones, que son los más vivos colores de los bosquejos de la naturaleza. Esto nos hace agradar de la irregularidad de las selvas, de la variedad de los jardines, del flujo y reflujo de opiniones, y en sus mesmos defetos se entretiene, contentándose de cualquiera en que halla alguna novedad. Pero, sin duda, es más eminente grado de hermosura, y son más atractivos y penetrantes sus halagos, cuando las calidades corporales forman unión tan estrecha, mezcla tan perfecta, que de la confección de todo lo que tiene de raro, resulta un esplendor en que no se distingue diversidad. Un precioso diamante que no luce con los tibios reflejos del cristal, sino con vivos y vigorosos rayos, agrada más a la vista que las varias colores de otras piedras. Las azucenas y rosas, dulcemente desatadas por mano de la naturaleza de la blanda tez de hermosura y concertada simetría, dan mayor esplendor a la belleza… El orden y proporción de partes, la correspondencia de líneas, colores y sombras, no son sino disposición que prepara la materia para recibir esta calidad celeste, y constituirle un trono, de donde nos dé leyes con majestad suprema. Parece que naturalmente tiene algo que excede las comunes condiciones corporales, pues no se dexa conocer de los brutos ni de los hombres que no tienen uso de razón…

»Esto hizo decir a los platónicos que la belleza es un rayo de la Divinidad esparcido en las cosas materiales, que las ilustra y comunica más gracia y vivacidad que la luz a los colores, y que sin ella los objetos dependientes de la materia, y medidos a la cantidad, no podrían mover y transportar las almas inmortales. Su poder muestra corresponder a lo infinito, arrebatando los espíritus **[p. 58]** con un movimiento que no padece cansancio, que crece en la continuación y se termina en el éxtasis».

No se le ocultó al Conde de Rebolledo el carácter desinteresado de la contemplación de la belleza: «Todas las demás pasiones naturales, no se mueven sino por objetos que sustentan el ser, que lisonjean los seniidos con calidades conformes al temperamento de sus órganos, y acciones convenientes a su conservación. La Hermosura no tiene ninguno destos cebos mercenarios: sus halagos son puros: no es amada sino por sí misma; gana los corazones sin el cohecho de la utilidad… Es una imagen en que se reconocen muchas señas del bien soberano.

»Si las cosas corporales tienen diferencia en la hermosura, y no son los espíritus humanos menos diversos en sus sentimientos, ni un mismo objeto produce los mismos afectos en todos, de esta consideración natural se deducen argumentos que dan a conocer la Beldad soberana, porque las cosas materiales no reconocen este lustre exterior al inmediato principio de que tienen el ser, supuesto que en él todas son diferentes…» De aquí hemos de deducir que es infinita la causa que hace esta infinidad de impresiones en la materia; y que no tuviéramos una idea que nos hiciera notar hermosura en todos los objetos, y defecto en todas las hermosuras, si no hubiera una tan soberana que las comprehendiera en sí todas, con eminencia libre de imperfección….. «La belleza (dijo Platón) es flor de la bondad, y es la muestra que nos descubre las riquezas escondidas en los tesoros de la sustancia, para inducirnos a procurarla por el agrado que recibe la vista. Luego si no hubiera ninguna bondad universal, que fuese más íntima a los seres que su propia sustancia, y que mereciese todo nuestro deseo, se seguiría que estas atracciones que nos preparan las cosas corporales, serían afeites que engañarían nuestra vista, encubridores de sujetos que no poseen la bondad que promete el semblante. Siendo las hermosuras naturales *breve centella de luz en abismos de oscuridad,* sin la soberana Beldad, exenta de toda imperfección, fallaría aquella verdad natural de que la hermosura es amable, y la inclinación que nos conduce fuera engañosa, por no

haber sujeto que tuviese conformidad con nuestra idea, ni centro a donde se dirigiese el movimiento de nuestra afición, ni donde pudiese descansar seguramente».

[p. 59] Afirma, pues, el Conde de Rebolledo, fundándose en la impresión *subjetiva* (y en esto consiste su originalidad respecto de los otros platónicos), fundándose, digo, «en los afectos que en nosotros imprime» la existencia de una soberana Beldad, sin adorno, sin defecto, eterna, inmutable, toda acto, toda virtud, toda perfección, que en unidad infinita comprehende todas las excelencias y agrados de que las cosas materiales muestran algún rasgo, la cual, por una eterna complacencia, es juntamente el principio y objeto de su amor, de cuya fecundidad se derivan todos los entes de la naturaleza, y que los atrae por su bondad, siéndoles principio y fin, por un cerco de luz que se continúa sin interrupción. Si las Hermosuras mortales son atractivas, es por imágenes suyas; y nuestras almas, siendo de tan superior naturaleza, y que no deben amar sino lo que les puede aumentar perfección, no se apasionaran por objetos perecederos, si su luz no aludiera a la idea que en sí tienen de una Beldad original, en cuya ausencia se consuelan con su imagen. De aquí procede que las primeras llamas del amor son inocentes, y sus nuevos ardores excitan el valor a generosas empresas, despiertan el ánimo de la torpeza de la ociosidad a la invención de las artes, y producen los mismos efectos que dicen haberse esparcido con la luz en el antiguo Caos. En estos principios el amor se satisface de sí mismo, sin más fin que el de amar; sus movimientos no se emancipan de la razón sino por algún exceso que descubre divinidad en el objeto amado, y la deja en una suspención de las potencias, como si poseyera el Soberano Bien… Así que, despierta el alma al atractivo halago de la belleza corpórea, suspira interiormente por un bien más verdadero, y aunque no tiene dél sino una confusa idea, no deja de sentir la vehemente inclinación de buscarle más allá de lo material de los cuerpos, y si habiendo tenido este impulso,

la detienen en los objetos sensibles las pasiones de la porción inferior, padece un secreto dolor de ver estorbados sus deseos… Las llamas del amor, apetecibles en la luz, templadas en el calor, parecen tan puras y tan conformes a nuestros deseos, que al principio nos prometen todo género de felicidad; mas si nos detenemos a este esplendor, que hechiza los sentidos, si damos el corazón a un sujeto que no debe servir sino a los ojos… el alma, despechada de la infelicidad del suceso, padece más que el hambriento entre las pinturas de los manjares de que está **[p. 60]** deseando la sustancia. Esto nos da a conocer que la hermosura corporal no es más que una sombra, un borrón de la divina (verdadero objeto de nuestro amor), la cual, siendo perfección infinita puede satisfacer a todas las potencias…» «Cuando los amantes figuran la hermosura adonde no la hay, muestran moverse por otro objeto que el que ven… Los términos que les son tan comunes, de divinidad, adoración, ofrenda y sacrificio, explican el sujeto a que se debe el amor, y cuando protestan que ha de ser eterno, le niegan a una beldad caduca y sujeta a infinitas mudanzas…»

Todo en este discurso es apacible y sereno; todo aspiración a la paz del espíritu: veamos con cuánta gracia lo dice el autor: «Pues la mar contiene sus ondas por no inquietar nuestro sosiego, quietemos las de nuestros afectos, por no alterar el que Dios quiere tener en nuestras almas…..» «Aunque haya estado (el alma) largo tiempo en la esclavitud destas bellezas mortales, el divino auxilio le puede restituir enteramente su libertad; que no hay prescripción contra el derecho de esta soberanía, y al menor movimiento de nuestros afectos está Dios, como un centro inmóvil, dispuesto siempre a recibirnos; llamemos, pues, los deseos de la diversidad de objetos en que se reparten, y, despreciando las cosas materiales, recójanse nuestras almas al punto de su esencia para unirse al indivisible… ¿Y para qué le andamos a buscar en otras criaturas? *Nosotros le traemos en el interior de nuestras*

almas… dejémonos conducir de la luz interior de los favores de su gracia, y gozaremos más feliz paz de la que podremos imaginar. El mundo nos parecerá diferente de lo que solía; respiraremos un aire más agradable, como al salir de una apacible primavera, y juzgaremos que se ha renovado la naturaleza… Si la hermosura consiste en una justa proporción de partes, y en un cierto esplendor que les da vida, como la luz a los colores, el alma tiene su hermosura, cuando sus potencias no obran sino por disposición de la razón, y recibe contentos superiores al orden natural, como la belleza excede a la común condición de los cuerpos. No es de admirar que nuestra alma represente mejor la divina Beldad, que una fuente o espejo la del sol, pues es efecto propio del amor conformar lo amante y amado: corta queda cualquiera semejanza, pues se hace una feliz transformación que los sabios admiran y los buenos experimentan, de la cual la naturaleza nos enseña un rasgo, cuando hace pasar **[p. 61]** especie menos perfecta a otra más eminente. El hombre se vuelve Dios en cierta manera: ¿quién osara formar tal pensamiento, si no procediera del cielo, si el oráculo de la verdad no le confirmara, y los santos no le hicieran creíble con sus éxtasis y la perfección de su vida, que parece libre de toda materia?… Si les culpan, como al filósofo Anaxarco, el menosprecio demasiado absoluto de las cosas del mundo, responden, mostrando el cielo, que trabajan por descansar en su patria, y que dirigen sus deseos a procurar una felicidad, que no ha de tener fin: gózanla en cuanto la condición desta vida lo permite, y si la transformación del amor no les da toda la gloria de los bienaventurados, a lo menos les concede gran ventaja sobre todos los contentos ordinarios de la naturaleza, que sus almas atraídas de los halagos de una soberana hermosura inteligible, se anegan en los abismos infinitos de perfecciones, y en el origen del bien, adonde hallan la satisfacción de todos sus deseos… Juzguemos si en estos éxtasis en que el alma posee más que puede, y espera más que posee; si en una vida que excede a

todos los contentos naturales y anticipa los de la gloria; si entre los ejercicios de los ángeles podrá inclinar su afición a la beldad de los cuerpos y al placer de los brutos….. Como el amor ocupa sólo a la unión, cuya perfección no se halla sino en el centro y último fin, el del hombre racional no puede aspirar sino a Dios».

El Conde de Rebolledo confiesa llanamente el origen platónico de esta doctrina: «La Academia parece que la tomó de la Escritura, para restituirla a San Hierotheo y San Dionisio, [1] pues la pone Platón en boca de la docta Diótima». Y yo, por mi parte, añadiré que hay también en el *Discurso de la hermosura* un eco remoto de León Hebreo, y una reminiscencia más directa y señalada de los tratados místicos de que luego hablaré. Así es que a la gran construcción ontológica de Judas Abarbanel prefiere Rebolledo el procedimiento subjetivo y psicológico, como si presintiese la transformación que las ideas acerca de lo bello iban a experimentar en el siglo XVIII. Pero no cabe duda que el término esencial de su doctrina es platónico: sólo que el platonismo aparece ya muy empobrecido de sustancia filosófica, hasta el punto de haberse convertido las sublimes metafísicas de Diótima en una bien **[p. 62]** intencionada exhortación piadosa. La forma es elegante todavía; pero más elegante y graciosa que bella. Ha perdido la amplitud, el número y la arrogancia con que se movía en las páginas de Boscán, del Inca, y hasta de Calvi, y se ha afeminado, cayendo en la monotonía sin nervio y en las flores contrahechas. Si se lee el discurso de Rebolledo antes de conocer las obras de los grandes platónicos del siglo XVI, agrada y aun encanta; pero, a pesar de la felicidad inmejorable de algunas expresiones, no resiste el cotejo con ninguno de ellos. La frase es pura; pero las más veces muelle, oscilante y poco precisa. Es la prosa enervada de muchos ascéticos jesuítas de la última época, dulcedumbre empalagosa derramada con uniformidad por todas las partes de la obra, y a la larga tan insoportable como el culteranismo. Por otra parte, no hay escuela alguna, por alta, por no-

ble que sea, cuya vitalidad no se agote, cuando sus sectarios ruedan eternamente en el mismo círculo durante dos siglos. A la larga todo se convierte en fórmula vacía, y llega a repetirse mecánicamente como una lección aprendida de coro. Entonces se cae en el amaneramiento científico, hermano gemelo del amaneramiento literario. Es señal cierta de que aquel modo de pensar ha dado de sí cuanto podía dar, y que es necesario cambiar de rumbo, y tomar en cuenta otros datos del problema, olvidados hasta entonces. Tal aconteció a la estética idealista y platónica, cuya juventud tan vigorosa y tan audaz hemos admirado en León Hebreo. Sucumbió, pues, primero por el agotamiento de fuerzas, y luego por el silencio, no interrumpido en todo el siglo XVIII, sino por la voz extranjera de Mengs, a quien refutaron sus amigos españoles. Y cuando el idealismo volvió a imperar, no fué ya bajo su forma antigua, sino transfigurado enteramente por Hegel.

Pero en los dos siglos que había durado la dominación de la estética platónica, su huella está donde quiera, lo mismo en Italia que en España, pretendiendo imponerse soberanamente, lo mismo al arte plástico que a la poesía lírica. Platónico es el sentido de *aquella cierta idea* que venía a la mente de Rafael, y le servía de modelo para sus creaciones. Platónicos son los sonetos de Miguel Angel y los de Victoria Colonna, y las elegías del Divino Herrera, y los diálogos del Tasso y sus sonetos, y los cantos de innumerables poetas eróticos, que juntaron a los recuerdos de la antigua casuística **[p. 63]** amorosa de la Edad Media, tal como el Petrarca la había interpretado y tal como Ausías March la había depurado e idealizado, las enseñanzas de la nueva Academia Florentina y las de aquel judío español cuya influencia no era menos honda, aunque se confesase menos. Es cierto que para la mayor parte de los poetas y hombres de letras no era el platonismo otra cosa que un recurso semejante a la mitología: un florilegio de frases hechas y de lugares comunes, medio paganos y medio cris-

tianos, sobre el Bien Sumo, y la belleza Una en Dios, y derramada difusamente en las criaturas. Era una retórica, en suma, más o menos socorrida; como lo fué la filantropía en el siglo pasado. Ángelo Policiano había escrito a Marsilio Ficino: «Tú buscas la verdad, yo busco la belleza en los escritos de los antiguos: nuestras obras se completan, y son dos partes en un mismo todo». Pero realmente la verdad la buscaban pocos, aun dando por supuesto que fuera el platonismo el camino de encontrarla. La mayor parte se contentaban con las flores, y dejaban el fruto. La historia de la Academia Platónica se reduce a la biografía de Marsilio Ficino. Entre sus amigos, sólo Cristóbal Landino, autor de las *Disputationes Camaldulenses,* y el célebre polígrafo León Battista Alberti, merecen alguna consideración como filósofos. Pero la popularidad y la importancia histórica de la doctrina son innegables: lo que de ella queda flotando en la atmósfera es el concepto del «gran Cosmos físico y moral, creado por el Amor Divino, e imagen del Dios que lo habita».

El principio orgánico de esta Philographía o *Teología Platónica* (como la llamaba Marsilio Ficino), sólo León Hebreo le formuló con claridad; pero las consecuencias están en todas partes, y están, sobre todo, en los poetas. «Era un nuevo modo de ver el mundo», como dice Pascual Villari. [1] Era una tentativa para concebirle armónicamente, añadiré yo.

Los artistas del siglo XVI valen mucho más que los filósofos; pero esos artistas son platónicos. Tomemos por ejemplo a Miguel Angel. De él escribe su antiguo y candoroso biógrafo Ascanio **[p. 64]** Condivi, que muchas veces le oyó razonar y discurrir sobre el amor: «y me dijeron los que me oían, que no hablaba de otro modo que como se lee en los escritos de Platón: yo por mi no se lo que Platón dice sobre esto, pero sé que habiéndole tratado tan larga e íntimamente, nunca oí salir de su boca sino palabras honestísimas, que tenían fuerza de extinguir en la juventud todo descompuesto y desenfrenado deseo..... Amaba,

con todo eso, la belleza humana, como aquel que óptimamente la conoció, y universalmente toda cosa bella». [1] El mismo Buonarrotti declara en cualquiera de sus sonetos su filiación filosófica:

«Ma *non potea se non somma bellezza*
Accender me, che da lei sola tolgo
A fer mie opre eterne lo splendore».

Sería largo recorrer la literatura castellana del siglo de oro para enumerar a todos los que corrieron en pos de esta «Somma bellezza», desde el momento en que Boscán «se atrevió (como dice ásperamente Herrera) a traer las joyas del Petrarca en su mal compuesto vestido». La poesía erótica del siglo XVI es un filtro quintesenciado de Platón, del Petrarca y de Ausías March, diversamente combinados. Así se hacían las églogas y las canciones, así las elegías y los sonetos. Todos estos platónicos enamorados estimaban, o fingían estimar, la belleza corpórea de sus amadas, como escala para levantarse al *movedor primero,* peregrinando antes por una y otra imagen suya; viaje agradable, aunque largo, y no muy seguro ni muy directo, porque suele acontecer quedarse en el camino.

Pudieran llenarse muchas páginas con los rasgos que la estética platónica y la filosofía amatoria derivada de ella han inspirado a nuestros poetas clásicos de la edad de oro; pero por lo mismo que la materia es rica, conviene reducirla a términos estrechos, mucho más si se tiene en cuenta que lo esencial aquí no son las múltiples variaciones sobre un mismo tema, sino el punto común de arranque, que es la doctrina de Platón y de Plotino; y el grado de difusión y de influjo popular que esta doctrina logró durante el siglo XVI, no ya en los centros universitarios, sino entre los poetas **[p. 65]** del amor, entre los ingenios más independientes y más ajenos de enseñanzas de escuela, entre los escritores *legos,* como se decía en el siglo XVI.

Por consiguiente, aunque la expresión más alta y más bella del sistema estético de Platón haya de buscarse en la oda verdaderamente incomparable de Fr. Luis de León, A *la música de Salinas,* la expresión popular y más difundida y vulgarizada aparece todavía más de resalto, por lo mismo que es menos metafísica, en los poetas eróticos, tales como Camoens, Herrera y Cervantes, los cuales, como que no procedían discursiva sino intuitivamente, y no aspiraban al lauro de fundadores de ninguna escuela metafísica, ni cifraban su gloria en la contemplación especulativa, sino que tomaban sus ideas del medio intelectual en que se educaban y vivían, nos dan mucho mejor que los filósofos de profesión, ya escolásticos, ya místicos, ya independientes, el nivel de la cultura estética de su edad, mostrándonos prácticamente y con el ejemplo, cómo depuraban y transformaban estas ideas la manifestación poética del amor profano, y cómo al pasar éste por la red de oro de la forma poética, perdía cada vez más de su esencia terrena, y llegaba a confundirse en la expresión con el amor místico, como si el calor y la intensidad del afecto depurase y engrandeciera hasta el objeto mismo de la pasión.

Con todo eso, ninguno de los cantores del amor en el siglo XVI, aun los más pulcros y más tersos, pueden compararse, ni en la sinceridad del sentimiento, ni en profundidad de psicología íntima, con el poeta íntimo por excelencia, con Ausías March. Sólo que, aleccionados por el mismo Ausías (a quien Garcilaso copia e imita), y por el Petrarca; y por los antiguos, funden armoniosamente los caracteres de las diversas escuelas, produciendo un son de nunca igualada dulzura, en el cual la Edad Media y el Renacimiento armoniosamente conspiran para el efecto total.

Tal es el carácter de la expresión erótica en Camoens, sea quien fuese la dama objeto de su fervor espiritualista, por más que los antiguos biógrafos convengan en llamarla Doña Catalina de Atayde. Camoens, fiel a la tradición petrarquista, se enamora en Viernes Santo, como el maestro, y como Ausías; pero sabe

menos que ellos de la esencia recóndita de su pasión. Ha aprendido en el gran poeta de Valencia,

[p. 66] «Que como o accidente em seu sogeito
Assi com. a alma minha se conforma:
Está no pensamento como *idea,*
E o vivo e puro amor de que son feito
Como a materia simples busca a forma». [1]

Pero al afirmar la naturaleza ideal del amor, sabe tan poco y tan confusamente acerca de su esencia, que no acierta a designarle sino con los términos que arguyen más confusión:

«Hu nâo sei que, que nasce naõ sey onde;
Vem nâo sey como, e doe nâo sei porque». [2]

Sabe que esta belleza ideal bajó del cielo

« *Fermosura do Ceo a nos descida…* » [3]

Pero se limita a afirmar la rudimentaria noción platónica de que la idea reside en el Empíreo y que desde allí lo rige y gobierna todo:

«Agora embebecido estés mirando
Allá sobre el Empyreo aquella idea,
Que el mundo enfrena y rige con su mando». [4]

El amor es siempre para él

«Aquelle nâo sey que,
Qeaspira nâo sey como;
Qeinvisivel saindo a vista o ve
Mas para o comprender nâo lhe acha tomo;
E que toda a Toscana Poesia,
Que mais Phebo restaura,
Em Beatriz, nem Laura nunca via». [5]

[p. 67] El *Divino* Herrera, patriarca e ídolo de la escuela sevillana, fué más riguroso y más didáctico. No se limitó a decir en versos inmortales, para expresar su adoración más o menos platónica, por la bella condesa de Gelves:

«Un divino esplendor de la belleza,
Pasando dulcemente por mis ojos,
Mi afán cuidoso causa y mi tristeza»,
……..

sino que en alas de extática contemplación, llegó a ver en el rostro de Doña Leonor de Milán una como revelación anticipada de la suprema hermosura, celebrando, verbigracia:

«La virtud generosa, lumbre mía,
De vuestra eterna angélica belleza».

O exclamando con reconcentrada fruición:

«Inmenso ardor de eterna *hermosura*
En vuestra dulce faz se me aparece,
……..
Que yo en esa *belleza* que contemplo,
Aunque a mi flaca vista ofende y cubre,
La inmensa busco, y voy siguiendo el cielo». [1]

Herrera ha dogmatizado este erotismo platónico en sus *Comentarios a Garcilaso,* [2] declarando la naturaleza del amor en las anotaciones al soneto, 7.° y la esencia de la hermosura en las anotaciones **[p. 68]** al soneto 22, sin otras mil observaciones esparcidas por todo el contexto de aquel precioso y rarísimo libro.

Confiesa Herrera que «de este argumento están llenos los libros de los filósofos, y que los italianos no han querido dejar algún lugar desocupado en esta materia». Limítase, pues, como los restantes, a extractar el *Simposio,* con las interpretaciones alegóricas de los alejandrinos y mucha pedantesca erudición tomada de Hesiodo, del falso Orfeo, de Simónides, de Apolonio, de Xenophonte, de Aristófanes, de Acusilao, de Safo, de Plotino, de Museo, de Marco Tulio, de Alejandro de Afrodisia, de Julio César Escalígero y de otros autores innumerables. «Y así hay, según los platónicos, tres especies de amor: el contemplativo, que es el divino, porque subimos de la vista de la belleza corporal a la consi-

deración de la espiritual y divina; el activo, que es el humano, es deleite de ver y conversar; el tercero, que es pasión de corrompido deseo y deleitosa lascivia, es el pésimo y bestial… El primero destos es altísimo, el segundo medio entre los dos, el postrero terreno y bajo que no se levanta de viles consideraciones y torpezas. Y aunque todo amor nace de la vista, el contemplativo sube della a la mente el activo y moral, como simple y corpóreo, para en la vista y pasa adelante; el deleitable desciende della al tocamiento. A estas especies responden otras tres suertes de belleza. Por opinión común tienen todos, siguiendo a Platón, que el amor es deseo de gozar la hermosura, y siendo deseo, es afecto… Luego que los ojos son heridos de la belleza, se resiente todo el espíritu sensitivo, y juntamente toda lánima sensitiva…, y atrae a sí con herviente espíritu los traspasamientos o transmigraciones de los amores… Porque la vista pinta y figura otras imágenes, como en cosas líquidas, las cuales se deshacen y desvanecen presto… mas las imágenes de los que aman, esculpidas en ella como inmixtiones hechas con fuego, dejan impresas en la memoria formas que se mueven, y viven, y hablan, y permanecen en otro tiempo; porque, siendo representada a nuestros ojos alguna imagen bella y agradable, pasa la efigie della, por medio de los sentidos exteriores, al sentido común; del sentido común va a la parte imaginativa, y della entra en la memoria…, y allí no se detiene, porque enciende al enamorado en deseo de gozar de la belleza amada, y al fin lo transforma en ella…»

[p. 69] Herrera como todos los platónicos del siglo XVI, manifiesta grandes tendencias a la conciliación aristotélica, y quiere embeber la doctrina del Estagirita en la de su maestro. Así lo notamos principalmente cuando desarrolla su concepto de la belleza, buscándole en la proporción y simetría penetradas por el divino aliento de la vida:

«La belleza corporal, que los filósofos estiman en mucho, no es otra cosa que proporcionada correspondencia de miembros

con agradable color y gracia, o esplendor en la hermosura y proporción de colores y líneas… Dice Aristóteles en el III de la *Retórica* y en el de la *Poética,* que la hermosura, así en lo que es animado como en todas las cosas compuestas, consta de orden y conveniente grandeza. Y así quiere que, *no sólo proceda y nazca de la misma belleza y gracia, pero de dignidad, y grandeza, y veneración, con una nota de severidad*. [1] Sin contradicción y repugnancia alguna, entre todos los cuerpos elementados, es la más perfecta belleza la del cuerpo humano, y de todo él la más bella parte es el rostro, a quien concurre a formar más variedad de miembros que a otra alguna. Y si cada uno destos miembros es por sí hermoso y bien compuesto, lo hacen bellísimo. Y de todas estas partes son bellísimos los ojos, por la diversidad y diferencia y belleza de colores, y porque son asiento de todo el esplendor que puede recibir el cuerpo humano, y porque por ellos trasluce la hermosura del ánimo… Pero no está solamente la belleza en suaves y lindos ojos, en hermoso rostro, y bellísimo y encendido color de mejillas de hermosa dama, en la alegría de la vista, en la verdura de la edad juvenil, en el agradable aplazamiento de modos y gestos del cuerpo…; mas también está en las acciones y obras, donde se hacen claras y visibles las virtudes del ánimo, *porque hay tres suertes de belleza: de entendimiento, de ánimo y de cuerpo*… [2] Parece que la hermosura corpórea proviene de… cierta venustidad, que llaman *Charita* los griegos y *Leggiadria* los toscanos, que no es otra cosa que elegancia y ornamento, la cual agrada alguna vez, no tanto por la perfecta disposición y buena proporción del cuerpo, cuanto por una cierta **[p. 70]** conformidad que tiene con los ojos, a los cuales contenta y deleita… y esto todo es objeto y juicio de los ojos, porque solos ellos conocen y aun gozan solos de la hermosura corporal…

«Así como nace aquella agradable y hermosa belleza, que embebece y ceba los ojos dulcemente, de la elección de buenos colores, que, colocados en lugares convenientes, hacen escogida

proporción de miembros, así del *considerado escogimiento de voces para imitar las diferencias sustanciales de las cosas,* procede aquella suave hermosura que suspende y arrebata nuestros ánimos con maravillosa violencia, y no sólo es necesario el escogimiento, sino mucho más la *composición»*.

¡Y cuán amplio, magnífico y generoso concepto del arte había derivado Herrera de las fuentes del idealismo platónico! Oigámosle en las notas a la égloga 2.ª, y juzgaremos lo que fué aquel espléndido clasicismo español del siglo XVI, antítesis perfecta del preceptismo de Boileau: «Es la poesía abundantísima y exuberante, y rica en todo, libre de su derecho y jurisdicción, sola, sin sujeción alguna…, y maravillosamente idónea para manifestar todos los pensamientos del ánimo, y el hábito que representare, y obra, y efecto, y grandeza, y *todo lo que cae en sentimiento humano»*.

Y para Herrera no es la lengua poética una cristalización en formas regulares y muertas, sino agua que eternamente fluye y se mueve: «En tanto que vive la lengua y se trata, no se puede decir que ha hecho curso, *porque siempre se alienta a pasar y dejar atrás lo que antes era estimado,* y cuando fuera posible persuadirse alguno que había llegado al supremo grado de su grandeza, era flaqueza indigna de ánimos generosos desmayar, imposibilitándose con aquella desesperación de merecer la gloria debida al trabajo y perseverancia de la nobleza destos estudios, pues sabemos que en los simulacros de Fidias pudieron los que vinieron después imaginar más hermosas cosas, y más perfectas… *Debemos procurar con el entendimiento modos nuevos y llenos de hermosura*. Y como aquel grande artífice, cuando labro la figura de Júpiter o la de Minerva, no contemplaba otra de que imitasse y trajesse la semejanza, pero tenía en su entendimiento impresa una forma o idea maravillosísima de hermosura, en que, mirando atento, enderezaba la mano y el artificio a la semejanza della, así conviene que siga el poeta la idea **[p. 71]** del entendimiento, formada de lo

más aventajado que puede alcanzar la imaginación, para imitar della lo mas hermoso y excelente».

Y ahora (dejando para otro lugar la exposición de las doctrinas de Herrera, relativas al arte literario), séanos lícito admirarnos de que la escuela más artificiosa y refinada de todas las peninsulares, la más amiga de las frases estériles y marchitas, haya aclamado por maestro suyo al hombre que de tal manera pensaba, y que, sin cesar, estimulaba a sus contemporáneos a buscar modos *nuevos y llenos de hermosura*. ¿Y cómo no había de pensar de esa manera quien tenía del genio poético la idea, no ya platónica, sino alejandrina y taumatúrgica, llena de religioso terror y misterio, que revelan las palabras siguientes, donde de un modo claro se afirma la inconsciencia del artista en los momentos de fiebre estética? «No erraría mucho quien pensase que el entendimiento agente de Aristóteles es el mismo que el genio platónico. Es él quien se ofrece a los genios divinos y se mete dentro, para que descubran con su luz las intelecciones de las cosas secretas que escriben. Y sucede muchas veces que, resfriándose después aquel calor celeste en los escritores, ellos mesmos, o admiren o no conocan sus mesmas cosas, y alguna vez no las entiendan en aquella razón a la cual fueron enderezadas y dictadas dél…» [1]

Es una aberración sostener, como lo ha hecho no sé qué cervantista moderno, que Cervantes en la *Galatea* no se propuso otro fin que la difusión de las doctrinas platónicas; pero es cierto que en el libro IV de esa novela pastoril, primicias del juvenil ingenio del rey de nuestros escritores, se intercala una controversia de amor y de hermosura (enteramente escolástica hasta en la forma) entre *el discreto Tirsi* y *el desamorado Lenio,* y que el sentido de esta controversia es enteramente platónico y derivado de León Hebreo, hasta en las palabras, de tal suerte, que podríamos suprimirlas, a no ser por la reverencia debida a todas las que salieron de la pluma de Cervantes; puesto que nada original se descubre

en ellas, y aun **[p. 72]** la forma no es por cierto tan opulenta y pródiga de luz, como la de *El Cortesano*.

«El amor (dice el *Lenio* de Cervantes, siguiendo a Judas Abarbanel), es deseo de belleza… Cual fuere la belleza que se ama, tal será el amor con que se ama. Y porque la belleza es de dos maneras, corpórea e incorpórea, el amor que la belleza corporal amare como, último fin suyo, este tal amor no puede ser bueno, y este es el amor de quien yo soy enemigo; pero como la belleza corpórea se divide asimismo en dos partes, que son en cuerpos vivos y en cuerpos muertos, también puede haber amor de belleza corporal que sea bueno. Muéstrase la una parte de la belleza corporal en cuerpos vivos de varones y de hembras, y ésta consiste en que todas las partes del cuerpo sean de por sí buenas, y que todas juntas hagan un todo perfecto, y formen un cuerpo proporcionado de miembros y suavidad de colores. La otra belleza de la parte corporal no viva, consiste en pinturas, estatuas, edificios, la cual belleza puede amarse, sin que el amor con que se amare se vitupere. La belleza incorpórea se divide también en dos partes, en las virtudes y ciencias del ánima; y el amor que a la virtud se tiene necesariamente ha de ser bueno, y ni más ni menos el que se tiene a las virtuosas ciencias y agradables estudios. Pues como sean estas dos suertes de belleza la causa que engendra el amor en nuestros pechos, síguese que en el amar la una o la otra consista ser el amor bueno o malo; pero como la belleza incorpórea se considera con los ojos del entendimiento limpios y claros, y la belleza corpórea se mira con los ojos corporales, en comparación de los incorpóreos, turbios y ciegos, y como sean más prestos los ojos del cuerpo a mirar la belleza presente corporal que agrada, que no los del entendimiento a considerar la ausente incorpórea que glorifica, síguese que más ordinariamente amen los mortales la caduca y mortal belleza que los destruye, que la singular y divina que los mejora…» «La causa de los males que el amor produce está en que toda la felicidad del amante

consiste en gozar la belleza que desea, y esta belleza es imposible poseerla y gozarla eternamente…, porque no está en manos del hombre gozar cumplidamente cosa que esté fuera de él….»

Contesta Tirsi que «amor y deseo son dos cosas diferentes; que no todo lo que se ama se desea, ni todo lo que se desea se ama… **[p. 73]** Como el que tiene salud no dirá que desea la salud, sino que la ama… Y así, por esta razón, el amor y el deseo vienen a ser diferentes afectos de la voluntad… Verdad es que amor es padre del deseo. Amor es aquella primera mutación que sentimos nacer en nuestra mente por el apetito que nos conmueve y nos tira a sí, y nos deleita y aplace, y aquel placer engendra movimiento en el ánimo, el cual movimiento se llama deseo… El objeto del deseo es el bien, y como se hallan diversas especies de deseos, el amor es una especie de deseo, que atiende y mira al bien que se llama *bello* ».

División del amor en *honesto, ütil y deleitable*.

«El amor siempre es bueno, pero no los accidentes que se le allegan, como vemos que acaece en algún caudaloso río, el cual tiene su nacimiento de alguna líquida y clara fuente, que siempre claras y frescas aguas le va ministrando; y a poco espacio que de la limpia madre se aleja, sus dulces y cristalinas aguas en amargas y turbias son convertidas por los muchos y no limpios arroyos que de una y otra parte se le juntan… La belleza, conocida por tal, es casi imposible que de amarse deje; y tiene la belleza tanta fuerza para mover nuestros ánimos, que ella sola fué parte para que los antiguos filósofos, ciegos y sin lumbre de fe que los encaminase, llevados de la razón natural y traídos de la belleza que en los estrellados cielos, y en la máquina y redondez de la tierra contemplaban…, fueron con el entendimiento rastreando, haciendo escala por estas causas segundas, hasta llegar a la primer causa de las causas.

»…'En la figura y compostura del hombre se cifra y cierra la belleza que en todas las otras partes della se reparte».

Cervantes llama al amor:

«De todas ciencias sin igual maestro,
Fuego, que, aunque de hielo un pecho sea,
En él las llamas de virtud le enciende.
……
Flor que crece entre espinas y entre abrojos,
……
Escala por do sube el que se atreve,
A la dulce región del cielo santo.
……
[p. 74] Pintor que en nuestras ánimas ostenta
Con apacibles sombras y colores,
Ora mortal, ora inmortal belleza».
……

Bien conoció el buen sentido de Cervantes que las razones y argumentos de Lenio y Tirsi, «más parecían de ingenios entre libros y las aulas criados, que no de aquellos que entre pajizas cabañas son crecidos…» Y recelando que alguien pudiera admirarse de «que en la compañía de las ovejas, en la soledad de los campos se puedan aprender las ciencias, que apenas saben disputarse en las nombradas universidades, aunque el amor por todos se extiende y a todos se comunica…» tuvo que confesar que Lenio, [1] «los más floridos años de su edad gastó, no en el ejercicio de guardar cabras en los montes, sino en las riberas del claro Tormes en loables estudios y discretas conversaciones… » *No es éste pastor, sino muy discreto cortesano,* pudiéramos decir con el cura en el escrutinio de los libros; pero el hecho mismo de la inserción de tales teorías en un libro de amena literatura, destinado a correr en

el castillo de labor de las doncellas, demuestra palmariamente el vigoroso empuje de la corriente platónica en el siglo XVI. Puede decirse que las lecciones de Diótima estaban entonces en la atmósfera, y que todo el mundo las respiraba, sin darse cuenta de ello, en todas partes, en los libros místicos las almas piadosas, en los de erudición y preceptiva los doctos, en los de apacible entretenimiento los mundanos.

La estética platónica fué la filosofía *popular* en España y en Italia, durante todo el siglo XVI. ¡Y cuántos y cuántos rasgos admirables ha inspirado a la poesía, desde aquel madrigal de Lope de Vega:

«Miré, Señora, la ideal belleza,
Guiándome el amor por vagarosa
Senda de nueve cielos…»

[p. 75] hasta la oda de Fr. Luis de León A *la música* del ciego Salinas, la cual quiero transcribir casi integra, para cerrar con llave de oro este capitulo, en el cual he procurado engarzar, como en hilo de perlas, las más exquisitas sentencias de esta escuela, insigne y afortunada entre todas por el número y por la calidad de sus intérpretes, en los cuales no parece sino que, a través de los siglos, se fijaba amorosamente la mirada de Platón, infundiéndoles luz y entendimiento de soberana hermosura! No sólo del mismo Platón, en el *Fedro y* en el Convite, sino de Plotino, del Areopagita, de San Buenaventura y de Boecio, en su tratado de música (tan aprovechado por el mismo Salinas, a quien esta oda divina va dedicada), hay reminiscencias en las aladas estrofas de Fr. Luis de León, donde la efusión y el arranque del sentimiento lírico no dañan a la limpieza del pensamiento especulativo, ni éste enturbia ni aridece la concepción poética: de tal manera se compenetran ciencia y arte en aquellos conceptos ontológicos superiores, que son a un mismo tiempo luz para el entendimiento y regalo para la fantasía.

«El aire se serena,
Y viste de hermosura y luz no usada,
Salinas, cuando suena
La música extremada,
Por vuestra sabia mano gobernada.
A cuyo son divino,
Mi alma, que en olvido está sumida,
Torna a cobrar el tino
Y memoria perdida
De su origen primera esclarecida.
Y como se conoce,
En suerte y pensamientos se mejora:
El oro desconoce
Que el vulgo ciego adora,
La belleza caduca engañadora,
Traspasa el aire todo,
Hasta llegar a la más alta esfera,
Y oye allí otro modo
De no perecedera
Música, que es la fuente y la primera.
Ve cómo el gran maestro
A aquesta inmensa citara aplicado,
Con movimiento diestro,
[p. 76] Produce el son sagrado,
Con que este eterno templo es sustentado.
Y como esté compuesta
De números concordes, luego envía
Consonante respuesta,
Y entrambos a porfía
Mezclan una dulcísima armonía.
Aquí el alma navega
Por un mar de dulzura, y finalmente
En él así se anega,

Que ningún accidente
Extraño o peregrino oye o siente.
¡Oh desmayo dichoso,
Oh muerte que das vida, oh dulce olvido!
¡Durara en tu reposo,
Sin ser restituido
Jamás a aqueste bajo y vil sentido
. . . . . .
¡Oh, suene de continuo,
Salinas, vuestro son en mis oídos,
Por quien el bien divino
Despiertan los sentidos,
Quedando a lo demás adormecidos!»

Todo está expresado aquí con frase de insuperable serenidad y belleza; el poder aquietador del arte *(sophrosyne), sus* efectos purificadores, la escala que forman las criaturas, para que se levante el entendimiento desde la contemplación de las bellezas naturales y artísticas hasta la contemplación de la suma increada hermosura, la armonía viviente que en el universo rige y resplandece, armonía de números concordes, que los pitagóricos oían con los ojos del alma; música celeste, a la cual responde débil y flacamente la música humana…. Con razón ha llamado Milá y Fontanals a esta oda (tan admirada por él, y que todos sus discípulos sabemos de memoria) «bella paráfrasis cristiana de la estética de Platón».

[p. 9]. [1]. *Marsilio / Ficino sopra 1' / amore o ver Convito / di Platone. / In Firenze per Neri Dortelata. / Con privile / gio di N. S. di Novembre* 1544, 8.°, 251 páginas de texto.

Es traducción del comento latino que antes había compuesto Marsilio sobre *El Convite,* de Platón, y que luego él mismo vertió al italiano.

[p. 11]. [1]. La mejor noticia biográfica de este filósofo es la de Munk en sus *Mélanges de philosethie arabe et juive,* página 522 (⋆) [(⋆). Dos años después de la primera edición de este tomo de la *Historia de las ideas estéticas* (1884), el docto israelita de Breslau, Dr. Zimmels, ha publicado una interesantísima monografía sobre este filósofo español, llena de curiosidades biográficas y críticas: —*Leo Hebraeus, ein jüdischer Philosoph der Renaissance; seine Werke und seine Lehren*… Breslau, 1886.]

[p. 11]. [2]. Las ediciones que yo poseo de León Hebreo son las siguientes:

—*Dialogi di amore, composti / per Leone Medico, di Na / tione Hebreo, et di- / poi fatto Chris- / tiano. / Aldus* (con la enseña del áncora aldina) / *M. D. XLI* / 1 hoja sin foliar y 261 pp. dobles. Al fin dice: *«In Vinegia, nell anno M. D. XXXXI. In casa de' Figliuoli di Aldo* .» No tiene más preliminares que una dedicatoria de Mariano Lenzi *«alla valorosa Madonna Aurelia Petrucci»,* sin ninguna noticia biográfica del autor.

(Munk se valió de otra edición posterior, también de Venecia, *«appreso Nicolo Bevilaqua»* 1562, 8°, 246 folios.)

Posterior es la siguiente:

—*Dialoghi d'amore di Leone Hebreo medico. Di nuovo corretti e ristampati,* Venecia, *presso Giorgio de' Cavalli,* 1565.

— « *Leonis /Hebraei, Doctissimi / atque sapientissimi / viri / De amore dialogi tres, / nuper a Joanne Carolo / Saraceno, purissima conditissimaque / Latinitate donati. / Necnon ab eodem et singulis Dialogis argumenta sua praemissa, et marginales. / Annotationes suis quibusque locis insertae, / Alphabetico et locupletissimo Indice / his tandem adjuncto, fuerunt / Venetiis, apud Franciscum / Senensem, M. D. L. XIIII.* (1564)».

8.° 59 hs. preliminares, 422 de texto. El traductor dedica su obra al cardenal Granvela, y la encabeza con un copiosísimo índice, al modo de los que suelen tener los libros escolásticos. La

latinidad de Sarasin es tersa y agradable. Tradujo este libro, porque, a su entender, abarcaba «casi toda la filosofía platónica y aristotélica, juntamente con lo más recóndito de los sagrados libros». Por el índice, por los argumentos y por las notas, es ésta la mejor edición de los Diálogos, la que pone más de manifiesto su trabazón dialéctica. Fué reimpresa por Juan Pistorius en la colección titulada: *Artis cabalisticae, hoc est, reconditae theologiae et philosophiae scriptorum,* tomo I (Basilea, 1587).

—« La traduzion / del Indio de los Tres / Diálogos de Amor de León Hebreo, hecha de / Italiano en Español por Garcilaso Inca de / la Vega, natural de la gran Ciudad del Cuzco, / cabeça de los Reynos y Provincias / del Perú, / Dirigidos a la Sacra / Católica Real Magestad del Rey don Felipe nuestro señor. / En Madrid. / En casa dePedro Madrigal / M.D.XC . (1590)». 4.°, 2 hs. prels. y 313 folios, más 30 de tabla.

Preliminares: Tassa.—Aprobación de Fr. Fernando Xuárez. —Privilegio del Rey —Carta del Inca a don Maximiliano de Austria, Abad Mayor de Alcalá la Real, del Consejo del Rey N. Sr.—Respuesta de don Maximiliano.—Dedicatoria a Felipe II° (con noticias biográficas muy curiosas del traductor).—Nueva carta a don Maximiliano de Austria.—Otra al Rey.

Tiene esta obra la singularidad de haber sido probablemente la primera que salió (a lo menos impresa) de manos de un hijo del Perú, nacido del conquistador Garcilaso (que pasó allí con Pedro de Alvarado en 1531), y de una india principal (la Palla D.ª Isabel, descendiente de Huayna Capac). Este inca Garcilasso es más conocido que como traductor de León Hebreo, como autor de los *Comentarios Reales del Perú* y de la *Historia de la Florida y del adelantado Hernando de Soto,* obras de capital importancia histórica, aunque tachadas de falta de veracidad en algunas partes, sobre todo en lo relativo a las costumbres y ritos de los indígenas peruanos antes de la Conquista.

Por más que el inca Garcilasso se preciase más *«de arcabuzes y de criar y hazer caballos que de escribir libros»,* su traducción resulta mucho más amena de estilo que las otras dos que tenemos en castellano, a saber:

—*«Los / Diálogos / de Amor / de Mestre León / Abarbanel Médico / y Filósofo / excellente. / De nuevo traduzidos / en lengua castellana, y deregidos a la Magestad / del Rey Filippo. / Con privilegio della Illustrissima Señoria. / En Venetia, / con licenza dei Superiori. / M. D. LXVIII.* » 2 hs. prels. y 127 folios de texto.

Dedicatoria: «Al muy alto y muy poderoso Sennor Don Phelippe, por la gracia de Dios, Rey d'Espanna, Cathólico Defensor de la feé, *Guedella Yahía,* salud y perpetua felicidad».

En la pág. 116 empieza otro tratado, que se rotula:

«Opiniones sacadas de los más auténticos y antiguos philosophos que sobre la alma escribieron y sus diffiniciones. Por el peritíssimo doctor Aron Afía, Philósopho y Médico excellentíssimo, con diligencia y brevedad admirable a comun utilidad de los curiosos de venir en conocimiento de tan ardua materia».

—*«Philographia / Vniversal de todo el / mundo, de los Diálogos de León Hebreo, tra- / duzida de Italiano en Español, corregi- / da y / añadida, por Micer Carlos Montesa, / Ciudadano de la insigne ciu- / dad de Çaragoça. / Es obra / utilíssima y muy provechosa, assi para / seculares como religiosos. / Visto y examinado por órden de los Señores del / Consejo Real. / Con licencia y privilegio. / En Çaragoça a costa de Angelo Tavanno, / Año MDII».* 4.°, 27 hs. de prels., más 263 hojas dobles de texto, y una de colofón, que dice así:

«Acabóse de imprimir esta presente Philographia Universal de todo el mundo, de los Diálogos de León Hebreo, traduzidos de Italiano en Español, y corregidos y añadidos por el excellente letrado Micer Carlos Montesa, ciudadano Çaragoçano. En casa de Lorenço y Diego de Robles, hermanos, impressores en çaragoça,

el año de la corrección, a 22 días del Mes de Deziembre, día de Solsticio Hyemal de 1582.

Aprobación de Fr. Hieronymo de Guadalupe.—Privilegio de Felipe II.° —Licencia.—Tassa.—Prólogo, y en él estas rarísimas noticias, sobre las cuales llamo la atención del lector: «La otra ocasión que me ha podido mover, dejando aparte la sutileza de la obra, ha sido considerar que mi padre, el señor Hernando de Montesa, estando en compañía del Illustríssimo don Diego de Mendoça , en la embaxada de Roma, en tiempo de nuestro sancto Padre Julio tercero, quiso hacer esta traducción *de lengua Latina en Española, en que fué escrita originalmente del autor,* con tan elegante estilo que dió ocasión a que qualquier nazión desease traduzilla en su propio vulgar para participar de la amorosa philosophia que el libro contenía, porque fué en el tiempo que salió a luz de manos del autor la materia más celebrada que en aquellos tiempos en Roma se vió ni oyó, por el buen crédito que el autor tenía. El autor fué médico y muy docto en todas facultades, a quien los Pontífices que alcançó, siempre hicieron mucha merced porque residiese en Roma, y pudiessen gozar de su buena doctrina y dulce conversación».

Micer Carlos Montesa encabezó su trabajo con una *Apología en alabança del* amor, pieza enteramente platónica, de la cual hablaremos luego.

Según Nicolás Antonio, también el cronista aragonés Iuan Costa, autor del *Gobierno del Ciudadano,* había traducido los Diálogos de León Hebreo, pero no llegó a imprimirlos.

La Inquisición puso en su Indice la traducción del Inca, pero no las demás. Sin duda fué por algunos rasgos de cabalismo y teosofía, que Montesa atenuó o suprimió. Sin embargo la traducción del Inca había sido examinada y aprobada, según él dice, por tan doctos y piadosos varones como el jesuíta Jerónimo de

Prado, comentador de Ezequiel, y el agustino Fr. Hernando de Zárate, autor de los *Discursos de la Paciencia Christiana*.

He visto además la traducción francesa del señor Du Parc (Denys Sauvage): *«Philosophie d'amour de M. Leon Hébreu, traduicte d' italien en françois, par le Seigneur Du Parc, Champenois,* Lyon, 1559, 12.°

Al frente del comentario de Isaac Abarbanel a *los profetas menores,* hay un poema hebreo de nuestro Judá en alabanza de su Padre.

[p. 24]. [1]. Lo mismo mismo defiende Miguel Servet en su libro famoso De la Restauración del Christianismo, y con él otros platónicos españoles. En el fondo es doctrina de Plotino.

[p. 31]. [1]. León Hebreo sostiene la extrañísima tesis de que Adán, en el momento de su creación, contenía en si los dos sexos.

[p. 40]. [1]. Nótese la extraordinaria analogía de esta concordia con la que propone el sevillano Fox Morcillo en su libro famosísimo *De naturae philosophia:* «Plato formam illam, sive ideam., quam affert, a rerum corporearum concretione sejungit, et in Dei mente veluti exemplar cujusque effectionis collocat: Aristoteles eam rebus conjungit, tanquam alteram corporeae substantiae partem».

(Vid. *Sebastiani Foxii Morzilli Hispalensis. De Naturae philosophia, seu de Platonis et Aristotelis consensione, Libri V. Witembergae, sumptibus haeredum Bartolomaei Vogelii et Andreae Hoffmanni,* 1594, pág. 32).

[p. 42]. [1] . «Porque la materia primera naturalmente desea y apetece las formas elementales, como a más hermosas y más perfectas que ella, y las formas elementales a las mixtas y vegetables, y las vegetables a las sensibles, y las sensibles aman con amor sensual la forma intelectiva, la cual con amor intelectual sube de un acto de inteligencia, de un inteligible menos hermoso al de otro

más hermoso, hasta el último acto intelectivo del Sumo inteligible divino, con el último amor de su hermosura suma, con el cual se integra el cerco amoroso, en el sumo bien, último amado, que fué primer amante como padre criador.»

[p. 44]. [1] . La única edición que conozco de Gli *Asolani* traducidos en castellano es la siguiente:

«Los / A solanos de M. Pe- / tro Bembo, nuevamente / traduzidos de Iengua / Toscana en roman / ce castellano. / Dirigidos al muy Magnifico S. don Pedro Rodríguez Nieto / de Fonseca. / En Salamanca. /1551» .

Del colofón se deduce que fué impresa en casa de Andrea de Portonariis. 12.° sin foliatura, signaturas A—X. El traductor es anónimo, aunque algunos han querido atribuírsela a Portonariis mismo.

[p. 44]. [2]. La primera edición de El *Cortesano* en nuestra lengua es de 1534. *«Los cuatro libros del Cortesa- / no, compuestos en italiano por el Conde Baltasar / Castellón, y agora nuevamente traducidos en len- / gua Castellana por Boscán.*

Colof… *Imprimidos en la muy noble ciudad de Barcelona por Pedro Monpezat, imprimidor. A dos del presente mes de Abril, Mil y quinientos y treynta y cuatro»*

Es un tomo en folio gótico de 113 folios. Posee dos ejemplares la Biblioteca Nacional. Hay por lo menos otras ocho ediciones antiguas. (Toledo,1539; Salamanca , 1540; otra sin año ni lugar; Amberes, 1544; Zaragoza, 1553; Amberes, 1561; Valladolid, 1569; Amberes, 1574). Unicamente ha sido reproducido con mucha elegancia tipográfica y eruditas ilustraciones del señor Fabié, en la colección de los *Libros de antaño* (Madrid, Durán, 1873), pág. 508 y siguientes.

[p. 50]. [1]. Vid. *Tratado / en loor de las / mugeres, / y de la castidad, honestidad, constancia, silen- / cio y Iusticia, con otras muchas particu- / laridades, y varias Historias. / Dirigido a la Sereníssima Sennora Infanta Donna / Catalina d'Austria. / Por Christóval / Acosta Affri-*

cano… In Venetia MDXCII. / Presso Giacomo Cornetti. 4.°, 148 hojas. (De mi biblioteca), página 5.

[p. 53]. [1]. Vid. *Primera parte / de las obras que hasta agora se han / podido / hallar / del Capitán Francisco de Aldana, / Alcayde de S. Sebastián, / el qual murió peleando en la jornada de Africa. / Agora nuevamente puestas en luz por su hermano / Cosme de Aldana, gentilhombre del Rey / Don Phelippe nuestro Señor &. / En Milán, por Pablo Gotardo Poncio*. 8.° 104 *hojas*.

En el fol. 101 de la *segunda parte* de las obras del Capitán Aldana, impresas en Madrid por Pedro de Madrigal, 1591, se halla la lista de las obras que Aldana perdió en la guerra.

[p. 53]. [2]. Poseo ejemplar de este peregrino opúsculo:

—«*Diálogo / de Amor / intitulado Dorida. / En que se trata de las causas por donde puede / justamente un amante (sin ser notado / de inconstante) retirarse de / su amor. / Nuevamente sacado a luz, corregido y / enmendado por Iuan de Enzi- / nas, vecino de Burgos / Con Privilegio. / En Burgos. / En la imprimería de Philippe de Iunta / y Iuan Baptista Varésio. /* 1593».

12.°, 8 hs. sin foliar, 102 de texto, con un soneto laudatorio de don Luis Salazar de Frías.

De los preliminares inferimos que algunos atribuían este diálogo al mismo León Hebreo. Así lo indica Tomás Gracián Dantisco en la aprobación. Juan de Espinosa no es más que el editor.

[p. 54]. [1]. En realidad, el *Tractado de la hermosura* consta de tres tomos en folio, muy delgados; pero generalmente se encuentran juntos, y así lo están en el ejemplar que poseo. Su descripción bibliográfica, es la siguiente:

—«*Del / Tractado / de la hermosura / y del amor. / Compuesto / por Maximiliano / Calvi. / Libro Primero. / El qual tracta de la Hermosura, dirigido a la / C. S. R. Magestad de la Reyna / Doña Ana nuestra / Señora. / En Milán / Por Paulo Gotardo Poncio, el Año / MDLXXVI*».

56 folios, sin contar 6 de preliminares, que contienen, además de la licencia y privilegio, una advertencia del autor, un soneto italiano de Juliano Gosselini, y otros dos del mismo autor.

—«*Del / Tractado / de la Hermosura / y del Amor, / compuesto / por Maximiliano / Calvi. Libro Segundo. / El qual tracta del Amor dirigido a la S. C. R. Magestad del Rey de las Españas / Don Philippe segundo / nuestro Señor. / En Milán, / Por Paulo Gotardo Poncio, el Año / MD-LXXVI*».

4 hs. de preliminares, y 67 folios. A la vuelta de la portada nuevo soneto del autor.

« *Del / Tractado &… / Libro Tercero. / El qual tracta contra Cupido, dirigido al / Serenissimo Señor Don Iuan de / Austria. / En Milán, / Por Paulo Gotardo Poncio, el Año* / 1576».

A la vuelta de la portada, nuevo soneto del autor.

5 hs. prels. 35 páginas.

No he podido adquirir noticias de la vida de este insolente plagiario. Sólo nos dice que emprendió su tarea «para evitar la ociosidad mientras los negocios en la corte me vacaban, antes que yo fuese de Su Cathólica Majestad empleado en su Magistrado de Milán».

[p. 56]. [1]. Vid. *Augustini Niphi Medici / libri duo. / De Pulchro, / primus. / De amore, / Secundus. / Lugduni, / Apud Godefridium et Marcellum / Beringios fratres,* / 1549, 8.°, 277 páginas.

Pedro Bayle se pregunta lleno de admiración, cómo se las habría compuesto el docto Nipho para adquirir tan puntuales noticias de las perfecciones recónditas del cuerpo de Juana de Aragón.

[p. 56]. [2]. Calvi, para dar más claridad a la doctrina de León Hebreo, reproduce gráficamente, y por medio de *schemas, el Cerco de la comunidad del amor por sus grados,* y el *Arbol de la división del amor.*

[p. 61]. [1]. Este San Dionisio es el falso Areopagita.

[p. 63]. [1]. En su reciente y eruditísima obra *Niccolo Machiavelli e i suoi tempi… Firenze, successori Le Monnier,* 1877, tomo I, páginas 172 a 191.

Vid. además la *Historia de la filosofía del Renacimiento,* de Schultze (Jena, 1874), y la *Historia de la Academia Platónica de Florencia,* de Sieveking (Hamburgo, 1844).

[p. 64]. [1] . *Rime e Lettere di Michelagnolo Buonarrotti, precedute dalla vita dell´autore, scritta da Ascanio Condivi*. Firenze, G. Barbera, 1858, pág. 151.

[p. 66]. [1]. Soneto 10.

[p. 66]. [2]. Soneto 15.

[p. 66]. [3]. Soneto 66.

[p. 66]. [4] . Monólogo (castellano) de Aonia, en la égloga I

[p. 66]. [5]. Oda 6.ª Cito siempre las Rimas de Camoens por la edición de Lisboa, 1621, Antonio Alvarez, dividida en dos tomos, y realzada por versos latinos de Fr. Luis de Sousa. Acerca de la dama objeto de los poéticos fervores de Camoens, pueden consultarse los modernos libros que han publicado, acerca de aquel maravilloso poeta, los dos eruditos portugueses, Theóphilo Braga y Latino Coelho.

[p. 67]. [1]. Respecto del carácter platónico de la adoración de Herrera por la bella *Eliodora,* pueden caber algunas dudas (con paz sea dicho de los críticos sevillanos) a quien lea la bellísima elegía que principia:

«No bañes en el mar sagrado y cano»,

o aquella otra, donde se encuentra este verso incomparable de pasión y de verdad:

«¡Ya pasó mi dolor: ya sé qué es vida!»

[p. 67]. [2]. *Obras de / Garci Lasso de la Vega / con anotaciones de / Fernando de Herrera, / Al Ilustríssimo i Ecelen- / tíssimo Señor Don*

Antonio de Guzmán, / Marqués de Ayamonte, Governador del estado / de Milán i Capitán General de Italia / En Sevilla, por Alonso de la Barrera / Año de 1580, 691 folios, sin contar los preliminares y la Tabla.

[p. 69]. [1]. No parece sino que Herrera describía con estas palabras su propio carácter poético.

[p. 69]. [2]. Equivale a la moderna y autorizada división de *belleza física, intelectual* y moral.

[p. 71]. [1]. Herrera define el *ingenio,* que él distingue del *genio* (sépanlo los que tienen esta última palabra por galicismo), «aquella fuerza y potencia natural, y aprehensión fácil y nativa en nosotros, por la cual somos dispuestos a las operaciones peregrinas y a la noticia sutil de las cosas altas» Procede del buen temperamento del ánimo y del cuerpo.

[p. 74]. [1]. Personaje real como Tirsi y Damón y casi todos los que intervienen en la *Galatea,* aunque la personalidad de Lenio (¿Pedro Liñán?) no haya podido identificarse hasta ahora tan claramente como lo están las de Francisco de Figueroa *(Tirsi),* o Pedro Láynez (Damón), o don Diego de Mendoza *(Meliso),* o el mismo Cervantes *(Elycio)*.

CAPÍTULO VII.—LA ESTÉTICA PLATÓNICA EN LOS MÍSTICOS DE LOS SIGLOS XVI Y XVII.— FR. LUIS DE GRANADA.—FR. JUAN DE LOS ÁNGELES.—FR. DIEGO DE ESTELLA—FR. LUIS DE LEÓN.—MALÓN DE CHAIDE.— EL BEATO ALONSO DE OROZCO.—CRISTÓBAL DE FONSECA.—EL TRATADO DE LA HERMOSU

HEMOS de confesar que casi todo lo que se ha escrito acerca de nuestra sublime escuela mística del siglo de oro, carece de rigor y de precisión histórica, y debe tenerse mucho más por ensayo laudable (cuando no por adivinación más o menos afortunada), que por conocimiento real y directo del asunto. La base para formar juicios, ya analíticos, ya sintéticos, faltará en tanto que la mayor parte de los monumentos de esta literatura continúen ocultos e ignorados para los críticos, y mientras éstos no se resignen a la tarea ingrata y deslucida, pero necesaria, de ir examinando nuestros libros de devoción uno a uno, por el orden cronológico en que se produjeron; único medio de establecer la filiación intelectual de los autores y de los sistemas, y de reducirlos a clases y grupos. Cuando esta labor, ciertamente inmensa, esté ya terminada, podremos, con entero y cabal conocimiento de causa, con plena sinceridad y desinterés, sin entusiasmos, muchas veces prematuros e irreflexivos, apreciar en conjunto el cuadro, y poner en su lugar cada uno de los múltiples detalles. Entonces, y sólo entonces, podrá escribirse un libro sobre *Los Místicos españoles,* justificando el ambicioso título que con bien poca fortuna dió Pablo **[p. 78]** Rousselot al suyo, reducido en su parte útil a una serie de breves monografías (no exentas de yerros) sobre los autores más famosos y accesibles. Pero ¿qué significan estos seis u ocho estudios, incompletos en sí mismos, y sometidos además a un orden artificial, impuesto, no por el asunto, sino por la voluntad del crítico, para juzgar de una escuela que

estuvo en continuo vigor de producción durante dos siglos, y que, entre místicos y ascéticos, dió a luz por lo menos tres mil y tantos libros, si hemos de estar al índice de Nicolás Antonio? Claro es que en esta inmensa y popular literatura ha de abultar, como en todas partes, mucho más el fárrago que las obras dignas de vivir, aun sin tener en cuenta la insufrible monotonía, a la cual, ora por esterilidad de ingenio, ora por la condición de estas materias espirituales, siempre las mismas, aunque sean las más altas que puede abarcar el entendimiento humano, se veían condenados los escritores. Pero aun para discernir, y separar el grano, es preciso conocer de cerca a muchos autores que hoy sólo conocemos de nombre, y a otros de quienes ni el nombre vive, como no sea en las páginas de nuestro gran Diccionario biográfico. Hay que reanimar todas esas figuras, que un tiempo tuvieron vida, y, en vez de identificarlas en una admiración común e irracional, como hacen los *devotos* que en nuestros días, empalagosa y lánguidamente, quieren remedarlos, guardarse mucho de no confundir en una sola tinta borrosa y uniforme, todos aquellos venerables rostros que en vida ostentaron tanta diversidad y energía, no ya sólo como escritores, sino también como pensadores; por mucho que se indignen los que, midiéndolo todo por las reglas de su estrecho y entenebrecido criterio, rechazan como una herejía la afirmación de que, aun siendo común a todos nuestros místicos el fondo de sus especulaciones, cabe en los accidentes variedad interminable y riquísima, porque no hay autor, ni hay libro, ni hay sistema de teología, que pueda encerrar todos los modos por donde lo divino se manifiesta al alma, ni aprisionar en secos aforismos y categorías todas las vislumbres y centellas de la eterna y trascendental sabiduría, que va recogiendo el alma en su místico viaje, para alumbrar con ellas su camino. Y como la mística, aunque sea ciencia de amor, es *ciencia* al cabo, y por consiguiente ejercicio especulativo de la mente, sin lo cual se convertiría en *iluminismo* fanático, claro es que en el **[p. 79]**

modo de tratarla y entenderla, aunque sean todos cristianos los que la entienden y tratan, y aunque hagan entrar todos como elemento principalísimo en su especulación la doctrina revelada y el poder inefable de la gracia, pondrá cada cual aquellas disposiciones y tendencias de su pensamiento que más le caractericen a él y a su raza; y por tanto, unos místicos serán ontólogos y otros psicólogos, unos analizadores y otros sintéticos y armónicos, todo según el entendimiento que Dios les haya dado, y el pueblo a que pertenezcan, y la educación que hayan recibido. Y no ha de tenerse por deshonra de ellos, ni por idea pecaminosa y vitanda en el crítico, ni por concesión hecha al vago espiritualismo reinante, el insistir tanto como hoy lo hacemos algunos, en esta parte exterior, profana y metafísica del misticismo, ni el hacer notar la innegable influencia que en el pensamiento de algunos de los más insignes maestros de la vida contemplativa ejercieron, como no podían menos de ejercer, las ideas filosóficas dominantes en su tiempo, ya aristotélicas, ya platónicas, ya independientes, pues lo singular hubiera sido que tal influencia no se ejerciese, en hombres que forzosamente tenían que tratar muy por menudo de las facultades humanas y de su ascensión hacia lo perfecto y lo absoluto, abordando de frente los mayores problemas que la razón puede proponerse en su ejercicio. Yo sé bien que a los santos varones les importan poco las vanidades humanas, aun contando entre ellas la vanidad científica; pero sé también que ningún biógrafo de San Jerónimo deja de contar muy a la larga sus trabajos de hebraizante, y que ningún biógrafo de San Agustín deja de insistir en lo que su filosofía debió a la lectura y enseñanza de los Académicos. Porque la verdad y la ciencia son verdad y ciencia siempre, profeselas un gentil o un cristiano; y cuando la razón de los antiguos alcanzó por sí alguna de esas sublimes verdades que admiramos en Platón, en Aristóteles y aun en Plotino, conquistadas quedaron para la futura Metafísica, y a nadie, antes del advenimiento de la grosera doctrina tradicio-

nalista, se le ocurrió rechazar la deuda de gratitud ni maldecir de los que hablan educado el pensamiento de los filósofos cristianos, o más bien maldecir del pensamiento mismo.

Sin preocupación, pues, ni temor pueril, y limitándonos a nuestro asunto, pondremos frente a frente en este capítulo las ideas **[p. 80]** de nuestros místicos acerca de la hermosura, con las que profesaban sobre el mismo asunto los platónicos independientes o profanos estudiados en el capítulo anterior, para que luego se remonte el lector a los orígenes de toda esa doctrina, cuyos principales eslabones son: Platón, Plotino, El Falso Areopagita, San Buenaventura.

Pero antes de internarnos en este estudio, que tampoco extenderemos a todos los rasgos sueltos esparcidos en los místicos que conocemos, sino sólo a los que proceden en alguna forma que pueda calificarse de doctrinal y *consciente,* vamos a intentar una clasificación, no ciertamente interna, porque no lo consienten las noticias que hasta ahora tenemos, sino externa y superficial; pero así y todo, más fundada, menos expuesta a errores, y quizá en su fondo menos arbitraria y antifilosófica que lo que pudiera creerse.

La literatura catalana poseía desde el siglo XIII uno de los mayores místicos del mundo: el autor de las *Contemplaciones* y del *Cántico del amigo y del amado*. En él se compendia toda nuestra literatura ascética, contemplativa y devota de los siglos medios: es el único que, sin desdoro, podemos colocar cerca de San Buenaventura, y antes que los místicos alemanes (Eckart, Suso, Tauler, etcétera). Pero la lengua castellana no tuvo igual suerte hasta el siglo XVI. Toda la diligencia de los más eruditos historiadores de ella no ha podido descubrir en las tres centurias anteriores un solo autor que pueda llamarse místico en toda la precisión científica de la frase. San Pedro Pascual, obispo de Jaén, es orador sagrado y controversista. Fr. Jacobo de Benavente, en el *Viridario,* y Fray Bernardo Oliver, en el *Libro del despertamiento de la vo-*

luntad en Dios, son moralistas, y a lo sumo ascéticos; y otro tanto puede decirse del antipapa Luna en su obra *De las Consolaciones,* y del arzobispo de Sevilla, D. Pedro Gómez de Albornoz, en el *Libro de la justicia de la vida espiritual et perfection de la Eglesia militante*. Más copiosos los tratados de devoción espiritual en el siglo XV, acércanse algo, a la manera de los Avilas y Granadas, el *Espejo del alma,* de Fr. Lope Ferrándes, y es como un preludio de los futuros libros escritos en metáfora de combate, el *Vegecio Spiritual,* de Fr. Alonso de San Cristóbal. Sigue la misma tendencia alegórica D.ª Teresa de Cartagena, en la *Arboleda de enfermos;* pero ni **[p. 81]** estos libros, ni el *Lucero de la vida christiana,* de Préxamo, ni el *Vencimiento del mundo,* de Alonso Núñez de Toledo, podían satisfacer a principios del siglo XVI el anhelo de las almas piadosas, que veían crecer al mismo tiempo libre y lozana la literatura recreativa y aun picaresca, y multiplicarse cada día la serie de los Amadises, Palmerines, Celestinas y Cárceles de Amor, motivo de grave recelo para los moralistas de entonces.

En tal penuria de libros que calentasen el horno del amor divino en las vírgenes recogidas, y aun en los hombres que vivían en el siglo, arrojábanse todos, como a único pasto, a las traducciones de cuantas obras espirituales había producido la latinidad eclesiástica de la Edad Media; y lograban singular aplauso y boga, no ya sólo el incomparable libro *De contemptu mundi,* que ahora llamamos *El Kempis,* por el nombre de su autor presunto, pero que entonces se atribuía generalmente a Gerson; y los tratadillos de San Buenaventura, especialmente el *Estímulo del divino amor,* las *Epístolas de Santa Catalina de Sena* y la *Escala espiritual,* de San Juan Clímaco; sino que casi les disputaban lectores las *Cotemplaciones del Idiota,* y los libros de Tauler, de *Ruysbrochio,* de Dionisio el Cartujano, de Henrico Herph y otros alemanes.

Quien trabaje para la historia de nuestra mística tendrá, pues, que fijar ante todo sus miradas en esta remota época de influencia alemana y de incubación de la escuela española: período muy

oscuro, y que discrecionalmente podemos alargar hasta el año 1550. Después, la Inquisición intervino, condenando inexorablemente todo libro en que se encontrasen doctrinas sospechosas de quietismo místico, y también aquellos otros donde pudieran notarse proposiciones sobre la justificación, análogas a las de los luteranos. Tal es el sentido del índice de Valdés y del índice de Quiroga, que, enderezando con excesivo vigor la planta torcida, la hicieron, quizá, dar frutos más regalados que los que sus flores prometían. De aquí la rareza extraordinaria de la mayor parte de los libros de este primer período, que para la mayor parte de los críticos, incluso Rousselot, han sido tierra sin conquistar: libros extraños, en que se sorprende a veces una fermentación malsana, y un desorden, una audacia, así en lo especulativo como en la reprensión de los desórdenes públicos, que los hace muy desemejantes de todo lo que vino después del Venerable Juan de Avila. A esta época **[p. 82]** pertenece un místico heterodoxo, pero de los más admirables en el manejo de la lengua, Juan de Valdés. En el campo ortodoxo pueden citarse, entre otros muchos, a cual más raros, Fr. Juan de Dueñas, autor del *Remedio de pecadores;* Fr. Pablo de León, que lo fué de la Guía *del cielo;* Fr. Francisco de Osuna, insigne por su *Abecedario espiritual;* Fr. Francisco Ortiz, autor de muy sabias epístolas, complicado en el proceso de Francisca Hernández, que es uno de los que dan más luz sobre esta primera fase del misticismo español; y, finalmente, y superior a todos, Fr. Alonso de Madrid, que nos dejó una verdadera joya literaria, en su bellísimo *Arte para servir a Dios,* [1] el cual mereció ser refundido por Ambrosio de Morales, y no ciertamente para mejorarle. El maestro Juan de Avila cierra este período preparatorio, de efervescencia primero, y luego de depuración, con el comentario del *Audi, filia,* pero puede decirse que pertenece a él mucho más que al siguiente. Fr. Luis de Granada, por las primeras ediciones de sus libros, incluidas muy de veras (y no porque las hubiese falsificado nadie) en el índice de Valdés, [2] corres-

ponde también a la primera **[p. 83]** época. Retocados y corregidos sus escritos, le constituyeron en el gran maestro de la segunda.

A partir de aquí, comienza aquella generosa escuela que llevó la elocuencia castellana al grado más alto a que puede llegar lengua humana, convirtiendo la nuestra en la lengua más propia para hablar de los insondables arcanos de la eternidad y de las efusiones del alma, hecha viva brasa por el amor. Para ordenar tan gran muchedumbre de autores, no hay en el estado presente otro principio que uno muy empírico: clasificarlos por órdenes religiosas. Pero si atendemos a la fidelidad con que en el seno de cada una de éstas se iban heredando las tradiciones de virtud y de ciencia, y hasta de escuela filosófica y de formas literarias, no dejará de **[p. 84]** reconocerse un fundamento real a estas agrupaciones. Las principales son cinco: ascéticos *dominicos,* cuyo prototipo es Fr. Luis de Granada; ascéticos y místicos *franciscanos,* serie muy numerosa, en la cual descuellan los nombres de San Pedro de Alcántara, Fr. Juan de los Angeles, Fr. Diego de Estella; místicos *carmelitas,* de cuyo cielo son estrellas esplendorosísimas San Juan de la Cruz, Santa Teresa, Fr. Jerónimo Gracián, Fr. Miguel de la Fuente, etc.; ascéticos y místicos *agustinos,* tales como Fr. Luis de León, Malón de Chaide, el venerable Orozco, Cristóbal de Fonseca, Márquez, etcétera; ascéticos y místicos *jesuítas;* verbigracia: San Prancisco de Borja, Luis de la Puente, Alonso Rodríguez, Alvarez de Paz, Nieremberg. En otro grupo complementario habría que poner los clérigos seculares y los laicos. Valdés y Molinos merecen capítulo aparte, como místicos heterodoxos.

Así, y no de otra manera, podría tejerse ordenadamente la historia del pensamiento místico; investigando, ante todo, el estado intelectual de cada orden en el siglo XVI, los doctores y maestros que prefería, las nociones filosóficas a que prestaba acatamiento: cuáles estaban por Santo Tomás, cuáles por Escoto o

San Buenaventura: en cuáles influía la cultura profana, y en cuáles no: en cuáles predominaba la esfera del sentimiento, y en cuáles la de la razón: quiénes eran los que prestaban mayor atención a las bellezas de la palabra… y otras infinitas cuestiones a este tenor, sin la previa resolución de las cuales será siempre un caos y una masa informe la historia de nuestros místicos, como lo es todavía, a pesar de loables esfuerzos, la historia de la teología y de la filosofía españolas, que habían de ser forzosamente los dos veneros donde bebiesen los autores de libros de devoción; tarea popular, y en que rara vez se ascendía a los principios.

No es ocasión la presente para hacer un estudio que ahonde en la parte teológica y filosófica de nuestros autores místicos, puesto que, reducidos nosotros a historiar el desarrollo de una sola idea, la de la belleza, procuramos apartar cuidadosamente cuanto nos desvíe de esta contemplación ahora única; y sólo fugitivamente, y por incidencia, podemos penetrar en otros campos, conduciéndonos forzosamente a ellos el íntimo nexo que existe entre las ideas humanas, y la imposibilidad de separar cosas que en el pensamiento de sus autores estaban indisolublemente unidas. Siguiendo, pues, **[p. 85]** la clasificación por órdenes religiosas, antes esbozada, vamos a recoger en nuestros libros de devoción, no todas las fervientes expansiones que a sus inspirados escritores dictaba el anhelo insaciable de la belleza divina, sino los principios meramente, y las razones filosóficas y humanas en que esta aspiración se fundaba: que para ascender a más alta esfera, como la de los éxtasis, raptos y revelaciones, confesamos de buen grado que nos faltan alas y bríos, y que un religioso terror ata nuestra mano y ciega nuestros ojos, deslumbrados por aquella opulencia de luz, que sólo en silencio y con veneración debemos dejar que penetre en el fondo del alma. «Porque esta ciencia (repetiremos con Fr. Luis de Granada, para ir seguros y evitar toda interpretación torcida), no se queda en sólo el entendimiento, como la que se alcanza en las escuelas, sino que comunica su vir-

tud a la voluntad, regalándola y moviéndola, y penetrando todos los rincones y senos de nuestra ánima».

De Fr. Luis de Granada dijo elocuentísimamente Capmany (y nadie volverá a decirlo mejor), que «parece que descubre a sus lectores las entrañas de la Divinidad, y la secreta profundidad de sus designios y el insondable piélago de sus perfecciones», y que «el Altísimo anda en sus discursos, como anda en el Universo, dando a todas sus partes vida y movimiento». Si su filosofía es la de Santo Tomás, como lo llevaba consigo el hábito que Fr. Luis de Granada vestía, su elocuencia rozagante y de anchos pliegues es la de los Cicerones y los Crisóstomos. En la doctrina de la hermosura sigue muy de cerca las huellas del Areopagita y de San Agustín, y tampoco se desdeña de seguir y traducir a Platón, *nominatim,* de la manera que vamos a ver.

¡Con qué elocuencia discurre en el libro 1 de la Guía *de Pecadores* sobre la excelencia de las perfecciones divinas, y entre ellas de la belleza!

«Si desto tuviesen más entera noticia los hombres, sólo este resplandor de tal manera robaría sus corazones, que contentos con sólo él, no buscarían más que a él… Esto es tomado de aquel sumo teólogo *San Dionisio,* el cual en su *Mística Theología* ninguna otra cosa más pretende que darnos a entender la diferencia del ser divino a todo otro ser criado, enseñándonos a desviar los ojos de las perfecciones de todas las criaturas, para que no nos engañemos, queriendo medir y sacar a Dios por ellas, sino que, **[p. 86]** dejándolas todas acá abajo, nos levantemos a contemplar un ser sobre todo ser, una luz sobre toda luz, ante la cual toda luz es tinieblas, y una *hermosura* sobre toda *hermosura,* en cuya comparación es fealdad toda hermosura… Esto nos declara aquel cubrirse Elías los ojos con su palio, cuando vió pasar delante de sí la gloria de Dios, porque a todo lo de acá ha de cerrar el hombre los ojos, como a cosa tan baja y desproporcionada, cuando quisiere contemplar la gloria de Dios…». Conforme a lo cual, dice

San Agustín: «Cuando yo busco a mi Dios, no busco forma de cuerpo ni hermosura de tiempo, ni blancura de luz, ni melodía de canto, ni olor de flores, ni ungüentos aromáticos, ni miel, ni maná deleytable al gusto, ni otra cosa que pueda ser tocada y abrazada con las manos, nada desto busco, cuando busco a mi Dios. Mas con todo esto busco una luz sobre toda luz que no ven los ojos, y una voz sobre toda voz que no perciben los oídos, y un olor sobre todo olor que no sienten las narices, y una dulzura sobre toda dulzura que no conoce el gusto, y un abrazo sobre todo abrazo que no siente el tacto, porque esta luz resplandesce donde no hay lugar, y esta voz suena donde el ayre no la lleva, y este olor se siente donde el viento no le derrama, y este sabor deleita donde no hay paladar que guste, y este abrazo se recibe donde nunca jamás se aparta».

Después de la hermosura de Dios, la hermosura del *ánima justificada:* «Ninguna lengua basta para declararla sino sólo aquel espíritu que la hermosea y la hace templo y morada suya… Porque la ventaja que hace el cielo a la tierra, y el espíritu al cuerpo, y la eternidad al tiempo, esa hace la vida de gracia a la vida de naturaleza, y la *hermosura* del ánima a la *hermosura* del cuerpo, y las riquezas interiores a las exteriores, y la fortaleza espiritual a la natural».

¿Y qué es la vida de la gracia, que excede a toda hermosura humana? De esto nada sabía Platon; pero Fr. Luis de Granada va a declarárnoslo con su ardiente elocuencia, que anima y vivifica las entidades teológicas: «Gracia es participación de la naturaleza divina…; esto declaran los Santos con el ejemplo del hierro echado en el fuego, el cual, sin dejar de ser hierro, sale de ahí todo abrasado y resplandeciente como el mesmo fuego, de manera que, permaneciendo la mesma substancia y nombre de hierro, el resplandor el calor y otros tales accidentes son de fuego».

[p. 87] «El ánima inflamada desta llama celestial, se levanta sobre sí mesma, y esforzándose por subir con el espíritu de la tie-

rra al cielo, hierve con deseo encendidísimo de Dios, y así corre con arrebatados ímpetus por abrazarse con él, y tiende los brazos en alto por ver si podrá alcanzar aquel que tanto ama, y como no puede alcanzarlo ni dejar de desearlo, desfallece con la grandeza del deseo no cumplido, y no le queda otro consuelo, sino enviar suspiros y deseos entrañables al cielo..»

¿Y qué estimación debemos hacer de la belleza de las criaturas? «El justo ha de mirarlas como a unas muestras de la hermosura de su Criador, como a unos espejos de su gloria, como a unos intérpretes y mensajeros que le traen nuevas dél, como a unos dechados vivos de sus perfecciones y gracias, y como a unos presentes y dones que el esposo envía a su esposa para enamorarla y entretenerla hasta el día que se hayan de tomar las manos y celebrarse aquel eterno casamiento en el cielo. Todo el mundo le es un libro, que le paresce que habla siempre de Dios, y una carta mensajera que su amado le envía, y un largo proceso y testimonio de su amor».

A desarrollar esta idea ha consagrado el venerable granadino una parte muy considerable de su traducción del *Símbolo de la fe,* obra para la cual le dieron la primera inspiración y muchos materiales los das *Hexaemerones* de San Basilio y de San Ambrosio, y los *Sermones de la Providencia* de Teodoreto. Esta hermosísima descripción de las maravillas naturales bajo el aspecto de la armonía providencial, debe citarse como uno de los primeros ensayos de la parte que hoy llamamos *física estética,* aunque aparezca infestada por todos los errores dependientes del atraso de las ciencias naturales en el siglo XVI. Pero si falta muchas veces exactitud, y el autor se deja ir con nimia credulidad a tener por cosa cierta cuanto ve escrito en Plinio y en Solino, jamás pierde las ventajas de su magnífica elocuencia, empapada en un amoroso sentimiento de la naturaleza, muy raro en nuestra literatura, y más en la del siglo de oro.

«¿Qué es todo este mundo visible sino un grande y maravilloso libro que vos, Señor, escribistes y ofrecistes a los ojos de todas las naciones del mundo, así de griegos como de bárbaros, así de sabios como de ignorantes, para que en él estudiasen todos y conosciesen quién vos érades? ¿Qué serán, luego, todas las criaturas del mundo, **[p. 88]** tan hermosas y tan acabadas, sino unas como letras quebradas e iluminadas, que declaran bien el primor y la sabiduría de su autor?… Y porque vuestras perfecciones, Señor, eran infinitas y no podía haber una sola criatura que las representase todas, fué necesario criarse muchas, para que así, a pedazos, cada una por su parte, nos declarasen algo dellas…

»Si tanto puede la hermosura de una criatura (que no es más que un corecico blanco y colorado), ¿cuánto más podrá aquella infinita hermosura de la divina bondad?

»Dios es primera hermosura, de donde procedieron todas las cosas hermosas… Él ordenó esta cadena, o, si se quiere, danza concertada de las criaturas… Como hay música y melodía corporal, así también la hay espiritual, y tanto más suave, cuanto más excelente son las cosas del espíritu que las del cuerpo. Música y melodía corporal es cuando diversas voces de tal manera se ordenan, que vienen a concordarse y corresponder las unas con las otras, y desta orden y proporción procede la melodía, y désta la suavidad de los oídos, o, por mejor decir, del ánima por ellos, porque como ella sea criatura racional naturalmente huelga con su semejante, que es con las cosas bien proporcionadas y muy puestas en razón. Y así se huelga con la música más perfecta, y con la pintura muy acabada, y con los edificios y vestidos hermosos, y con todo lo que está muy subido en razón y perfección. Pues así como hay melodía y música corporal que resulta de la consonancia de diversas voces reducidas a la unidad, así también la hay espiritual, que procede de la conveniencia y correspondencia de diversas cosas con algún misterio: la cual melo-

día es tanto más excelente y más suave que la corporal, cuanto son más excelentes las cosas divinas que las humanas».

Toda esta doctrina armónica, con mayor elocuencia aún (y tal que excede a cuanto se ha escrito en lengua castellana), y con un sabor más pronunciadamente platónico, que el autor no se cuida de disimular, ha pasado al *Memorial de la vida cristiana* y a sus *Adiciones*. Veamos, ante todo, la teoría de las ideas, no menos bellamente expresada en la lengua de Castilla que en la de Atenas, aunque modificada conforme al sentir de San Agustín y de Santo Tomás: «Y si es cito comparar las cosas altas con las bajas, así como en la oficina de un famoso impresor, demás del maestro **[p. 89]** mayor que rige la estampa, hay muchas formas y diferencias de letras, unas grandes y otras pequeñas, unas quebradas y otras iluminadas y de otras muchas maneras, así, Dios mío, contemplo yo vuestro divino entendimiento como una grande y real oficina, de donde salió toda la estampa deste mundo, en el cual no está solamente la virtud eficiente y obradora de todas las cosas, más también infinitas diferencias de formas y de hermosísimas figuras, conforme a las cuales salieron las especies y formas criadas que vemos y que no vemos, aunque estas formas en Vos no sean muchas, sino una simplicísima esencia, la cual, de diversas maneras, por diversas criaturas es participada. De suerte, que no hay criatura fuera de Vos que no tenga su forma y modelo dentro de Vos, conforme a cuya traza fué sacada. Estas son aquellas ideas que los filósofos ponían en vuestro divino entendimiento… Y por eso, de todas las cosas gozará quien gozare de Vos, y todas estas cosas verá en Vos más perfectamente que si las viese en sí mesmas, por donde éste se llama conoscimiento de la tarde, y el que en Vos es, de la mañana».

«Las hermosuras de las criaturas son particulares y limitadas, mas la vuestra es universal e infinita, porque en Vos sólo están encerradas las hermosuras de todo lo que Vos criastes… Así como la mar es grande, no sólo porque todas las aguas de los ríos

entran en ella, sino también por las que ella tiene de suyo, que son muchas más sin comparación, así decimos que Vos, Señor, sois mar de infinita hermosura, porque no sólo tenéis en Vos las perfecciones y hermosuras de todas las cosas, sino también otras infinitas, que son propias a vuestra grandeza, y no se comunicaron a ellas, aunque en Vos no sean muchas hermosuras, sino una simplicísima e infinita hermosura… El sólo tiene embebidos en sí los mayores rasgos de todas las hermosuras, con otras infinitas que son propias suyas… Sólo el ver y gozar tal hermosura, basta para hacer bien aventurados aquellos soberanos espíritus del cielo, e hinchir todo el seno de su capacidad. Dios no tiene otra bienaventuranza sino ver y gozar de su propia hermosura».

De esta manera se dan la mano en Fr. Luis de Granada, como en Santo Tomás, la doctrina platónica, o rnás bien platónico-agustiniana, de las ideas, y la teoría aristotélica del Sumo Bien que se contempla a sí propio. Para que nadie se llame a engaño sobre los **[p. 90]** orígenes de esta *disciplina amatoria,* fray Luis de Granada, en las *Adiciones al Memorial,* traduce la mayor parte del razonamiento de Diótima encabezándole con estas palabras: «Casi todo esto que aquí habemos dicho acerca de la divina hermosura, dice maravillosamente Platón, en persona de Sócrates, en el diálogo que llaman del Convite…..» Y después de extractarlo, añade: «¿Qué cristiano habrá que no se espante de ver en estas palabras de gentiles resumida *la principal parte de la filosofía cristiana?* »

¿Y cómo no había de dar tan alto y generoso testimonio en favor de la razón humana, tan maltratada y calumniada ahora por los que se dicen guardores de la fe, el filósofo que enseñaba que las obras del entendimiento humano son semejantes a las que proceden del divino?». [1]

Este respeto a la ciencia humana y al ejercicio de la razón, es una de las mayores glorias del misticismo castellano, que no temió declarar, por boca del más extático de sus intérpretes, que

más vale un pensamiento del hombre que todo un mundo». Y es otra de sus glorias no haber negado jamás, con ese apocado y sombrío ascetismo, que algunos sueñan, la belleza que Dios derramó en las criaturas, puesto que en la vida presente las considera como espejos «en que en alguna manera se ve la hermosura de Dios», y en la vida futura y en el gozo beatífico, «Dios mismo será espejo en que se vea la belleza de las criaturas»

Desde los tiempos del abrasado Serafín de Asís, y del beato Jacopone y de Ramón Lull, parece que los franciscanos han tenido vinculada la filosofía de amor, de que es gran maestro San Buenaventura, como de la especulativa lo es Santo Tomás. Los libros más clásicos y bellos acerca del amor de Dios, durante el siglo XVI, son debidos a plumas de frailes Menores, y entre todos ellos daría yo la palma, de buen grado, al extremeño Fr. Juan de los Ángeles, uno de los más suaves y regalados prosistas castellanos, cuya **[p. 91]** oración es río de leche y de miel. Confieso que es uno de mis autores predilectos: no es posible leerle sin amarle y sin dejarse arrastrar por su maravillosa dulzura, tan angélica como su nombre. Después de los *Nombres de Cristo,* que yo pongo, en la relación de arte y en la relación filosófica, sobre toda nuestra literatura piadosa, no hay libro de devoción que yo lea con más gusto que los *Triumphos del amor de Dios* y los *Diálogos de la conquista del espiritual y secreto reino de Dios,* [1] libros donde la erudición profana se casa fácil y amorosamente con la sagrada; libros donde asombra la verdad y la profundidad en el análisis de los afectos; libros que deleitan y regalan por igual al contemplativo, al moralista y al simple literato. Moralista y psicólogo es, sobre todo, Fr. Juan de los Ángeles: ya lo reconoció Rousselot. Y es que para Fr. Juan de los Ángeles la *disciplina amatoria,* que decía el discípulo de Sócrates, abarca toda la moral y toda la psicología, «quién tiene sciencia del amor, la tiene de todo el bien y mal del hombre, de todos los vicios y virtudes, de su felicidad y perdición, y quien esto ignora, dese por ignorante de todo géne-

ro de bien o mal que toque al hombre». Mas no tratara Fr. Juan de los Ángeles del amor a secas, sino en cuanto es unitivo y fruitivo, y en cuanto sirve para enlazarnos y ayuntarnos con Dios estrechísimamente. Es, pues, el libro de los **[p. 92]** *Triunphos* «un duello y una lucha de amor, mediante el cual, lucha Dios con el alma y el alma, con Dios, y alternativamente se hieren el uno al otro en esta lucha, y se captivan, enferman y hazen desfallecer y morir»,. Pero no esperemos sólo embriagueces de epitalamio sagrado: Fr. Juan de los Angeles procede metódica y rigurosamente, y de aquí nace el encanto de claridad y de lucidez que hace tan simpáticos sus escritos. Comienza, pues, por un análisis sutil de las facultades del alma, del cual deduce que hay dos diferentes escuelas para ella, una de devoción y afecto, otra de conocimiento e inteligencia, «porque la perfección nuestra es doblada y consiste en la virtud y en la sciencia».

Cuando en la explanación de la idea del amor llega a tratar Fr. Juan de los Ángeles de la principal virtud y fuerza que el amor tiene, la cual es mudar y convertir el amante en la cosa amada, no hace más (son sus palabras) sino «seguir la doctrina del divino contemplativo Dionysio, y de Platón en su *Convite de amor,* por que entre todos los que de esta materia hablaron, con justo título llevan la palma». A estas autoridades todavía puede añadirse la de San Buenaventura, y más aún la de Sabunde, a quien Fr. Juan de los Ángeles copia largamente sin citarle. [1] El análisis del amor propio es una obra maestra de disección espiritual.

Fray Juan de los Ángeles es uno de los místicos españoles más directamente influidos por los alemanes. Ruysbrock, sobre todo, que debía ser (aun más que Tauler) uno de sus autores favoritos, a juzgar por las muchas veces que le trae a cuento, puede reclamar larga parte en el pensamiento de los admirables *Diálogos de la conquista del espíritual y secreto reino de Dios, que está en el centro del alma,* o en el ápice de la mente, donde nuestro espíritu (como dice Fr. Juan de los Ángeles con tecnicismo que ahora tacharía al-

guien de germánico), *se hace íntimo con el Summo*. «Este centro del alma es la simplicísima esencia della, sellada con la imagen de Dios… sin imágenes de cosas criadas… Este íntimo, desnudo, raso y sin figuras, está elevado sobre todas las cosas criadas y sobre todos los sentidos y fuerzas del ánima, y excede al tiempo y al lugar, y aquí permanece el alma en una perpetua unión y allegamiento a Dios, principio suyo. Aquí mana una fuente de agua **[p. 93]** viva, que da saltos por la vida eterna… y da y comunica al cuerpo y al ánima una maravillosa pureza y fecundidad.

Si el ingenio oratorio y expansivo de Fr. Luis de Granada busca a Dios en el espectáculo de la naturaleza, y se dilata en magníficas descripciones de la armonía que reina entre las cosas creadas, el ingenio psicológico de Fr. Juan de los Angeles le busca en la silenciosa contemplación del íntimo retraimiento de la mente, a la cual ninguna cosa creada puede henchir ni dar hartura. «Al fin, es admirable cópula la que se hace de lo alto de Dios y de la nada del hombre».

Sunt fata libellis. Ya en su tiempo temía Fr. Juan de los Angeles que tan altas especulaciones, «tan íntimas y a solas», no fuesen acomodadas para místicos oídos, ni aun para los *bachilleres del mundo,* que mal podían paladear aquellas que él llama *uniformes entradas o introversiones, por olvido de todas las cosas, a los abrazos y unión del esposo;* ni entendían tales metafísicas más que si estuviesen en lengua hebraica. Es para mí cosa probada, y aun evidente, que la mística propiamente dicha, la ciencia secretísima y misteriosa de los Ruysbrochios, Tauleros y Juanes de la Cruz, fué mucho menos popular en la España del siglo XVI que lo que generalmente imaginamos; y que casi siempre el sentido práctico de la raza se detuvo en la *ascesis,* o ejercicio más o menos heroico de las virtudes cristianas, y en los libros de dirección espiritual, que con calor de afectos incitan y mueven a este ejercicio, y al mismo tiempo le regulan, mostrando los escollos en que pueden naufragar el nimio celo y la imaginación desarreglada. En una

palabra: dominaba la acción sobre la especulación, la práctica sobre la teoría, por más que esta teoría presuponga la práctica, como piedra sobre la cual ha de labrarse (purificados los afectos, borradas las imágenes, silenciosas y quietas las potencias) la estatua ideal del varón místico, del hombre interior y del verdadero *gnóstico* cristiano, no desemejante de aquel que nos decribía Clemente Alejandrino.

La predilección concedida a los libros ascéticos sobre los místicos ha hecho que otro hijo ilustre de la seráfica Orden, Fr. Diego de Estella, sea mucho más conocido por las secas moralidades del *Tratado de la vanidad del mundo,* obra árida y prolija, más de edificación que de literatura, erizada de textos y de lugares comunes, **[p. 94]** que la hacen útil en extremo para los predicadores, que no por sus *Cien meditaciones del amor de Dios,* [1] que son un braserillo de encendidos afectos, cuyo poder y eficacia para la oración reconoce y pondera San Francisco de Sales, que le imitó mucho en su tratado sobre la misma materia. Entre estas *Meditaciones* hay una que tiene que ver con nuestro asunto, la 5.ª , titulada así: «Que Dios ha de ser amado por ser sumamente hermoso». Véase algún trozo, que, a pesar de su elocuencia, quizá parezca pálido después de los grandiosos arranques del Maestro Granada:

«¡Oh fuente de toda hermosura, de la cual todas las otras hermosuras proceden! ¿ Por qué no soy todo llevado de la grande perfección de tan extremada y soberana lindeza? La hermosura de las criaturas pequeña es, transitoria, momentánea y perecedera. Hoy es fresca como la flor del campo y mañana está marchita. La hermosura de la criatura falta y dexa de ser al mejor tiempo, pero la hermosura del Criador, para siempre persevera y está con él. Toda hermosura, comparada con la hermosura del Señor, es fealdad muy grande… Más ventaja hace la hermosura del Criador a la de la criatura, que el cuerpo a la sombra. Pues tanto te convida la sombra a que la ames, ¿por qué no te cautiva la luz a

que la quieras? Si tanta admiración te causan las labores que no pudieron ser recibidas con la perfección que tenían en el dechado, por la torpeza del sujeto donde fueron labradas, ¿cómo no quedas fuera de ti, contemplando la hermosura y perfección que tenían en el dechado de donde se sacaron?… ¡Oh hermosura tan antigua y tan nueva, cuán tarde te conocí, y cuán tarde te amé! ¿Por ventura eres tú, Señor, aquel de quien dice el Salmista que eres hermoso entre los hijos de los hombres?… Y si en este destierro no veo la hermosura de tu Divina Majestad, así como eres hermoso en el cielo, por los efectos, vengo en conocimiento de la causa, y por la hermosura de los cielos, planetas, árboles, flores **[p. 95]** y variedad de muy vivos colores de las cosas que tus divinas manos fabricaron, conozco, mi Dios y Señor, ser abismo infinito de hermosura, la hermosura de donde estas hermosuras tienen su origen».

Aunque el P. Estella no era muy filósofo, se habrán reconocido fácilmente en su doctrina todos los rasgos capitales de la de San Agustín, y algunos ímpetus oratorios traducidos a la letra: « *Sero te amavi, pulchritudo tam antigua et tam nova*. »

Quizá al pasar a los agustinos, convendría citar, ante todos, por la santidad y por razón cronológica, a Santo Tomás de Villanueva; pero su bellísimo *Sermón del amor de Dios* [1] , uno de los pocos suyos que tenemos en lengua castellana, y una también de las raras muestras de la elocuencia sagrada del siglo XVI (en su forma *directa),* no pertenece a la estética y sí a la filosofía de la voluntad. No diré lo mismo del tratado *De la suavidad de Dios,* que compuso el Beato Alonso de Orozco, porque todo él está esmaltado de sentencias platónicas; al cabo hijo de San Agustín: «Platón, en aquel *Convite* que escribió, me admira en sola lumbre natural, las grandezas que dice de la hermosura de Dios. Una cosa, para ser perfectamente hermosa, no le ha de faltar cosa alguna; toda ha de ser acabada, que no parezca por una parte hermosa y por otra fea; también ha de ser por sí hermosa y que no ten-

ga de otra cosa alguna mendigada su hermosura; finalmente, no ha de ser temporal que se acabe, sino perpetua, y tal dice este *divino* filósofo que es Dios » [2] .

¿A qué rebelarnos ingratos contra las enseñanzas de la forastera de Mantinea, si en el siglo XVI no había alma piadosa de la cual no fuesen admiración y regalo? Buen testimonio nos da de **[p. 96]** ello el florido y lozano autor de la *Conversión de la Magdalena,* libro el más brillante, compuesto y arreado, el más alegre y pintoresco de nuestra literatura devota; libro que es todo colores vivos y pompas orientales, halago perdurable para los ojos. En la parte cuarta, al tratar del estado tercero del alma de la Magdalena, en gracia después del pecado, intercala una larga digresión filosófica sobre el amor, tomando el asunto muy desde su raíz y principio: «Yo seguiré en lo que dijere a los que mejor hablaron desta materia, que son Hermes Trismegisto, Orfeo, Platón y Plotino, y al gran Dionisio Areopagita, y a algunos de los antiquísimos filósofos, mezclando lo que en la Sagrada Escritura hallare que pueda levantar la materia». A lectores modernos no es preciso advertirles que, bajo el nombre de Orfeo y de Hermes, lo que entiende Malón de Chaide son las fabricaciones alejandrinas que llevan estos nombres *míticos*. Lo demás está tomado del *Fedro,* del *Simposio,* de las *Enéadas* y del falso Dionisio. [1] Abreviaremos el extracto para evitar fatigosas repeticiones:

«Tres cosas son las que hacen una cosa digna de ser estimado en mucho… Estas son la nobleza y antigüedad, la grandeza y el provecho que trae consigo. De suerte que si del amor probásemos nosotros estas tres cosas, habremos salido con harta parte de nuestro designio. Hesiodo, Mercurio, Orfeo y Acusilao llaman al amor antiquísimo, perfecto por sí mismo, prudentísimo, y de gran consejo».

«Dios, al principio, crió una sustancia o esencia, la cual, en el primer momento de la creación, era informe y escura… Esta, por haber nacido de Dios, se convierte a él con un apetito nacido

con ella misma. Vuelta a Dios, es ilustrada con su rayo y resplandor divino. Alumbrada así, se enciende con la refulgencia y reverberación de aquel rayo, Encendido el apetito, se ayunta todo a Dios, y ayuntado, se *informa*. Porque Dios, que todo lo puede, parece que pinta en sí las ideas o ejemplares de todas las cosas, y allá, por un modo espiritual, están entalladas las perfecciones que vemos en las cosas corporales, y estas especies de todas las cosas concebidas en la suprema mente, llama Platón *ideas* » .

[p. 97] Pero Malón de Chaide, admitiendo las ideas, rechaza los sueños de aquellos primeros platónicos, que las imaginaban distintas y separadas, o contenidas en el alma del mundo, y, por el contrario, se declara neoplatónico y secuaz de Plotino, que *dijo divinamente* que las ideas están en el mismo Dios, y *de él lo tomó mi Padre San Agustín, y de San Agustín los teólogos*. «Son las ideas (dice Plotino, comentado por Malón de Chaide), las fuerzas infinitas e inefables de la sabiduría divina, inmensas fuentes fecundísimas, formas primeras que concurren en una divinidad, esto es, que son una cosa, con Dios, porque aunque se llaman por diversos nombres, y en el nombrallas nos parezcan muchas, pero en hecho de verdad no lo son, porque Dios es simplicísimo, y son el mismo Dios. Y así las llamamos muchas y una…..»

De todas maneras, el amor es antiquísimo: «En aquel *caos* que dice la Sagrada Escritura, anduvo el amor como gran artífice, formando y hermoseando lo que allí estaba sin talle ni hermosura… Grande es el Dios de amor, dice Platón, y maravilloso a los hombres y a los dioses. Llaman los antiguos dioses a los que nosotros ángeles…

»Así como los ángeles se enamoran de la belleza espiritual y la aman, así también los hombres aman y se admiran de la corporal, y por ella suben gateando a rastrear la espiritual no criada.

»Dicen los filósofos morales que el amor es deseo de *hermosura*. *Hermosura* llamamos una gracia que consiste y nace de la con-

sonancia y armonía de muchas cosas juntas. Esta es en tres maneras, porque por la consonancia y proporción de las virtudes nace una cierta gracia en el alma… Nace también otra gracia de la consonancia de los colores y líneas del cuerpo. La tercera es en el sonido por la proporción de diversas voces, y pues esta gracia llamamos *hermosura,* síguese que hay tres, que son: *de los ánimos, de los cuerpos y de las voces*. La de los ánimos se goza y conoce con el entendimiento, la de los cuerpos con los ojos, la de las voces con el oído. Pues si el entendimiento, la vista y el oído sólo son con los que podemos gozar de la hermosura, y el amor es un deseo de gozalla, síguese que el amor solamente se contenta con el entendimiento y con los ojos y con el oído… Ni los olores, ni los sabores, ni las cosas frías o calientes, duras o blandas, son hermosura, **[p. 98]** porque son formas simples: la hermosura requiere *diversidad y concordia o consonancia* en ella…..

»Es menester agora que veamos como de la divina hermosura nace el amor que nos lleva a Dios… En aquel círculo divino de Hierotheo y de San Dionisio se muestra cómo el amor, en cuanto comienza y nace de Dios, se llama *hermosura:* en cuanto llegando al alma, la arrebata, se llama *amor,* y en cuanto la une con su Hacedor, se llama *deleite*. Dionisio, y antes que él Platón, compara al sol con Dios, y dice que se parece mucho; y es porque así como el sol alumbra los cuerpos y los calienta, así Dios, con su rayo divino, da a los ánimos el resplandor y luz de la verdad, y el ardor y calor de la caridad, y así como el sol todo lo vivifica, todo lo actúa y le da ser, todo lo ilustra, da luz a los ojos para que vean, colores a los cuerpos para que sean vistos, claridad al aire, que es el medio, para que se forme el acto de ver: así Dios es acto de todas las cosas y el que a todas ellas les da fuerza y vigor, y en cuanto a esto se dice *bueno*. Vivifícalas, regálalas, trátalas con ternura, y las levanta; y en cuanto a esto se dice *hermoso*. En cuanto aplica y alumbra la potencia para que conozca, se lla-

ma *verdad,* y así, conforme a los diversos efebos, le damos diferentes nombres.

»Es, pues, de saber que los filósofos antiguos pintaban un círculo, y en el centro o punto del medio, que es indivisible, ponían la bondad, y en la circunferencia pusieron la *hermosura*. El centro es un punto estable, fijo, que no se muda, y es indivisible. Del centro salen líneas divisibles, movibles e innumerables, que tiran hasta topar con la circunferencia, como lo vemos en los rayos de una rueda, que son una cosa en su centro, y allí todos entre sí son uno, porque se topan en un punto y el punto es indivisible, y así los rayos en el centro son indivisibles, pero cuanto más se apartan del centro, tanto más se alejan entre sí y se dividen, y la circunferencia divisible anda siempre volteando y moviéndose sobre él, como la rueda sobre el eje… Toda la rueda da vueltas y se mueve: solo el centro está quedo.

»Puesto caso que el centro es inmóvil e indivisible, tirando dél hacia la circunferencia, se hace una línea *(radio),* y si por todas partes tiran, por todas se harán líneas diferentes, y como la línea conste de puntos, y en cualquier parte que me señaláredes de la línea, allí haréis punto, así hallaréis que las criaturas, que **[p. 99]** son las líneas, todas salen del centro, que es Dios; y como si tirásedes de Dios, esto es, que saliese Dios en obras exteriores fuera de sí, hallaréis que en cualquiera parte de sus obras está, porque las cría y las sustenta… Y por eso decimos que está Dios en todo hombre y en todas las criaturas, así como el punto en todas las líneas. Demás desto, las líneas, apartándose de su centro, se hacen diferentes: así las criaturas, saliendo de Dios, son diferentes, por que se apartan de su centro. Mas así como las líneas, volviendo desde la circunferencia a su centro, se hacen uno con él y entre sí, porque tocan todas en un punto indivisible, que es el que llamamos *centro,* y así lo que allá llega y toca queda indivisible, de la misma forma cuando las criaturas vuelven a su primera causa donde salieron, que es Dios, se hacen una cosa, no solo con Dios,

más aun entre sí. Y la razón es porque Dios no es capaz de composición ni de accidentes, y así lo que está en él, pues, no puede ser accidente , ha de ser sustancia: ésta es sencillísima: luego es el mismo Dios. Esta altísima teología nos enseñó aquel grande y supremo teólogo San Juan, que, mostrando cómo de Dios, que es el centro, nacen cosas que, saliendo, son entre sí diversas, dijo: *«Omnia per ipsum facta sunt, et sine ipso factum est nihil».* No dijo: *una* cosa fué hecha por Dios, sino *todas,* para mostrar que saliendo de Dios se multiplican y cobran número y son distintas entre sí, pero porque se entienda que, volviéndolas a mirar en Dios, son una cosa sola con él, dijo: *Quod factum est, in ipso vita erat:* lo que se hizo en él es vida. No dijo *las cosas que se hicieron,* sino *lo que* se hizo; ni dijo *eran* vidas, sino *es vida*. La vida es Dios: *ego sum via et veritas et vita*.

»Digo, para declararme más, que esto que es ser una cosa con Dios, se dice de dos maneras. La una es que, en hecho de verdad todo lo criado e infinito, y más que Dios con su infinito poder puede criar, no es más que retrato de las perfecciones que en sí tiene, porque si en sí no tuviera perfección de ángel, no le pudiera criar; y si no tuviera perfección de sol, y estrella, y hombre, y de lo demás, mal pudiera criar el sol, las estrellas, el hombre y lo demás que está criado; de suerte que en sí tiene las ideas o perfecciones que decimos, y porque él es infinito, por eso tiene infinitas, y por que conforme a aquellas cría las cosas, por eso puede hacer infinitas. Hace como si vos tuviéredes un sello ochavado de oro, que **[p. 100]** en la una parte tuviese un león esculpido, en la otra un caballo, en otra un águila, y así de las demás y en un pedazo de cera imprimiésedes el león, en otro el águila, en otro el caballo, cierto está que todo lo que está en la cera está en el oro, y no podéis vos imprimir sino lo que allí tenéis esculpido. Mas hay una diferencia, que en la cera al fin es cera y vale poco, mas en el oro es oro y vale mucho… En las criaturas están estas perfecciones finitas y de poco valor: en Dios son de oro: son el

mismo Dios… Dios, con una sola perfección o idea, que eminentísimamente contiene todas las cosas, estampa diversas perfecciones, y así en Dios todas no son más que una, y son el mismo Dios, y esto llamamos estar todas las cosas en Dios, y que en él son una cosa, porque no recibe composición.

»Hay otro modo de unirse y hacerse una cosa con Dios, que es por gracia y amor, y deste dijo San Pablo que el que se allega a Dios se hace una cosa con él. Esto hacen las almas, porque saliendo como líneas de Dios, que es su centro, y llegando a la circunferencia, esto es, considerando la hermosura del Hacedor, la cual, como círculo, ciñe todas las cosas, conocen que aquella hermosura es el rayo que sale de la infinita *bondad* que está en el centro, que es Dios, y vuelve a mirar de dónde nace aquel rayo de hermosura que las enamora y lleva tras sí, y ven que sale del centro, que es Dios, y así le aman y se hacen una cosa por amor con Él, y aun entre sí, porque como ven que todas las cosas tiran a su centro, amando a Dios, necesariamente han de amar lo que hallan en el mismo Dios.

»Bondad se llama la sobreexcelentísima existencia de Dios; *hermosura* es el acto o rayo que de allí nace y se derrama y penetra, por todas las cosas. Este se derrama primero en los ángeles, y los ilustra; de allí en las almas racionales, después en toda la naturaleza, y últimamente en la materia de que están hechas todas las cosas. A los ángeles los hermosea con las ideas o especies de las cosas que les imprimió cuando los crió, porque los produjo con el conocimiento y ciencia dellas; al alma la hinche con la razón y discurso; a la naturaleza la sustenta con las semillas, que en cada cosa puso para que volviesen a reproducirse. Finalmente, adorna y atavía la materia con diversas formas; así como el alfarero que tiene delante una masa de barro sin talle ni forma, la va hermoseando **[p. 101]** con hacer della una fuente, de otro pedazo un plato, de otro un jarro a la romana, desta suerte hermosea Dios la materia de todas las cosas, vistiéndolas de forma de plan-

ta, de león, de caballo, de hombre, y así de los demás. De aquí que el que contempla y ama la hermosura en estas cuatro cosas, en las cuales se encierra todo lo criado, amando el resplandor de Dios… venga a conocer y amar al mismo. Dios mezcló en sus obras un olor dulcísimo de sí mismo, con el cual olor nos despertamos cada día». [1]

¡Siempre la misma tendencia al armonismo en todos los grandes esfuerzos de la Metafísica española, lo mismo en Gabirol que en Raimundo Lulio; lo mismo en Sabunde que en León Hebreo o en Fox Morcillo! La fórmula, más alta de esta conciliación entre la *unidad* y la *diversidad* se encuentra en aquellos diálogos de los *Nombres de Cristo,* que sólo con los de Platón admiten paralelo por lo artísticos y luminosos, aunque en la parte dramática queden inferiores. Allí nos enseña el maestro León que «la perfección de todas las cosas, y señaladamente de aquellas que son capaces de entendimiento y razón, consiste en que cada una dellas tenga en sí a todas las otras, y en que siendo una, sea todas cuanto le fuere posible: porque en esto se avecina a Dios, que en sí lo contiene todo. Y cuanto más en esto creciere, tanto se allegará más a él, haciéndosele semejante. La cual semejanza es, si conviene decirlo así, el pio general de todas las cosas, y el fin y como el blanco adonde envían sus deseos todas las criaturas». Y por eso la naturaleza dió a las cosas, «demás del sér real que tienen en sí, otro ser del todo semejante a este mismo, pero *mas delicado* que él, y *que nace en cierta manera del* (el sér ideal), con el cual estuviesen y viviesen cada una dellas en los entendimientos de sus vecinos, y cada una en todas, y todas en cada una… Que si juntamos muchos espejos y los ponemos delante los ojos, la imagen del rostro, que es una, reluce una misma y en un mismo tiempo en cada uno dellos; y de ellos todas aquellas imágenes, sin confundirse, se tornan juntamente a los ojos, y de los ojos al alma de aquel que en los espejos se mira».

No hay ningún tratado especial sobre la belleza, en los *Nombres* **[p. 102]** *de Cristo,* pero puede decirse que la estética está infundida y derramada de un modo latente por las venas de la obra; y no sólo en el estilo, que es, a mi entender, de calidad superior al de cualquier otro libro castellano, sino en el temple armónico de las ideas y en el misterioso y sereno fulgor del pensamiento, que presenta a veces el más acabado modelo de belleza intelectual; y en el plácido señorío con que en las páginas de este escritor singular «la razón se levanta y recobra su derecho y su fuerza, y concibe pensamientos altos y dignos de sí», al mismo paso que «los deseos y las afecciones turbadas que confusamente movían ruido en nuestros pechos, se van quietando poco a poco, y como adormeciéndose, se reposan, tomando cada cosa su asiento, y reduciéndose a su lugar propio». No hay autor clásico nuestro que produzca este género de impresión; Fr. Luis de Granada nos arrebata en el torrente desencadenado de su elocuencia, que arrastra a veces (con paz sea dicho, y sólo bajo la relación de arte) algo de fango mezclado con el oro; Malón de Chaide nos deslumbra a fuerza de color; Santa Teresa nos enamora con su profunda sencillez y su gracia femenil Fr. Juan de los Angeles con su íntima dulzura; a San Juan de la Cruz apenas pueden seguirle más que las águilas de la contemplación. Todos son admirables y distintos; pero esa virtud de sosiego, de orden, de medida, de paz, de número y ritmo, que los antiguos llamaban *sophrosyne* (palabra hermosísima e intraducible, como toda la palabra preñada de ideas), ¿dónde la encontraremos sino en Fr. Luis de León, cuya prosa en loor de la paz parece el comentario de su oda A *la música* del ciego Salinas? [1]

A los que hayan admirado lo que el beato Orozco y Fr. Juan de los Angeles y Malón de Chaide especularon sobre el amor divino, muy poco les quedará que saborear en el famoso *Tratado del amor de Dios,* del maestro Cristóbal de Fonseca, de la Orden de San Agustín, libro de verdadera decadencia, farragoso y pedan-

tesco, **[p. 103]** y tal que sólo debe la reputación que disfruta, entre los que no le han leído, a la casualidad de haberle citado Cervantes en el prólogo del *Quijote,* nada menos que en cotejo con León Hebreo: «Y si no queréis andaros por tierras extrañas, en vuestra casa tenéis a Fonseca *Del Amor de Dios,* donde se cifra todo lo que vos y el más ingenioso acertare a desear en tal materia». Como siempre es título de autoridad para un libro el haber formado parte de la biblioteca cervantesca, la sombra del gran novelador ha protegido a Fonseca, que es, sin duda (para hablar claro), uno de los menos originales y de los más pesados místicos españoles. Sólo a título de compilador, aunque desaliñado y sin arte, puede tener su valor, y esto para quien no conozca los originales que saqueó a manos llenas. [1] El libro pertenece a la categoría de los llamados *predicables,* es decir, de los repertorios de lugares comunes, sentencias y textos para uso de los predicadores (Fonseca lo era de mucha fama), sin una centella de espíritu propio en el autor. Hasta el estilo, que todavía es de buen tiempo, se mueve lánguido y perezoso, obstruído por innumerables alegaciones de los antiguos y de los Santos Padres. No he encontrado un solo razonamiento que me llame la atención, ni por su novedad ni por la manera de expresarle: frases sueltas hay algunas muy felices, y es lo menos que se puede pedir a un libro de esa época. Sirvan de ejemplo las siguientes; «El Amor entróse por esos cielos, y cogiendo a Dios, no flaco, sino fuerte, no en el trono de la Cruz, sino de su Majestad y gloria, luchó con él hasta baxarle del cielo, hasta quitarle la vida… Porque nadie es tan fuerte como el Amor, ni aun la muerte, porque puso el Amor la bandera en lo más alto de los homenajes de Dios». El historiador de la Estética puede pasar de largo por delante de este libro tan ponderado, donde lo poco bueno que hay es de Platón, del falso Areopagita, y de todo el género humano.

Y es otra razón más para no detenernos en este libro, el que todo lo que en él se contiene, y mucho más, se encuentra, con

notables **[p. 104]** ventajas de expresión y de solidez científica, en el *Tratado de la Hermosura de Dios y su amabilidad por las infinitas perfecciones del sér divino,* [1] obra que dió a la estampa en 1641 el P. Juan Eusebio Nieremberg, el más notable, si no el más popular, de los ascéticos jesuítas, honra grande del Colegio Imperial de Madrid en el ya decadente siglo XVII. Con ver la fecha de este libro y el nombre de su autor, claro se entenderá que no es obra de gusto tan intachable como los *Diálogos de la Conquista* o los *Triunfos del Amor divino,* o los *Nombres de Cristo*. Los años no pasan en balde ni para los individuos ni para las naciones, y van estampando arrugas en la frente de las literaturas más robustas. Abundancia, espontaneidad, viveza, nadie se las negará al estilo del P. Nieremberg, acaudalado por sus estudios de naturalista, por sus meditaciones de filósofo, por sus experiencias de consejero de almas. Ni dejará de reconocerse tampoco como una de las prendas más señaladas en él y más raras en el grupo de escritores a que pertenece, la claridad y el orden lúcido de las ideas, su fácil encadenamiento y el rigor con que procede en las divisiones, de donde nace que sus obras más efusivas y ardientes sean al mismo tiempo verdaderos tratados, en que el calor oratorio no daña a la doctrina filosófica o moral que se pretende inculcar, de lo cual es notable ejemplo el *Aprecio y estima de la divina gracia,* manual de teología **[p. 105]** *congruista,* acomodada a la capacidad de lectores no teólogos, y al mismo tiempo libro de edificación o de piedad.

Pero aunque sea el P. Nieremberg uno de los cinco o seis grandes prosistas de nuestro siglo XVII, y si no el más original de todos ellos, el menos infestado por los vicios literarios dominantes, no puede dejar de reparar el gusto más indulgente, cuando pasa la vista por sus mejores libros (y este de la *Hermosura de Dios,* es, sin duda, el mejor de todos), con algo que, sin ser tan de bulto como el conceptismo de Quevedo, o como el culteranismo de Gracián, produce, sin embargo, el efecto de bastardear la inte-

gra pureza del estilo castellano, enervándole y haciéndole languidecer, a fuerza de acumulación de frases, que no ha de confundirse con la riqueza real y positiva. Es, por tanto, el P. Nieremberg un prosista elegantísimo, pero recargado, verboso y exuberante, profuso de palabras más que de ideas, un tanto cuanto *batológico; y* entre los hilos de oro de su prosa fuera fácil descubrir hojillas de más vil metal, propio para la declamación más que para la legítima elocuencia.

Pero nada de esto anula el mérito de este bellísimo tratado, el cual, si no puede considerarse (ni era esta la intención del autor) como una exposición completa de la estética cristiana, que por otra parte andaba en mantillas, tiene la ventaja de condensar en un solo volumen, escrito con grandeza de conceptos y de imágenes, todo el conjunto de las doctrinas de Platón, de Aristóteles, de Plotino, del seudo Dionisio, de San Agustín y de los escolásticos, acerca del concepto de la belleza «hurtando (como el mismo autor dice) a los doctores santos sus sentencias, a los escolásticos sus discursos, y a los místicos sus palabras».

Pero no se detiene aquí el P. Nieremberg. Todo esto, aunque lo trate detenidamente, no le conduce a una exposición árida y fría de los caracteres de la belleza. Su libro arranca de la especulación; pero no se reposa en ella, sino que quiere hablar a la fantasía, encender la voluntad y mover en el corazón embravecida tempestad de afectos. Por eso ha dicho con razón su docto prologuista que, más bien que obra filosófica (aunque contiene gran copia de filosofía), es *ascética, afectiva* y *práctica*. Lo que el P. Nieremberg se propone, como término de su labor, es aplicar la teoría de la belleza a la doctrina de las perfecciones divinas, y en esto consiste su mayor originalidad, aunque también en esto hay que confesar **[p. 106]** que se aprovechó ampliamente de Lesio *(De divinis perfectionibus)*.

Ni la parte propiamente teológica ni la parte afectiva del libro son ahora de nuestra incumbencia: expondremos brevemente la

doctrinal, cuidando de no repetir lo que ya hemos leído en tantos autores.

Humillado el corazón, atónita el alma, y estremeciéndose la mano de pavor y reverencia, toma la pluma el P. Nieremberg, para tratar del infinito Sér, soberana Hermosura y tremenda Majestad de Dios. «Aquel inmenso piélago de esencia, aquel profundo abismo de bondad, aquel golfo de infinidad, aquel mar de perfecciones, aquella idea de hermosuras, aquella profundidad de bienes, están tan lejos de poder explicarse con vocablos, que ni los conceptos pueden llegar a conocerle; sólo puede nuestro entendimiento admirarle, pero no comprenderle, porque su incomprensible luz y hermosura vence la vista de todo entendimiento. No cabe el concepto divino en la capacidad de naturaleza criada. Pero si Dios encubre su grandeza en sí mismo, la muestra en las cosas: «Todas están »llenas de vuestro infinito sér, y revientan todas las criaturas, »descubriéndole a todos perfectísimo, omnipotente y hermosísimo».

»Verdad es que todos los atributos divinos son tan perfectos y amables, que por cualquiera de ellos debe amarse a Dios sobre todas las cosas; pero este título de hermoso concilia más las voluntades, y encierra los demás. Por eso Sócrates, para persuadir a los hombres al amor de Dios, no lo hace con otro nombre, sino llamándole *lo hermoso,* poniendo tales calidades de la hermosura, que sólo competen a Dios, el cual es hermoso sobre todas las lindezas y maravillas del mundo…

»Conviene inquirir la causa por qué se ama tanto lo hermoso… Digo que la causa por que la hermosura corporal agrada, es por ser una sombra y remedo de la razón, por verse en un cuerpo un rasgo y seña de lo que es intelectual y espíritu. De lo cual se puede colegir cómo la verdadera hermosura es la de la razón y espíritu, y así, cuanto más tuviere una cosa de espíritu, de razón y de ser intelectual, tanto más hermosa será; por donde como

Dios es puro espíritu y la misma verdad y razón, y su esencia sea intelección, su hermosura será sobre toda amabilidad y belleza.

»Para confirmación desto, se ha de advertir que lo que hace **[p. 107]** más graciosa y amable a la hermosura corporal es, según todos los filósofos, la proporción de partes bien ordenadas, de suerte que la orden, la cual es propia de la razón, es lo que agrada y hace hermoso, y así no hay hermosura sino en las cosas en que pueda haber orden. Lo hermoso es un resplandor y rayo de lo bueno en las cosas que percibe la vista, el oído o el entendimiento. Por gustoso que sea el olor o el sabor, no hay en él hermosura, porque no hay proporción ni orden. En la vista y en el oído sí, porque hay en sus objetos orden y proporción, conformándose de muchas partes, por la correspondencia que tienen entre sí, un todo agradable y gustosísimo, por el rastro que en esto tienen de razón. Por esta misma causa las naturalezas más capaces, o vecinas a la razón, son las que más gustan de la hermosura, y así los animales más brutos y torpes, ni gustan de la música, ni de la arquitectura y aseo, porque no llegan a alcanzar el orden y huella de la razón que en estas cosas hay. Mas los hombres, que son capaces de razón, son los que gustan de una música concertada y de una vista compuesta y adornada, porque la hermosura es *prenda propia de la razón,* jurisdicción del espíritu y *empleo del entendimiento*. Y así la belleza corporal sólo agrada por ser una cifra o borrón de la razón, por el orden y proporción de partes que en sí encierra. Por esto dijeron algunos platónicos que *la hermosura era la razón congruente o concertada;* y a lo gracioso, que acompaña a la hermosura, definieron que era un resplandor exterior de la razón».

Nueva autoridad entre las infinitas que pueden añadirse contra el P. Jungmann. El P. Nieremberg tenía lo bello por objeto propio de las facultades intelectuales, ni más ni menos que Santo Tomás: *«pulchrum autem respicit vim cognoscitivam»*.

«Esta gloria de la hermosura de consistir o emparentar con la razón, se puede echar de ver por su contrario, la fealdad, la cuál no es otra cosa sino desproporción de miembros, desorden de partes, lo cual causa disonancia a la razón, que dicta no estar las cosas en su lugar ni en la composición debida, de modo que la contrariedad a la razón hace las cosas feas: lo cual se echa de ver claramente en la fealdad espiritual y moral, que es el pecado. De donde, por el contrario, se sigue que la verdadera hermosura es la proporción y ajustamiento a la razón, por lo cual no puede haber cosa más hermosa que aquel Sér, que es única regla de la misma razón. Y en **[p. 108]** Él, no sólo hay orden entre sus atributos, sino unidad, que es sobre toda proporción y orden y razón, y así es sobre toda hermosura.

»Confórmase lo mismo con lo que los platónicos dijeron que la hermosura de la virtud era incomparablemente mayor que la de los cuerpos… De suerte que por la mayor semejanza, vecindad o relación a la razón, son las cosas hermosas, más o menos hermosas, y la razón es la medida, la gloria y la flor de todo lo hermoso; y como en Dios esté la razón esencial y sustancialmente, en Él está la esencia y sustancia de la hermosura, y toda amabilidad, y dél se deriva y participa cuanto hay bello y agradable, porque como es la misma razón, todas las demás cosas proporciona, ordena y dispone que tengan hermosura y perfección. Por lo cual, la misma razón ha de ser cosa hermosísima… ¿Cuál será la hermosura del que es puro espíritu, puro acto, pura razón?… Porque es la hermosura de Dios total y sustancial, no como los cuerpos hermosos, que ni son entera ni esencialmente hermosos…

»Toda la hermosura de Dios nace de la infinidad de sus divinas perfecciones, la cual toda está fundada en un raro y estupendo privilegio de su incomprensible naturaleza, el cual es carecer de causa y principio, y tener sér de sí mismo; y así Sócrates, que puso las propiedades y condiciones de la belleza en Dios solamente,

dijo que la hermosura era un privilegio de la naturaleza…, que es no tener sér de nadie, sino de sí mismo desde una eternidad… Y así dijo Plotino: «Dios lo que quiso es, y como quiere, porque es cuanto pudo querer ser…» ¡Cuál será la belleza de Dios, que tiene cuantas hermosuras, gracias, perfecciones y bienes hay, no sólo en la naturaleza, pero cuantas encierra la posibilidad de cuantas naturalezas hay, y éstas en sumo grado… y esto, no como quiera, sino encerrándolas todas, por innumerables que sean, en una suma simplicidad de su purísima esencia!… Esta es una rara hermosura de Dios, por lo cual dice Alcinoo, platónico, que Dios se dice hermoso, porque por su naturaleza es estas dos cosas, es más y es igual, y es igual en todos los atributos, pues ninguno es mayor ni menor que otros, siendo cada uno infinito, y es más, porque excede a todo lo que se puede pensar, pues cada uno es todos los demás… En Dios están las *ideas,* esto es, las perfecciones de todas las cosas, no por figuras, sino infinitamente más cabal y perfectamente que en ellas mismas… Porque Dios es todas las **[p. 109]** cosas, en cuanto contiene la flor y perfección de todas; pero es nada de las cosas, porque no es ninguna perfección ni hermosura dellas, sino sobre toda su perfección y hermosura, y sobre cuanto puede concebir hermoso y perfecto el ingenio humano… La vista hermosísima del sér divino es el último fin para que fuimos criados, y la última perfección de toda criatura capaz de razón, porque esta vista endiosa al alma, y la santifica, y la hace más pura que los cielos, y más hermosa que las más hermosas naturalezas del mundo».

Estudia luego el P. Nieremberg las condiciones de la hermosura que los filósofos señalan, para mostrar cómo están todas en Dios de una manera esencial y eminente. Considera primero las que fijan los peripatéticos, después las que señalan los platónicos, últimamente las que marcan los teólogos cristianos, y las que se deducen de las mismas perfecciones divinas. Y procede de esta manera: si, en opinión de Aristóteles, la proporción de partes es

la primera condición de la hermosura, ¿cuántos mas lo será la proporción que hay entre los mismos atributos, que no sólo convienen en cierto orden, sino en entidad y unidad? ¿Cuánto más lo será la simplicidad y unidad de la naturaleza divina, donde están todas las cosas, tanto más perfectas y enteramente, cuanto más una y simple es?

Del mismo modo prueba que se aplican a Dios con suma excelencia todas las demás condiciones de orden, integridad y conveniente grandeza, que exigen los discípulos del Estagirita; y no menos las de eternidad, inmutabilidad, etc., que son las notas de la belleza en el sentido platónico, distinto en apariencia y no en realidad del aristotélico, por referirse el de Platón a la belleza absoluta, y el de Aristóteles a la sensible, relativa y limitada, única a la cual puede aplicarse en su recto y obvio significado lo de *composición de partes,* por más que el P. Nieremberg, animado, como todos los nuestros, por la alta aspiración de la concordia platónico-aristotélica, haga singulares esfuerzos de sutileza para conciliar al maestro y al discípulo, no subordinando la doctrina del segundo a la del primero, para que se explique lo particular por lo general, sino manteniéndolas como dos términos de igual valor. Todos los despojos de la ciencia humana le parecen pocos al P. Nieremberg para lanzarlos en ardientes efusiones a los pies **[p. 110]** del Señor, en quien la hermosura, es, no sólo natural y sustancial sino esencial.

«Otra calidad de la hermosura señalan muchos filósofos en un cierto género de gracia y resplandor que acompaña a la proporción de partes y las demás propiedades de lo hermoso, con que se hace más apacible y agradable. Los latinos la llaman *nitor;* mas en romance no hallo tan acomodado vocablo que lo declare, si no es llamándole *lustre,* o dándola el nombre de *claridad,* con que algunos la llaman, para hacerla común a los sentidos capaces della, según Platón, que son la vista y el oído, porque es particular gracia de la música que tenga voces claras, como también de los colores

que tengan lustre, resplandor y claridad… Y sin duda la claridad hermosea y agracia mucho, pues el sol, que es astro tan hermoso, no tiene otra parte de hermosura sino su claridad y luz…, que por si es hermosísima; y así no podía faltar en Dios esta hermosura…, porque a las demás propiedades y causas, por las cuales es infinitamente Hermoso, se llega ser Él una luz inaccesible y de infinita claridad y agrado. Hermes Trimegisto refiere, en el principio de su *Pimandro,* una revelación que tuvo de Dios, que se le apareció en forma de luz, y le causó una vista admirable: «Veía (dice) un inmenso espectáculo, esto es, parecíame que todas las cosas se habían convertido en luz, la cual vista era maravillosamente suave y gustosa». Y no hay duda sino que sería éste un teatro admirable, si viésemos transformarse en luces todas las cosas, las aves, los animales, los árboles, las hierbas, las piedras, los elementos, pues en Dios todas esta cosas, esto es, todas las perfecciones dellas, están esmaltadas de luz, o, por mejor decir, son luz, porque su ser divino es una luz inmensa que se extiende por espacios infinitos, comprendiendo en sí, con particular gracia y hermosura, cuantas hermosuras y lindezas hay. Si consideramos las admirables calidades y excelencias de la luz material, veremos que son todas una sombra de la luz sobrenatural e inmensa de Dios. La luz es el ornato y gala del mundo, y la hermosura de la misma hermosura, porque sin luz nada fuera hermoso: es el lustre de los colores, el alma de todo lo visible, la gloria y la belleza de los astros, y el vigor de todo este universo, sujeto a generaciones…

La luz fertiliza la naturaleza, y hasta en las entrañas de la tierra se siente su eficacia, aunque no se ve su presencia… Todo **[p. 111]** esto es un rayo o sombra de Dios, luz inmensa, del cual depende el ser y hermosura de todas las cosas… Es gran argumento de Dios, de su infinita luz y hermosura, la claridad y resplandor que de su perfección derrama en las criaturas. Por lo cual dijeron los *platónicos* que las hermosuras de las cosas criadas eran sólo un

resplandor del rostro divino…, y unos muy pequeños arroyuelos que, como de fuente original, proceden de aquella hermosura infinita… Pero todo lo hermoso de las criaturas, con ser limitado, tiene algo de no hermoso… no teniendo ser de sí, ni teniendo suyo más que la nada.

Dice San Dionisio Areopagita que lo hermoso es causa eficiente y final y ejemplar de todas las cosas. Lo primero, es causa eficiente, porque como la hermosura de Dios es infinitamente perfecta, ha de ser… fecundísima, muy eficaz y obradora, así como las demás cosas, cuando están imperfectas y diminutas, son estériles, sin comunicarse a otras, porque toda su virtud recogen en sí, teniendo primero cuenta con su aumento y perfección que con la comunicación della. Pero estando ya llenas y perfectas, son fecundas, porque, no teniendo que ocupar su virtud en aumento propio, salen a buscar el bien ajeno, comunicándose a otras. Dios también, pues, es infinitamente perfecto y perfectísimamente hermoso, no pudo dejar de ser fecundísimo y eficacísimo, y así con su infinita fecundidad, rebosa y sale fuera de sí, comunicando su hermosura a las demás cosas… Es también la hermosura de Dios causa final de todas las cosas, porque le apetecen todas, unas en su imagen, otras en su verdad y sustancia, pues para Él se hicieron. No hay cosa que no codicie su perfección; no hay ninguna que no busque su bien… La otra condición de la hermosura divina es ser causa ejemplar de todas las cosas, porque no hay bien criado, ni perfección, ni lindeza de que no sea Dios un vivo original…; pero excediendo con infinitas ventajas a la copia. Cuanto hay de resplandor, de gracia, de decencia, de perfección, de hermosura, repartido en las cosas criadas, todo está en el Criador *unido* cumplidísima y perfectísimamente, como en su prototipo…

»No hay duda sino que la hermosura de las cosas artificiales está más hermosa en el entendimiento del artífice que en la obra ejecutada, que no puede exceder a la perfección de su idea y for-

ma ejemplar; y así dijo Marsilio Ficino: «La hermosura en el entendimiento **[p. 112]** y en su forma, es más excelente que no en la obra de arte: añado que aun es más poderosa, porque en la obra está derramada, mas en el entendimiento unida».

No seguiremos al P. Nieremberg en la segunda parte de su obra, donde muestra en Dios las excelencias y perfecciones de la *Sabiduría* (belleza intelectual), de la *Justicia* (belleza moral), de la Virtud, de la *Gracia* y de la *Santidad,* porque todos estos capítulos trascienden de la estética propiamente dicha, y penetran en lo más arduo de la teología dogmática, por lo cual, aun más que *Tratado de la hermosura de Dios,* debiera titularse el presente *Tratado de los atributos y perfecciones divinas*. Hemos visto lo mucho que tiene de platónico; pero el teólogo cristiano no podía contentarse con las luces de la filosofía; y sobre la belleza sensible, sobre la misma belleza moral que tanto admiraron los filósofos, tenía que reconocer la hermosura de la Gracia, que realza a la misma virtud a un sér sobrenatural y divino.

En esto, y sólo en esto, difiere la Estética de los místicos, de la que corría triunfante en los autores profanos del tiempo, y especialmente en León Hebreo, pues ya hemos visto que todos los autores citados, desde Fr. Luis de Granada hasta el P. Nieremberg, la aceptan íntegra y a sabiendas, confesando honradamente, como cumplía a varones de tanta santidad, lo que debían a Platón y a Plotino. Lo cual en manera alguna implica la opinión absurda que algunos malignamente quieren prestarme, de que toda la mística española se reduzca a platonismo o neoplatonismo, pues harto sé yo que estas ideas sobre la belleza son una gota de agua en el inmenso mar de nuestra ciencia mística, y que ni con ellas ni con los análisis psicológicos, ni con las intuiciones metafísicas, de que es igualmente rica esa literatura, se explican en su integridad las *Moradas* ni la *Subida del monte Carmelo*. No basta en modo alguno haber leído las *Enéadas,* ni saberse de me-

moria el *Simposio,* para lograr aquella alta contemplación, de la cual San Juan de la Cruz cantaba:

«Y si lo queréis oir,
Consiste esta suma ciencia
En un subido sentir
De la divinal Esencia:
Es obra de su clemencia
Hacer quedar no entendiendo,
Toda ciencia trascendiendo»

[p. 113] Esta ontología trascendental es todavía ciencia; pero ciencia misteriosa y arcana que el mismo Santo (en la *Noche Escura del Alma)* llama «contemplación infusa o mystica-theología, en que de secreto enseña Dios al alma, y le instruye en perfección de amor, sin ella hacer nada más que atender amorosamente a Dios, oírle y recibir su luz, sin entender cómo es esta contemplación infusa».

Y esto es lo que propiamente se llama teología mística; todo lo demás son accesorios, y a lo sumo escalas y andamios. Disputan los doctores contemplativos si esta ciencia es obra intelectual, inclinándose San Buenaventura y la mayor parte de los franciscanos, entre ellos nuestro encantador Fr. Juan de los Angeles, a suponerla obra enteramente afectiva de amor; en la cual no tienen parte el discurso ni la meditación. Contraria opinión llevan Dionisio el Cartujano y otros autores, especialmente dominicos, que la suponen ejercicio exclusivo de la inteligencia. Entre los filósofos del amor y los de la escuela, se coloca la opinión intermedia, o más bien ecléctica, que defiende con grande aparato de autoridades el iluminado y extático varón Fr. Miguel de la Fuente, carmelita, en su *Libro de las tres vidas del hombre, corporal, racional y espiritual,* que es el mejor tratado de *psicología mística* que tenemos en castellano, a lo menos de los que yo conozco. Dice, pues, este venerable (eco de la opinión más corriente en su tiempo y en su Orden), que la Teología mística es acto de las dos potencias su-

premas, inteligencia y afecto: «porque en lo mystico siempre andan juntos conocimiento y amor».

Así lo entendió siempre la escuela española, y ésta es su mayor gloria. No se la injuria considerándola como una filosofía popular, que dió a nuestra raza el pasto de vida intelectual durante muchas generaciones. No es pecado investigar sus orígenes, ni mostrarla racional, aunque no racionalista en sus procedimientos. ¡Pobre razón humana, tan respetada y realzada por los místicos antiguos, y tan calumniada y abatida por los místicos modernos, aun por aquellos que debían de haber aprendido en la escuela de Santo Tomás que la razón (aun la de los gentiles) es una *participación de la lumbre increada* !

[p. 82]. [1] . *Arte para ser- / vir a Dios. Copuesta / por fray Alonso de Ma- / drid: de la orden de Sant / Francisco. Con las adiciones después hechas / por el mismo. Con las / quales se sentirá y en- / tenderá mucho mejor / la dicha arte. Agora / nuevamente impressa / añadida y enmendada. / Con el espejo de illu- / stres personas y una / Epístola de Sant Ber- / nardo de la perfeción / de la vida espiritual. / Año de MDXLVI.* 8.° gót.

Colof. «Aquí se acaba». etc., etc.

«Fué impresso en Salamanca en casa de Juan de Junta, impressor de libros. Acabosse a XIII de Julio de MDXLV años».

[p. 82]. [2]. De la ojeriza con que los grandes teólogos contemporáneos de la Reforma miraban los libros de devoción en lengua vulgar, inclusos los de Fr. Luis de Granada, y de que ésta y no otra fué la verdadera causa de la prohibición de la Guía de pecadores y de la Oración y Meditación (hecho negado vanamente por los que en su vida han pasado los ojos por las primitivas y extraordinariamente raras ediciones de Fr. Luis de Granada, tan diversas de las que hoy leemos, aunque no ciertamente en la doctrina), puede formarse idea por las siguientes palabras de

Melchor Cano en su Censura del Cathecismo, de Carranza, las cuales, a mi entender, influyeron decisivamente en el ánimo de los jueces para prohibir los primeros libros del Cicerón castellano: «A Fr. Luis de Granada le podía la Iglesia reprehender gravemente en tres cosas: la una, en que pretendió hazer contemplativos e perfectos a todos, e enseñar al pueblo, lo que a pocos dél conviene, porque muy pocos populares pretenderán yr a la perfectión por aquel camino de Fr. Luis, que no se desbaraten en los exercicios de la vida activa competentes a sus estados: E por el provecho de algunos pocos dar por escripto doctrina en que muchos peligrarán, por no tener fuerzas ni capacidad para ello, siempre se tuvo por indiscreción perjudicial al bien público, e contraria al sesso e prudencia de Sant Pablo… Finalmente, en aquel libro de Fr. Luis que el auctor aquí declara (el *De la Oración),* hay algunos graves errores que tienen un cierto sabor de la herejía de los alumbrados, e aun otros que manifiestamente contradizen a la fée e doctrina cathólica. Por tanto, esta loa y abono del libro de Fr. Luis, es perjudicial al pueblo christiano». (★) [(★) *Libro segundo de Audiencias del proceso de D. Fr. Bartholomé de Carranza. (Academia de la Historia,* estante 24, gr. 1 .ª B, número 6)].

Esta nota no está aquí muy en su lugar; pero siempre es útil para contestar al cargo que recientemente me hizo un joven y erudito dominico, autor de un libro acerca del P. *Báñez*. Dice, pues, este biógrafo, que yo atribuyo gratuitamente a Melchor Cano mala voluntad contra la mística cristiana. O la de Fr. Luis de Granada no lo es (¿y quién ha de sostener semejante absurdo?), o habrá que confesar que en ésta, como en otras muchas cosas, Melchor Cano se dejó arrastrar de su genio intemperante. Ante todo, obliga el respeto a la verdad histórica: este documento está publicado (aunque no leído, por lo visto) desde 1871; yo no le he sacado a luz el primero, ni deja de dolerme, como a cualquier otro católico, esta disidencia entre dos grandes hijos de

la Orden de Santo Domingo. Y entre tanto, queden en pie estos dos axiomas bibliográficos: 1.° Las primeras ediciones de Fr. Luis de Granada no fueron falsificadas por los protestantes. 2°. La Inquisición condenó las obras del venerable granadino, a ciencia y conciencia de lo que hacía, y guiada en gran parte por la autoridad de Melchor Cano, que pesaba enormemente en el ánimo de Valdés. Los perpetuos panegíricos no sirven en la historia sino para alejarnos de la verdadera comprensión de los grandes sucesos y del espíritu de los tiempos.

[p. 90]. [1]. Los pasajes de Fr. Luis de Granada, que traslado de modo que formen un conjunto ordenado, están tomados de los capítulos I, IV, IX, XI, XIV, XV y XVI del Libro I de la *Guía de Pecadores,* del cap. II de la primera parte del *Símbolo de la fe,* de los capítulos II y XXXII de la segunda parte del Tratado 7.° *(Del amor de Dios)* en el *Memorial de la vida cristiana, y* sobre todo del cap. I de la segunda parte, y finalmente del cap. XIV de las *Adiciones al Memorial*. Cito siempre por la edición de Sancha.

[p. 91]. [1]. *Triumphos / del Amor de / Dios, obra pro / vechosíssima para toda suerte de personas, / particularmente para las que por medio / de la contemplación dessean / unirse a Dios. / Compuesto por el Padre Fray Juan de los Angeles, / Predicador de la Provincia de San Joseph / de los descalços. / Dirigido a Andrés de Alva, Secretario del Rey nuestro Señor / y del su Consejo de Guerra. / Con privilegio. / En Medina del Campo, por Francisco / del Canto. M. D. XC.*

4.°, 303 hs. dobles, sin contar los preliminares y la Tabla.

Diálogos / de la conquista / del espiritual y secreto reyno de Dios, que según el / Santo Evangelio está dentro de nosotros mismos. En / ellos se trata de la vida interior y divina, que vive / el alma unida a su Criador por gracia / y amor transformante. / Compuestos por Fray Juan / de los Angeles, Predicador descalço de la Provincia de S. Joseph / de los Menores de Observancia Regular. / Dirigidos al Serenísimo Príncipe Cardenal Alberto, / Archiduque de Austria, Arçobispo de Toledo, / Primado

de las Españas, etc. / Con Privilegio. / En Madrid, por la biuda de P. Madrigal. / Año 1595.

4.°, 415 hs. dobles, sin contar los preliminares y la Tabla, que no están foliados.

Poseo ejemplares de estos dos peregrinos libros. El segundo no está mencionado por Gallardo, que elogia el primero.

[p. 92]. [1]. Especialmente en los capítulos IV y V de los Triunphos.

[p. 94]. [1]. *Meditaciones devotísimas del Amor de Dios, hechas por eI P. Fr. Diego de Estella, de la Orden de nuestro Padre San Francisco. Madrid*. 1781. Dos ts., 8.° *Por don Joaquín Ibarra*.

El *Tratado de la Vanidad del Mundo,* el de la *Paciencia cristiana,* del P. Zárate, y otros semejantes del tiempo de Felipe II, sólidos y austeros, sin rasgos de mal gusto, pero también sin amenidad y sin jugo, me recuerdan la maciza, triste y seca regularidad de El Escorial.

[p. 95]. [1]. Le ha publicado, conforme al original autógrafo, la erudita *Revista Agustiniana,* de Valladolid.

[p. 95]. [2] . *Libro de la Suavidad de Dios, compuesto por el R. P. Fray Alonso de Orozco, de la Orden de San Agustín, Predicador de su Cathólica Magestad. Dirigido a la Sereníssima y Cristianíssima Reyna de España Doña Ana, nuestra Señora. / En Salamanca, a costa de Simón de Portonariis,* 1576, 8.° , 230 fols., sin contar los preliminares. En otros de los innumerables tratados del beato Orozco, especialmente en el *Memorial de amor santo,* y en el *Desposorio Espiritual,* hay alguna idea útil para nuestro estudio; pero en nada se aparta el insigne agustino de las opiniones recibidas. Ya volveremos a hablar de él como preceptista literario, en lo cual muestra mayor originalidad.

[p. 96]. [1] .Y principalmente de Marsilo Ficino, como lo probó un malogrado filósofo, ornamento de la Orden de San

Agustín, Fr. Marcelino Gutiérrez en su libro Fr. *Luis de León y la filosofía española en el siglo XVI.* Madrid, 1885, pag. 114

[p. 101]. [1]. Cito a Malón de Chaide por la edición de Valencia (Salvador Fauli, 1794).

[p. 102]. [1] . *De los / Nombres / de Christo / en tres libros, / Por el Maestro / Fray Luys de León. / Segunda impresión, en que demás de un libro que de nuevo se añade, van / otras muchas cosas añadidas y emendadas. / Con privilegio. / En Salamanca, / Por los herederos de Mathías Gast. / MDLXXXV.*

4.°, 342 folios. Generalmente va en el mismo volumen *La Perfecta Casada,* impresa al año siguiente por Cornelio Bonardo, y juntos están ambos libros en el ejemplar que poseo.

[p. 103]. [1] . *Tratado / del Amor / de Dios. / Compuesto por / el Padre Maestro Fr. Cristóval de Fonse / ca, de la Orden de S. Agustín. / En esta última impressión / van añadidas tres tablas nuevas / muy copiosas. / En Barcelona. / Impresso en casa de Onofre Anglada. / Año* 1608. / *A costa de Joan* Simón, *mercader de libros.*

8.°, 704 pp. sin contar los preliminares y las copiosas tablas.

[p. 104]. [1]. Esta obra acaba de reimprimirse con un bellísimo prólogo del Padre Miguel Mir, que con tanto arte y discreción ha sabido asimilarse la purísima lengua de nuestros autores del gran siglo.

De la Hermosura de Dios y su amabilidad por las infinitas perfecciones del Ser Divino, compuesto por el P. Juan Eusebio Nieremberg, de la Compañia de Jesús. Madrid, imprenta de Don Antonio Pérez Dubrull, 1879.

8.°, XXX-545 pp. con un retrato del Autor.

Existe una antigua traducción italiana.

«Della Bellezza / di Dio / e sua amabilità / per l'infinite perfecttioni dell' / Esser divino, / con alcuni affectuosi esercitii d'Amor di Dio; et altri inviti di Lode. / Libri tre. / Composta in spagnuolo dal P. / Gio: Eu-

sebio Norimbergh / della Compagnia di Giesù. / e tradotta in Italiano. —Venezia, MDCLXXXII (1682). / *Appresso Nicolo-Pezzana* ».

8.°, 635 pp. El traductor se llama Pietro Groppo.

El P. Mir suprime con buen acuerdo en su edición el *Convite de alabanzas divinas* y el *Sacrificio de amor y alabanza a la hermosura divina,* que van en las ediciones antiguas, y que son realmente piezas de muy dudoso gusto.

CAPÍTULO VIII.—LAS IDEAS ESTÉTICAS EN LOS ESCOLÁSTICOS ESPAÑOLES DE LOS SIGLOS XVI Y XVII.—DOMINGO BÁÑEZ.—BARTOLOMÉ DE MEDINA.—FR. JUAN DE SANTO TOMÁS.—LOS SALMANTICENSES.— GABRIEL VÁZQUEZ.—GREGORIO DE VALENCIA.—RODRIGO DE ARRIAGA.—LA ESTÉTICA EN LOS FILÓ

Ni aun los apologistas más fervorosos de la escolástica dejan de reconocer el grado de postración y decadencia a que había llegado en los fines del siglo XV. Fácilmente se sale del paso con atribuir de un modo exclusivo esta decadencia al nominalismo occamista que en el siglo XIV había rebajado la filosofía, apartándola de las vivas aguas del realismo, y arrastrándola por senderos empíricos, de los que siempre van a parar a una solución sensualista o positivista. Pero dase la contradicción de no ser única, ni acaso principalmente los nominalistas, quienes se señalaban por la barbarie de las fórmulas, por la abundancia de cuestiones inútiles, por el desaseo de la dicción, por las disquisiciones no ya sutiles sino impalpables, y por la hórrida fragosidad de la argumentación; antes al contrario, el nominalismo, si traía consigo otros vicios más graves, producía, a lo menos, la ventaja de sacudir un tanto el polvo de las abstracciones, y decapitar muchos entes de razón, lanzando al pensamiento humano por los senderos de la filosofía experimental, que ya era hora de que tuviese su representación y su valor propio, al lado de la tendencia ontológica, que hasta aquella fecha había predominado con verdadero despotismo. **[p. 116]** Cumplíase entonces de un doble modo esta ley de natural reacción, levantándose la tendencia empírica contra el idealismo, y la tendencia mística contra el intelectualismo. Pero de todo esto más debía resaltar un movimiento fecundo que una degeneración sin gloria, como la de este período, para retratar el cual con negrísimos colores, no tendríamos necesi-

dad de acudir a los enemigos leales, aunque no sistemáticos, de la escolástica, como Luis Vives, sino que nos bastaría abrir los libros VIII, IX y X de los *Lugares teológicos,* de Melchor Cano, que pasa por escolástico, y lo es ciertamente en el pensamiento, pero no en la forma; y podríamos llenar largas páginas, copiando sus invectivas contra «aquellos doctores intrusos que tratan con frívolos argumentos todas las cuestiones teológicas, y quitando con vanas y débiles razones su peso y gravedad a las doctrinas más sublimes, dan a luz comentarios dignos apenas de ser compuestos por viejas: libros en que rarísima vez se menciona la Sagrada Escritura, nunca los Concilios, jamás los Santos Padres, y nada se toma de la verdadera filosofía… [1] Ha hecho el diablo (añade en otra parte, todavía más enérgicamente), y no puedo decirlo sin lágrimas, que cuando más conveniente era que, para resistir a las herejías nacidas en Alemania, se encontrasen armados y dispuestos nuestros teólogos, no se hayan visto en sus manos sino largas cañas, armas débiles y ridículas, y propias de niños… Así todo el mundo se ha burlado de **[p. 117]** ellos, y con razón, porque no tenían ninguna solidez teológica, y creyendo abrazar la efigie de la Teología, iban desalados en pos de vanas sombras… Y es que estos hombres llevaban errada la vía desde el principio de sus estudios, porque habían abandonado todas aquellas facultades que pulen la lengua y el estilo, y habiendo retorcido por tanto tiempo sus miembros en el vano ejercicio del arte sofística, cuando llegaban a la Teología, no alcanzaban la Teología misma, sino el humo de ella.

¿Qué comentario cabe poner a estas francas confesiones del Cicerón de las escuelas? ¿A qué causa atribuiremos los males que lamenta? ¿Diremos, como algunos, que esos males eran puro accidente, dolencia individual, que no enervaba la robustez de la escolástica? ¿Pero por ventura se queja Melchor Cano únicamente de la barbarie del lenguaje ni de los abusos de la sofística? ¿O no van más allá sus golpes cuando califica de cuestiones inútiles e

ininteligibles las mismas que los escolásticos reformados no tienen por tales, antes las consideran (y quizá con razón) como capitalísimas en su filosofía? Bueno será presentar el texto, porque ahora se niega todo a sabiendas, y así se perpetúan y envejecen los errores. «¿Quién podrá sufrir (pregunta) aquellas disputas sobre los *universales,* sobre la analogía de nombres, sobre lo primero conocido, sobre lo que llaman *principio de individualización,* sobre la distinción de la cuantidad y de la cosa cuanta, sobre lo máximo y lo mínimo, *sobre lo infinito,* sobre las proporciones y grados, y otras seiscientas cosas a este tenor, de las cuales ni yo mismo, con no ser de ingenio muy tardo, y con no haber dedicado poco tiempo y diligencia a entenderlas, jamás he podido formarme idea clara? ¿Pero por qué he de avergonzarme de no entenderlas, si tampoco las entendían los mismos que primero las trataron?». [1]

¿Qué más podría hoy decir contra la metafísica escolástica el más audaz de esos pensadores independientes (dentro del catolicismo), **[p. 118]** a quienes tan fácilmente excomulgan los celadores de la ortodoxia filosófico-tomista? Si esta fuera ocasión acomodada para ello, quizá no sería imposible discernir los muy complejos elementos que entraban en la dirección científica de Melchor Cano, y mostrar que la reforma que él inició en la escuela, con la poderosa palanca del espíritu crítico, ahondaba más de lo que sus sucesores imaginaron y venía a poner de manifiesto el vicio principal de la escolástica decadente, el que explica su esterilidad desde el siglo XIV hasta el XVI, y la necesidad que hubo de infundirle sangre nueva, no ya sólo acaudalándola con conocimientos positivos y experimentales, sino dándole una nueva propedéutica, y remontándose al análisis de nuestros medios de conocer. Ese vicio capital e irremediable, mientras no viniese a vivificar la escolástica el poderoso aliento de los Victorias y de los Canos, consistía en la petrificación, en la repetición de la fórmula impuesta: consistía en que la escolástica, después de haber

llegado a la cumbre en la *Summa Theologica,* se había dormido sobre sus laureles, y vivía de su propia sustancia; infiel al principio de indagación racional, al cual debía su fuerza, y rémora ya para todo legítimo adelanto. Y no de otra manera que si hubiese fijado para siempre las columnas de Hércules del pensamiento humano, y como si hubiese encontrado fórmulas que agotasen toda la virtualidad inagotable del conocer y del sér, vivía en una ruidosa ociosidad, cerrados los ojos al espectáculo del mundo, y sacando de sí propia los hilos con que tejía su interminable y monótona tela. No estaba el defecto de la escolástica (hablo siempre de la que conocieron Vives y Melchor Cano) en lo que enseñaba mal, sino en lo que dejaba de enseñar; no en sus doctrinas propias, sino en poner cotos al pensamiento para que nunca sospechase que podía haber nada más allá; no en llevar al error, sino en matar el germen de la curiosidad, y con él muchos errores y muchas verdades. No concebían estos escolásticos degenerados la ciencia como labor que debe empeñar individualmente las fuerzas de cada hombre en mejorarla y rectificarla cada día, gozándose tanto por lo menos en el ejercicio racional por sí, como en el resultado de la investigación, sino que la miraban como algo definitivo y perfecto, ya adquirido por el esfuerzo de nuestros mayores, o más bien como un campo cerrado, dentro del cual podían entregarse a juegos pueriles. Y mientras se tapiaba **[p. 119]** así la escuela, estableciéndose por primera vez el funesto divorcio entre la especulación y la acción, el mundo experimentaba la crisis más decisiva, completábase la noción del planeta, el arte renacía, las ciencias naturales levantaban la cabeza, la crítica encendía su antorcha, y voces confusas y tumultuosas arreciaban a las puertas de la antigua Sorbona.

Al fin, la escolástica despertó, porque teniendo, como tenía, fuerzas latentes, era forzoso que el choque y la contradicción las excitasen. El primer encuentro fué desastroso para los escolásticos: Melchor Cano nos ha dicho por qué. Pero en el mero hecho

de descender a la controversia, y de ver enfrente ejércitos enemigos, de distinto color y distintas armas, y tener que aprender su lengua, la escolástica no podía menos de ganar, y ganó efectivamente. Las sangrientas burlas de Erasmo, la crítica razonada y sesuda de Luis Vives, fueron cauterios saludables, cuya eficacia se reconoció muy pronto, al llegar los tiempos de Vitoria, Cano y Soto, de Carvajal y de Villavicencio. Era preciso, como escribió Fr. Luis de Carvajal «purgar la Teología de la barbarie». Era preciso reducir a sus justos términos el valor ilimitado y absurdo que se concedía al testimonio de autoridad. Era necesario, como enseñaba Francisco de Vitoria a sus discípulos, no recibir sin elección ni examen todas las palabras de Santo Tomás, y menos cuando parecían duras e improbables». Él lo practicaba (añade Melchor Cano, que es quien nos lo refiere en el prefacio de su libro XII), y aunque era varón de carácter moderado, *disintió algunas veces de Santo Tomás, y obtuvo, a mi juicio, mayor alabanza disintiendo que consintiendo*. [1] Era forzoso poner al servicio de la Teología, con la prudente cautela que entonces aconsejaban las condiciones de la lucha que destrozaba el mundo cristiano, los evidentes progresos de las ciencias experimentales, los nuevos desarrollos de la psicología, las conquistas de la erudición filológica en el campo de las tres antigüedades, hebrea, griega y latina, y especialmente los trabajos de los hebraizantes sobre la Biblia y los trabajos de los helenistas **[p. 120]** sobre el texto de Aristóteles. Era preciso, finalmente, aligerar, simplificar, podar de ramas inútiles el árbol, y mejorar las formas de exposición, que debían parecer hoscas e intolerables a oídos educados con la armonía de Platón o con el número y la rotundidad de Marco Tulio.

La restauración, como sucede siempre en lo humano, no fué perfecta; es más: sus caracteres principales no aparecieron reunidos sino en dos o tres autores de primer orden; pero el movimiento en el siglo XVI fué general, y alcanzó, en diversos grados, a cuantos entonces escribían, fuera de algunas inteligencias

estadizas y refractarias, que siguieron viviendo gustosamente entre las inmundicias del establo de Augias. Así nació la grande escuela teológica española del siglo XVI, porque a España casi sola se debió la iniciativa de aquel prodigioso movimiento y, fuera de alguno que otro italiano, de España salieron así mismo todos los campeones de la nueva escolástica, que, aun conservando el nombre y muchas cosas de la antigua, no podía negar la fecha en que venía al mundo, y bien lo manifestaba en la independencia y desembarazo de sus procedimientos. Las glorias de esta escuela están escritas con caracteres indelebles en todas las ramas de la ciencia: en la Crítica General, por el libro de Melchor Cano; en la Metafísica por el de Suárez; en la Psicología, por el del mismo Suárez y el de Toledo; en el Derecho natural y de gentes, que fué en su origen ciencia casi española, por las *relecciones* de Vitoria y los preciosos tratados *De Jure* y *De Legibus,* de Domingo de Soto y del Doctor Eximio; en la Ética por la *Concordia,* de Molina.

¿Y la Estética? ¿Qué fué de la Estética en esta renovación escolástica? ¿Amplió algo su esfera? ¿Se constituyó en ciencia aparte como el Derecho Natural, y hasta cierto punto la Psicología? El estudio presente mostrará que a la Estética no le cupo tan buena fortuna, y que en las escuelas del siglo XVI, como en las de la Edad Media, careció de vida propia y quedó relegada a muy secundario lugar, a pesar del grande impulso que simultáneamente le daban los platónicos.

Para saber cómo interpretaron la doctrina de Santo Tomás acerca de la belleza y el arte nuestros grandes teólogos de la edad de oro, escogeremos a algunos de los más señalados en sus respectivas Ordenes, y de los que pueden considerarse como corifeos y **[p. 121]** cabeza de grupo. El método de proceder por Ordenes religiosas, ya recomendado al hablar de los místicos, tiene aún más estricta aplicación aquí. Tres Ordenes se distinguieron principalmente interpretando la doctrina de Santo Tomás: los dominicos y los carmelitas en sentido rígido, los jesuítas en un

sentido más amplio y libre, que en cuestiones muy graves constituye una verdadera disidencia. Respecto de los franciscanos escotistas, nada diremos aquí, porque, no habiendo sobre este particular de la belleza divergencia sensible entre Escoto y Santo Tomás, no presentan ninguna doctrina especial ni que merezca ser tratada aparte.

Aun reduciendo el campo de nuestra observación a las tres Ordenes que directamente comentaban a Santo Tomás, hay que escoger algunos autores, prescindiendo de los demás, que generalmente se repiten mucho. Hablen, pues, en nombre de los Dominicos, Domingo Báñez, Bartolomé de Medina y Juan de Santo Tomás; en nombre de los carmelitas, tan tomistas de profesión como los dominicos, el celebrado *Curso de los Salmanticenses,* en cuya portada aparecen un carmelita y un dominico dándose las manos; y finalmente; en nombre de los Padres de la Compañía, tienen la palabra (¿y quiénes más autorizados?) Gabriel Vázquez, Gregorio de Valencia y Rodrigo de Arriaga, astros de primera magnitud en el campo de nuestras ciencias eclesiásticas.

Como los escolásticos (y es regla sin excepción) no han contado entre los libros filosóficos de Aristóteles la *Retórica* ni la *Poética* (y ha sido felicidad no pequeña, puesto que si no, hubieran impuesto a la humanidad por largos siglos el despotismo de sus interpretaciones en esto como en lo demás), no los comentan nunca, y, por consiguiente, hay que buscar sus ideas artísticas, no en sus comentarios peripatéticos, sino en sus exposiciones de la Suma de Santo Tomás. Así lo haremos, comenzando por Fr. Bartolomé de Medina, [1] uno de los maestros más insignes de la religión dominicana, **[p. 122]** antecesor de Báñez en la cátedra de Prima de Salamanca, y a quien con dolor vemos figurar el primero entre los acusadores de Fr. Luis de León.

[p. 123] Fray Bartolomé de Medina, al tratar del amor, nos manifiesta el saludable eclecticismo que había penetrado hasta en los espíritus más refractarios a la novedad. Vémosle juntar doc-

trina de los platónicos y de los peripatéticos, y referirse con especial elogio «a lo que el divino Platón escribió elegantísimamente en su diálogo que llaman del Convite». Como fuentes del amor señala la bondad y la belleza, hacia las cuales nos arrastra una inclinación que forzosamente hemos de atribuir al mismo Autor de la naturaleza. «Percibida la bondad o la hermosura, engéndrase inmediatamente el amor, como si una oculta voz de la naturaleza nos advirtiese de la armonía que tienen con nuestras facultades. Dios, que crió todas las cosas en número, peso y medida, dió a todas nuestras potencias sus leyes e inclinaciones propias, al entendimiento para conocer la verdad, a la voluntad para amar el bien y la hermosura; de tal suerte, que, si alguna vez abraza lo malo y lo feo, es siempre bajo apariencia de hermosura.

»Es la belleza principal causa de amor, porque la belleza es la misma cosa que el bien, y sólo racionalmente se distinguen. Esta distinción estriba en ser condición del bien aquietar el apetito con su posesión, al paso que la belleza, con su solo aspecto y el conocimiento de ella, sosiega el apetito, y por eso los sentidos a quienes dice relación la belleza, son los principalmente cognoscitivos, es decir, la vista y el oído. Así llamamos bellos los objetos de la vista y a los sonidos; pero no los sabores ni a los olores. De donde se infiere que *bueno* es aquello que agrada *simpliciter* al apetito, y *hermoso* es aquello cuya sola aprehensión agrada. Pero hay otras causas para que la belleza atraiga a sí el amor, y *éstas las tomaremos de Platón y de los platónicos*. La belleza terrenal es como un rayo y vestigio de aquella otra inmensa hermosura. La belleza corpórea responde a la belleza espiritual; la perfección interior engendra la exterior; aquélla se llama bondad, esta otra *hermosura,* y es como *la flor del bien*. Nuestro ánimo responde a la hermosura, como quien busca a su semejante: aborrece y huye de la fealdad como de semejante y contraria; porque reside en nuestro entendimiento una *idea* de la bondad y de la hermosura, y otra de la malicia y de la deformidad, ya sea *idea* o *especie,* natural o

artificial, ya proceda de la costumbre. Cuando la figuración exterior de la cosa suscita la figuración o pintura interior, si conviene con nuestra idea del **[p. 124]** bien y de la hermosura, la amamos; si no, la rechazamos, y de aquí nace tanta variedad y diversidad de juicios sobre lo bueno y lo malo, lo bello y lo deforme. De este modo filosofan los platónicos, dividiendo la hermosura en belleza corpórea, que atrae a sí los ojos, y en belleza de la voz y del sonido, y en belleza del alma. Plotino sólo reconoce dos especies de hermosura: la del cuerpo y la del espíritu».

Y luego, entrando más de lleno en el sentido platónico, escribe: «El verdadero amador, cuando ve un cuerpo hermoso, le estima como un rayo de la inmensa e infinita hermosura, que es el arquetipo y ejemplar del cual se ha derivado toda hermosura exterior. Y en seguida se enciende el alma en ardor por alcanzar aquella inmensa e inmutable belleza, en comparación de la cual las demás cosas no pueden llamarse bellas».

¡Qué singulares escolásticos éstos de nuestro siglo XVI, y cuán diferentes de aquellos mazorrales comentadores de la *Súmulas* de Pedro Hispano, tan execrados por Vives y por Cano!

A Fr. Batrolomé de Medina sucedió en aquella cátedra de Salamanca, enaltecida por tantos dominicos ilustres, el famoso Domingo Báñez, confesor de Santa Teresa y acérrimo adversario de Molina, contra el cual defendió con gran calor la doctrina de la predeterminación física, que los jesuitas no quieren que se llame *tomista,* sino *bannesiana,* y al parecer con razón. De su monumental comentario sobre las dos primeras partes de la *Suma* de Santo Tomás, pueden arrancarse algunas páginas de estética; pero yo, para evitar repeticiones, sólo elegiré un breve trozo, en que se expone una alta doctrina tomística, que hasta ahora no he tenido ocasión de apuntar.

Báñez, citando el *Fedro,* el *Simposio* y el *Hipias Mayor,* acepta, como todos, la definición platónica de la belleza, «cierta gracia o

esplendor, que, percibido por la mente, por el oído o por la vista, atrae el alma», y acepta también la triple división en belleza de la vista, belleza del oído y belleza espiritual; pero sobre esta última hace las siguientes trascendentales consideraciones, que penetran de un vuelo en lo más encumbrado de la teología dogmática: [1] **[p. 125]** «Nace este tercer género de belleza de la debida proporción de las potencias de la criatura espiritual, en orden a la perfección de su especie y a su fin propio; verbigracia: en el hombre estudioso las potencias del entendimiento y de la voluntad son bien proporcionadas y consonantes con su naturaleza racional y con su fin, la cual hermosura se pierde por el pecado, que aparta al hombre de su último fin. En el mismo Dios, que es simplicísimo, se dice que hay hermosura por la infinita perfección de la divinidad, en la cual hay divino entendimiento y divina voluntad, a los cuales en cierto modo se proporcionan los nuestros. Pero además, parece que debemos atribuir a Dios una singular hermosura, puesto que hay en él tres formas realmente distintas con unidad de esencia… *y en todas las criaturas vemos algún vestigio de esta belleza divina, puesto que en todas encontramos diferencia con unidad*». [1]

El único escritor del siglo XVII que puede oponer sin desdoro la Orden de Santo Domingo a sus grandes luminares de la centuria anterior y a los jesuítas contemporáneos suyos, es el lisbonense **[p. 126]** Juan de Santo Tomás, confesor de Felipe IV, y varón de tal austeridad y mortificación, que no rara vez aparecieron los propios libros en que estudiaba teñidos en su sangre, que con las disciplinas hacía saltar. Al morir, en 1644, dejaba tras de sí Fr. Juan de Santo Tomás un monumento de filosofía y teología tomísticas, más extenso y completo que ningún otro de los que aquí se compusieron, puesto que abarcaba en dos tomos la Lógica, en cuatro todas las ramas de la Filosofía, así natural como metafísica, y en ocho las tres partes de la Suma de Santo Tomás, excepto los cuatro últimos tratados, que la muerte le impidió co-

mentar. ¡Trabajo verdaderamente hercúleo, y que aun visto por fuera asombra!

Salpicadas por sus páginas, me llaman la atención las siguientes ideas sobre el arte, cuya independencia dentro de su propia esfera afirma resueltamente, dándole por dominio, como fiel discípulo de Aristóteles, el mundo de lo verosímil y de lo contingente. [1]

«La prudencia y el arte no versan sobre la verdad necesaria e infalible, de un modo especulativo, y que se mide por el ser o no ser de la cosa, sino de un modo práctico y en conformidad a sus reglas, y por eso su verdad no consiste en el *ser*, sino en *lo que debiera ser*... Una es la medida de la acción libre, como libre, otra la medida de la cosa como artificiosa y factible. El acto como libre se juzga por la ley y por el dictamen recto, esto es, por la conformidad con la regla que hace recto el apetito, y con el recto fin... *Pero las reglas del arte son preceptos que se toman del fin del arte mismo y del artefacto que ha de hacerse... Y así su verdad no se ha de regular por lo que es o no es*, porque toda su materia es contingente, y puede no ser, o ser de otro modo. Pero aunque estas artes no sean infalibles por el lado de la materia, que no es necesaria, sino contingente, pueden, con todo eso, serlo por parte de la forma.... **[p. 127]** en la dirección de la cual cabe regla cierta y firme, no que asegure el resultado, *pero sí que asegure el modo de proceder,* porque es cierto e infalible que quien en las cosas contingentes se guía por el entendimiento, y hace la diligencia que le es posible, procede por buen camino.

»Y aunque muchas veces el artefacto no resulte bien, o por mala disposición de la materia, o por imperfección del agente o del instrumento operante, con todo, la regla y medida del arte mismo es cosa cierta e infalible, por ser conforme a la idea y al fin del arte, y a él determinada, y formalmente, se dirige, si bien por causas intrínsecas, y no por culpa de las reglas, resulte defectuoso. Las reglas, por lo mismo que son rectas, son ciertas y de-

terminadas, y se conforman al principio regulativo. Esto nos obliga a decir que el arte es *formalmente* infalible, aunque *materialmente,* o por parte de la materia, sea contingente y falible.

»El arte y la prudencia difieren por parte de la materia, por parte de la forma y por parte del modo. La materia de la prudencia son los actos humanos, en cuanto voluntarios y libres, la materia del arte es todo lo factible, esto es, las obras o los efectos, *en cuanto son ordenables en sí mismos*.

»Diferéncianse por parte de la *forma* en cuanto la forma de la prudencia es la regulación moral en orden al debido fin; pero la forma del arte es la *regulación y conformación con la idea del artífice,* la cual forma se imprime en las cosas factibles y externas, y las compone y dispone para la configuración de la idea…

»Esta regla del arte en los actos difiere de la regla moral, porque la moral procede, según la ley impuesta a los actos libres, y según la disposición de la razón para rectamente obrar, *al paso que la disposición artificiosa es del todo independiente de la rectitud e intención de la voluntad, y de la ley del recto vivir,* sino que atiende solo a la cosa que ha de ser entendida, conocida o hecha, y la rectifica conforme al fin del arte, sin hacer cuenta con el arbitrio del operante.

»El arte procede siempre por sus ciertas y determinadas vías o reglas, *pero para el debido cumplimiento del arte no se requiere que proceda el artífice con recta intención,* o eligiendo el obrar por la misma honestidad, *sino que se requiere tan sólo que proceda a sabiendas o con inteligencia*… Y por eso el artífice es digno de **[p. 128]** reprensión, si peca por ignorancia de su arte, pero no si peca a ciencia y conciencia de que lo hace.

»Ni merece el arte alabanza porque el artífice proceda rectamente conforme a las leyes de la voluntad, sino conforme al entendimiento y a sus reglas. *El arte, en cuanto es arte, no depende de la*

voluntad y si se somete a ella, será en razón de prudencia, no en razón de arte.

»El arte no depende en sus reglas de la rectitud de la bondad moral; y por eso atiende a la rectitud de la obra, no a la bondad del operante»

Y tanta importancia da Fr. Juan de Santo Tomás a esta teoría, que hoy llamaríamos del *arte por el arte,* subordinada en él (¿y cómo no?) al principio de que «el fin superior determina el inferior *en su razón objetiva»,* que vuelve a asentarla en los siguientes términos, todavía más explícitos:

«Decimos que el arte liberal es una recta razón de los actos, no *en cuanto son morales o hacen bueno al operante,* sino en cuanto hacen buena la obra misma por la bondad de la obra, sin consideración a la bondad, honestidad o malicia del operante. Y esto consiste en que *el arte no depende en sus reglas y principios de la rectitud de la voluntad y de la recta intención del fin, sino que puede hacerse una perfecta obra de arte, aunque sea perversa la voluntad del artista. Y por eso no mira a la bondad del operante, ni se cuida de su malicia, sino sólo a la bondad o rectitud de la obra en sí…* Y si se da algún arte que considere las acciones humanas, *no las considera en cuanto son morales y prodecentes de recta intención, o en cuanto sirven para rectificar la voluntad… sino en cuanto la misma acción en sí, independientemente de toda razón de voluntad o de libertad, puede ser dirigible o rectificable por las reglas del arte, en adecuación de la verdad más que del bien*. Esta dirección se hace por la idea y por el arte, así como lo voluntario y lo libre se dirigen por la prudencia y por el albedrío». Y siempre y en todas partes reconoce que el arte tiene su fin particular, independiente del fin de la voluntad. [1]

[p. 129] ¿Qué dirían hoy de nosotros los celosos discípulos del P. Jungmann, si nos atreviésemos a escribir una pequeñísima parte de las proposiciones que con tan generosa audacia aventura este severísimo religioso del siglo XVII, las palabras del cual no

desentonarían en la más ardiente de las profesiones de arte libre y desinteresado que en estos tiempos hacemos? Fácil es torcerlas de su recto sentido, **[p. 130]** y con vagas declamaciones echar humo a los ojos de los que no han llegado a entender todavía que el escolaticismo, y sobre todo el escolasticismo español, aquél en el cual el mismo Leibnitz encontraba mucho oro revuelto con el estiércol, es cosa harto distinta y de más noble ralea que la mayor parte de los librillos arreglados **[p. 131]** del italiano que hoy pretenden explicarle. Pero si bien se mira, estas robustas inteligencias de nuestro gran siglo no hacían sino llegar a las ultimas consecuencias de la diferencia racional entre el bien y la hermosura, establecida por Santo Tomás en aquella admirable fórmula: *Pulchrum autem respicit vim cognoscitivam*. El mismo Santo Tomás nos había enseñado que no pertenece a los méritos del artífice, en cuanto artífice, la voluntad con que hace la obra, sino como es la misma obra que hace.

En la clasificación de las artes no se aparta nuestro dominio del común sentir de los tomistas. Divídelas en liberales y mecánicas o serviles, dando por carácter a las primeras la dirección a las acciones más bien que a los efectos, y a las segundas la dirección a los efectos más bien que a las acciones. En una palabra: cuando el arte produce efectos *ad extra*, y emplea como instrumento una *materia externa y permanente,* merece la calificación de servil; si la materia del arte es fugaz y transitoria, como en la Música la pulsación y el sonido, en la Retórica la palabra elocuente, el arte merece la calificación de liberal.

¿Pero tendremos que relegar entre las artes serviles la Pintura? En esta cuestión, tan agitada en el siglo XVII, y que inspiró el libro de Butrón y tantos otros, Pr. Juan de Santo Tomás adopta un término medio. Si la Pintura se considera por el lado de la perspectiva, será arte liberal y aun ciencia. Si se toma por el ministerio de mezclar y extender los colores, debe estimarse como servil, y lo mismo la estatuaria.

Si hay un libro *tomista* de pies a cabeza, sin mezcla ni ingerencia de elemento extraño, es sin duda el famoso Curso *Teológico Salmanticense,* [1] que compusieron varios Padres carmelitas descalzos **[p. 132]** (Orden que tenía, desde los tiempos de Santa Teresa, fraternales relaciones con los dominicos), y principalmente el leonés Fr. Antonio de la Madre de Dios. Los Salmanticenses declaran que su *Curso* está sacado de las entrañas mismas de Santo Tomás («ex visceribus Divi Tomae haustus»), y que allí no sonará otra voz que la suya; y bien se ve en la dureza e intransigencia con que fustigan a cada paso el sistema de la *ciencia media*. **[p. 133]** *o condicionada*. Puede decirse que en la defensa del tomismo rígido ponían los carmelitas un ardor de neófitos y de *agregados,* superior al de los mismos frailes Predicadores.

Opinan los Salmanticenses que Santo Tomás establece todavía mayor conexión entre el bien y el fin, que entre lo hermoso y lo bueno; hacen consistir la hermosura corporal en la debida proporción de los miembros, juntamente con cierta claridad y color; y la hermosura espiritual o moral (que identifican con la honestidad), en que las acciones están ordenadas y conmensuradas según la claridad y lumbre de la razón, en la cual consiste el fundamento de la misma honestidad. Por fórmula de la belleza moral dan la templanza o *sophrosyne*.

En cuanto al arte, enseñan lo mismo que Fr. Juan de Santo Tomás que no da el recto uso de la potencia, sino sólo la facultad de la operación artificiosa, y que únicamente atiende a la rectitud de la obra artificiada, sea cual fuere la bondad del agente. Numeran entre los hábitos especulativos las artes liberales, en cuanto se ordenan al conocimiento.

¿Puede haber artes intrínsecamente malas? No, porque tales artes tocan indefectiblemente la verdad, que es el bien del intelecto, y toda su malicia consiste en el mal uso: por consiguiente, aunque se aparten de la razón de la virtud *simpliciter,* no se apartan de la razón de la virtud intelectual, que no se cuida del uso.

La bondad moral se juzga por la proporción de los actos al fin último de la humana vida. Cuando el hombre obra en conformidad con este fin, aunque se aparte de otros fines particulares, obra bien moralmente. Pero la bondad *artificial* se toma precisamente del fin particular a que tiende el artífice como tal, el cual fin es únicamente que lo artificiado se conforme a la idea e intención del artífice. Y *el que consigue este fin e intención, aunque se aparte del fin último, se llama buen artífice: el que no lo consigue, aunque se conforme en su intención al fin último, peca contra el arte*.

Si bien los jesuítas hacen profesión de *tomistas,* hasta por las constituciones de su Orden, es lo cierto que en la antigua España mostraron siempre grande independencia filosófica. Así, verbigracia, prescindiendo de la *ciencia media* y del *molinismo* y *congruísmo,* especulaciones propiamente teológicas, por más que interesen de un modo muy directo a la filosofía de la voluntad, **[p. 134]** observamos en Vázquez, [1] en Toledo, en Suárez, en Rodrigo de Arriaga, opiniones propias y originales acerca de puntos tan importantes como la no distinción real entre la esencia y la existencia, el concepto propio de la unidad trascendental, el conocimiento intelectual de los singulares, la identificación de la cantidad con la materia, la no distinción de las potencias del alma, y del alma misma, etc. Doctrinas en que tampoco convienen entre sí los mismos Jesuítas, habiéndose conservado por ellos, mediante la contradicción y la disputa, un fermento de actividad metafísica, aun en el mismo siglo XVII, en que amenazaba extinguirse toda la luz filosófica, merced al predominio absorbente del escolasticismo.

Uno de los episodios más curioso de esta lucha es, sin duda, la discusión entre los discípulos de Gabriel Vázquez *y* los de Fr. Juan de Santo Tomas, sobre la diferencia que en Dios hay entre su ciencia o su arte y su *Idea*. No vamos a seguir esta discusión abstrusa, que para nosotros sólo tiene interés ahora en cuanto dió ocasión a cada uno de los contendientes para exponer su doctri-

na acerca de las ideas en Dios y en el artífice humano. Compendiaré en pocas palabras la de Vázquez:

«La idea es aquella forma ejemplar, a similitud de la cual, y contemplándola, produce el artífice su obra. Si el artífice no tuviera, o en el mundo exterior o en su mente, alguna cosa distinta, pero semejante a la obra que va a ejecutar, no se diría que tenía una idea o un ejemplar. Pero si hubiese un artista de tan perspicaz entendimiento, que viera la obra misma que iba a ejecutar del mismo modo que había de ser hecha, y con este conocimiento y **[p. 135]** concepto intuitivo la ejecutase, no se diría que la había ejecutado a semejanza de una idea, sino que había exprimido en su obra la misma idea que tenía en su mente. Pero ahora el artífice humano concibe de tal manera, que lo que ejecuta nunca es igual a la idea, sino tan sólo semejante en proporción y figura. Así el arquitecto, cuando edifica una casa, tiene exteriormente, o a lo menos en el pensamiento, algún pequeño ejemplar o modelo de ella, pero nunca la concibe de aquel modo con que la ve después producida; de donde manifiestamente se colige que la cosa aprenhendida en la mente del artífice es diversa de la cosa misma hecha o producida al exterior, y nunca debe identificarse con ella. Pero Dios tiene en su mente todas las cosas que ha de hacer o puede producir, y como ellas existen objetivamente en el entendimiento divino, no se puede decir que Dios, a imitación de ellos, haga alguna obra exterior, sino más bien que manifiesta y saca afuera lo mismo que tenía en la mente. Dios concibe en su entendimiento las cosas del mismo modo que ha de producirlas, porque Dios no entiende las cosas por ajeno concepto, sino por el suyo propio y quidditativo de donde se sigue que cuando las produce, nada nuevo se añade a su ciencia, ni forma de ellas nuevo concepto… al paso que el artífice creado no concibe distintamente la cosa que va a hacer, hasta que ya la mira ejecutada, y antes sólo se forma un *ídolo* o simulacro confuso de ella, muy distinto del simulacro o imagen que se forma después

que la obra está hecha. Por lo cual no es maravilla que esta confusa concepción que se da en la mente del artista se llame idea; pero las cosas que objetivamente existen en el entendimiento del Sumo Artífice no son ideas de sí mismas.

»Pero alguien nos argüirá de este modo: bajo alguna razón se distinguen la cosa hecha y existente en el mundo exterior, de la cosa misma cuando está en el intelecto divino, porque fuera tiene verdadera y real existencia, pero en el entendimiento no, porque sólo es *aprehendida;* y esta diferencia debe bastar para que la cosa que objetivamente existe en el entendimiento se pueda decir idea de sí misma, en cuanto existe de un modo exterior. Respondo que esta diferencia es nula para justificar el nombre de *idea,* porque cuando la cosa está objetivamente en el entendimiento divino, está con su existencia y con las otras circunstancias con que ha de manifestarse después, y con ellas es aprehendida por Dios como **[p. 136]** posible. Y aunque después de producida haya de tener la existencia real que antes tenia sólo en la aprehensión de Dios, sin embargo, como fué aprehendida con la misma exitencia posible, no se puede decir que fué hecha a semejanza de su *idea,* puesto que Dios exprime en la obra lo mismo que antes pensó como posible, sin formar nuevo concepto».

En otra parte enseña Gabriel Vázquez que la distinción del arte y de la ciencia no ha de fundarse en la pluralidad de objetos materiales, sino en la diversidad del objeto formal, y del modo de proceder y de la especie del conocimiento. Difieren, pues, arte y ciencia, no por razón de la materia, que puede y suele ser la misma, sino por razon de la *forma,* en la cual y sólo en ella está la esencia del arte. Enseña también que la idea, en la mente del artífice, no es una mera *especie expresa,* ni un *logos* o verbo, sino el objeto mismo que el artífice se propone para la imitación.

En cuanto a las relaciones del arte con la voluntad, profesa la opinión corriente entre nuestros escolásticos, es a saber: que « la verdad del arte, la cual pertenece al entendimiento práctico, no

consiste en hacer el apetito recto, porque el apetito recto nada conduce para la obra de arte. Con todo eso, las artes son hábitos especulativos, y versan acerca de lo contingente; y aunque alguna vez se equivoquen en cuanto a la cosa misma, su falsedad no proviene de las artes, sino de algún juicio especulativo del entendimiento, del cual se valen para una conclusión singular». La definición que da del arte es conforme a la de Aristóteles en la Ética: «hábito de hacer lo verdadero racionalmente». El arte conviene con la prudencia en versar acerca de cosas singulares; pero se diferencian en cuanto el arte es principio de hacer las cosas que no pertenecen a las costumbres y la prudencia es el principio de obras con recta razón las obras pertinentes a las costumbres. Toda arte es a un tiempo hábito práctico y especulativo: su materia es todo lo que puede ser o no ser, es decir, todo lo contingente y lo singular.

En lo sustancial conviene con esta doctrina, tan clara y severamente expuesta, la de los demás grandes escolásticos jesuítas, incluso el Dr. Eximio, y por eso no juzgo necesario hacer capítulo aparte de ellos. Recomendaré, sin embargo, la lectura del cardenal Toledo, cuyos *Comentarios a la Suma Teológica,* por tanto tiempo inéditos en el Colegio Romano, gozan ya de la luz pública, aunque **[p. 137]** no por diligencia de los españoles. El cardenal Toledo, al tratar de la cuestión *De pulchro et honesto,* se distingue por el rigor metódico, puesto que, comenzando por la belleza física, y determinando sus caracteres según San Agustín y Santo Tomás *(integridad o perfección de las partes, conformidad de las mismas, claridad en el color),* encuentra en los objetos espirituales otros tres elementos de belleza análogos, y los ve luego en Dios plena, absoluta y perfectísimamente. Este método del cardenal Francisco de Toledo es ya muy conocido en nuestras escuelas, por haber tenido la feliz idea de adoptarle y seguirle, al tratar de esta materia, el P. José Mendive, escolástico de los buenos y legítimos *(suarista* puro), autor de un excelente tratado de *Ontología,*

al cual me complazco en tributar aquí el más sincero, aunque modesto elogio.

Tampoco quiero que deje de honrar estas páginas el nombre gloriosísimo de Gregorio de Valencia, [1] juzgado por los protestantes mismos, a quienes tanto combatió (en el *De rebus fidei hoc tempore controversis), «scriptor aeternitate dignissimus», luz* de las Academias de Dillingen e Ingolstan. Muéveme a refrescar la memoria de sus *Comentarios a Santo Tomás* (obra que ejerció singular influencia en Alemania, por el cuidado que el autor tuvo de escribir a la moderna, y de *circuncidar las nimias y espinosas dificultades escolásticas),* el ver (en una de sus *disputaciones)* fijada con singular claridad, la distinción entre el arte y la ciencia.

«Santo Tomas parece creer que sólo las artes que versan sobre **[p. 138]** las operaciones transeuntes a materia exterior, se comprenden bajo aquel género de virtud intelectual que Aristóteles llama arte. No explica Santo Tomás bajo qué otro género se han de comprender las artes liberales, las cuales consta que no son ciencias, ni otro ningun hábito intelectual, excepto arte. Pero de las mismas palabras de Aristóteles puede inferirse que el arte que él llama «hábito con razón efectiva», comprende, debajo de sí, como especies, las mismas artes liberales Parece, pues, que Aristóteles entiende por arte todo hábito intelectual que tiene dos condiciones. La primera, no considerar lo universal y lo necesario y demostrable, sino *algo particular,* y tal que no pueda nacer por sí mismo de los solos principios naturales… sino de cierta maquinación del arte y de la razón humana, siendo, por lo tanto, un ente artificial, cuyo principio está en el solo eficiente que obra mediante alguna industria o traza racional, que él ha inventado por sí mismo o recibido de otros. La segunda, que en la operación de este hábito no se atienda a la rectitud o bondad del hombre mismo operante, sino absolutamente a la rectitud de la misma operación en sí: ya sea esta operación transeunte a la ma-

teria exterior, como la edificación, ya inmanente como la congrua y recta locución.

»Y de aquí se infiere cuán falsamente enseñan algunos que la lógica es arte… No lo es ni puede serlo, porque la lógica considera su objeto como universal y demostrable, y tiene objeto muy natural, aunque se perfeccione con el estudio y la disciplina, como se ve en aquellos que antes de aprender la doctrina de la lógica, han alcanzado las ciencias naturales por recta operación del entendimiento».

Entre los jesuítas ninguno igualó en alardes de independencia filosófica al riojano Rodrigo de Arriaga, profesor en las universidades de Bohemia, hombre de espíritu inquieto, sutil y arrojado, verdadero insurrecto dentro de la escolástica, como quien se jactaba de traer siempre ante los ojos la sola y desnuda verdad, despojándose de todo afecto hacia este autor o el otro, porque al fin el ingenio humano no quedó agotado en Platón ni en Aristóteles. «Nosotros, añade, tenemos sobre los antiguos la ventaja del tesoro de la experiencia: muchas cosas se descubren cada día que a ellos se les ocultaron: ¿por qué no ha de sernos lícito sacar consecuencias nuevas, mostrar algunas veces que no son rectas las que ellos **[p. 139]** sacaron, pesar en la balanza de nuestro juicio sus razones, y aun encontrarlas livianas?». [1]

Con esta genial franqueza suya rechaza Rodrigo de Arriaga, entre otras opiniones generalmente recibidas, la de considerar el cuerpo de Cristo como tipo y ejemplar de exterior belleza y proporción. «Es para mi muy dudoso (escribe) que la hermosura exterior de Cristo fuera la mayor que se vió nunca en el mundo: creo que para el fin de nuestra redención no era muy conveniente que atrajese a los hombres más bien por su exterior inaudita belleza, que por la doctrina y la virtud». Se hace cargo de los autores que llevan la opinión contraria, especialmente Suárez (contra Miguel de Medina), y el P. Pedro Hurtado, y añade: «Pero todo esto no tiene que ver con el asunto, porque Suárez ha-

blaba sólo de la belleza que debía haber en aquel cuerpo; y nosotros no negamos que hubiese la belleza que debía haber, sino solamente decimos que no era cosa debida ni oportuna que esta belleza fuese la mayor del mundo, por la razón antedicha». [2]

Arriaga acentúa aún más que Gregorio de Valencia la separación entre la ciencia y el arte, del cual da una definición hasta cierto punto nueva y muy feliz, de tal suerte, que puede tomarse por resumen y compendio de todos los resultados a que llegaron los escolásticos en el análisis de esta idea.

«Debemos (dice) buscar algún predicamento real que se encuentre en aquellas cosas que se llaman artes, y no en las que se llaman ciencia, prudencia, sabiduría, entendimiento…

»Es cierto que las artes dan, en general o en común, algunos **[p. 140]** preceptos sobre el modo cómo ha de hacerse alguna cosa; pero nunca dan las razones últimas, o *a priori,* de estas reglas. Esto es lo que queremos denotar cuando decimos que el arte no procede científicamente. Y no obsta contra esta verdad que alguna vez las artes tengan ciertos principios generales, que parecen ser razones *a priori,* porque esto es accidental en las artes. De aquí resulta que las artes alguna vez se encuentran en hombres de ningún ingenio, y aun estúpidos, que por la fuerza de su imaginación aprehenden, verbigracia, la figura humana, y la imitan en bronce o en mármol…; y en artes de menor momento aparece esto aún más claro, porque para imitar el gesto, el habla, la risa de otro, no se requiere discurso, sino cierta vivaz imaginativa, de la cual son capaces hasta las monas, que carecen de razón. Así en las cosas de arte tiene el principal lugar la facultad imaginativa, sin ningún discurso ni ciencia.

»De esta doctrina podemos sacar la siguiente definición del arte: «El arte es un hábito que dirige a hacer alguna cosa por preceptos no discutidos científicamente».

»El arte se distingue de la prudencia en que esta considera las acciones como morales y el arte no; por lo cual se puede completar la definición en estos términos:

»El arte es un hábito que dirige para hacer algo no perteneciente al género moral, por preceptos no discutidos científicamente. *(Ars est habitus dirigens ad aliquid non pertinens ad genus moris per praecepta non discussa scientifice* ». *)* A la música no la cuenta entre las artes, sino entre las ciencias.

No se dirá que el filósofo de Logroño tenía una alta idea de los artistas, puesto que les negaba, o poco menos, hasta el racional discurso; pero esta misma desestimación suya casi debe agradecérsele (a él y a los demás escolásticos), puesto que, gracias a ella, emancipaban el arte de la pedantesca tiranía de lo útil y de lo científico, le asignaban su fin particular y sus medios propios, aunque modestos, y le hacían, por todo ello, infinitamente más libre de la imposición del criterio ético que el divino Platón en su *República*.

Verdad es que los filósofos independientes y no escolásticos, si se exceptúan los que estaban amamantados en la purísima tradición clásica, como Vives y Fox Morcillo, cuyas doctrinas sobre el arte literario serán estudiadas en el próximo capítulo, relegaban **[p. 141]** también la facultad estética a los grados más inferiores de la cultura humana, extrermándose en esto los fisiólogos o médicos de marcadas tendencias empíricas, tanto o más que los teólogos. Así vemos a Huarte en su *Examen de ingenios,* al hacer su célebre clasificación *(baconiana* en profecía) de las ciencias, según las facultades humanas, que principalmente intervienen en su cultivo (memoria, entendimiento e imaginación), y poner con buen acuerdo entre las que se derivan de la *buena imaginativa* «todas las artes… que consisten en figura, correspondencia, armonía y proporción»; y entre ellas la poesía, la elocuencia, la música y la pintura…«y todos los ingenios y maquinaciones que fingen los artífices; rebajar tanto a renglón seguido la dignidad de las ar-

tes, y mayormente de la música y de la poesía (que él considera sólo como arte y ejercicio de metrificar), que se arroja a declarar a sus cultivadores ineptos para todas las ciencias que pertenecen al entendimiento y a la memoria, las cuales están siempre reñidas con aquella «diferencia de imaginativa, que convida al hombre a ficciones y mentiras». Y no satisfecho con esto, emprende probar que la elocuencia y *policía en el hablar* no puede estar en hombres de gran entendimiento, «porque realmente nace de una junta que hace la memoria con la imaginativa, en grado y medio de calor, el cual no puede resolver la humedad del cerebro, y sirve de levantar las figuras y hacerlas bullir, por donde se descubren muchos conceptos y cosas que decir». «Con tanta copia y ornamento de palabras, no se puede juntar el entendimiento, a quien pertenece saber de raíz la verdad». Y a los hombres de fuerte imaginativa, por ser de *temperamento caliente,* los considera sujetos «a los tres principales vicios del hombre: soberbia, gula y lujuria». [1]

[p. 142] En la *Philosophia Libera* del semigassendista y semiescolástico Isaac Cardoso (médico judío, uno de los hombres más doctos de nuestro siglo XVII), calificada de *opus sane egregium* por Fr. Zeferino González, hay un capítulo entero *De pulchritudine corporis,* en el cual muestra Isaac Cardoso el mismo eclecticismo que en todo lo demás de su sistema, excepto en la cuestión de los átomos. Y aun más que eclecticismo, lo que hay en este capítulo suyo *de la hermosura* (mucho menos original que suelen serlo las especulaciones de Cardoso), es cierto sincretismo erudito que, basado en la doctrina platónica del *Fedro* y del *Convite, y* en la doctrina aristotélica de la proporción y simetría, viene a fundir los rasgos principales de ambas en esta definición: «Es, pues, la hermosura un fulgor o esplendor que resulta de la debida proporción de partes y de la justa magnitud».

También determina Isaac Cardoso el concepto de la gracia, distinguiéndole con mucha felicidad del de la hermosura:

«Creen algunos que la gracia es la verdadera razón de la hermosura. Siendo la gracia cierta *venustidad* que resulta de la congruencia de los actos y del donaire de las palabras, la gracia ha de ser compañera inseparable de la hermosura, y por eso se confunde a veces con ella; pero también es cierto que la gracia es algo que se añade a la hermosura ya existente, algo que la adorna. Graciosos son muchos hombres que no pueden tenerse por bellos, pero rara vez la hermosura deja de ir acompañada de la gracia. Entre la gracia y la hermosura hay esta diferencia: que la gracia principalmente brilla en los movimientos, en las acciones, en las palabras, al paso que la hermosura se ve en el cuerpo quieto y en reposo».

[p. 143] No lo dice mejor ninguna Estética moderna. Establece, además, Cardoso cierta diferencia (sólo aplicable a la lengua latina, y aun en ella muy discutible) entre *formosum* y *pulchrum,* dando a *formosus* cierta significación de molicie y voluptuosidad *(formosus puer, formosa Amaryllis), y* a *pulcher,* por el contrario, la de dignidad de alma reflejada en el cuerpo *(pulcher Apollo, pulcher Æneas).* Trata luego de señalar, conforme a los antiguos, las condiciones de la belleza humana. [1]

[p. 116]. [1] . *Intelligo autem fuisse in schola quosdam Theologos ascriptitios, qui universas quaestiones theologicas frivolis argumentis absolverint, et sanis, invalidisque ratiunculis, magnum pondus rebus gravissimis detrahentes, ediderint in Theologiam commentaria, vix digna lucubratione anicularum. Et cum in his sacrorum Bibliorum testimonia rarissima sint, conciliorum mentio nulla, nihil ex antiquis sanctis oleant, nihil ne ex gravi philosophia quidem. (De locis Theologicis,* liber VIII).

Egit autem diabolus, quod sine lacrymis non queo dicere, ut quo tempore adversum ingruentes ex Germania haereses oportebat scholae Theologos optimis esse armis instructos, ea nulla prorsus haberent, nisi arundines longas, arma videlicet levia puerorum. Ita irrisi sunt a plerisque et merito irrisi, quoniam verae Theologiae solidam effigiem nullam tene-

bant, umbris utebantur, easque ipsas utinam sequerentur… Errabant illi autem a principio statim studiorum suorum. Cum enim facutates eas quae linguam expoliunt, mirum in modum neglexissent, cumque sese in sophistica arte torsissent diutius, tum demum ad Theologiam agressi, non Theologiam, sed fumum Theologiae sequebantur. (Liber IX).

[p. 117]. [1] . *¿Quis enim ferre possit disputationes illas de universalibus, de nominum analogia, de primo cognito, de principio individualitionis (sic enim isnscribunt), de distinctione quantitatis a re quanta, de maximo et minimo, de infinito, de intensione et remissione, de proportionibus et gradibus, deque aliis hujusmodi sexcentis, quae ego etiam, cum nec essen ingenio nimis tardo, nec his intelligendis parum et diligentiae adhibuissem, animo vel informare non poteram? Puderet me dicere non intelligere, si ipsi intelligerent, qui haec tractarunt.* (Lib. IX, cap. VII).

[p. 119]. [1]. *Sed admonebat rursum, non oportere Sancti Doctoris verba sine delectu et examine accipere… Nec cordi fuit jurare in verba Magistri. Nam et vir erat ille natura ipsa moderatus, at cum Divo Thoma etiam aliquanto dissensit, majoremque, meo judicio, laudem dissentiendo, quam consentiendo, assequebatur.*

[p. 121]. [1] . *Expositto / in primam se- / cundae Angelici Doctoris D. Thomae Aquinatis. / Autore Fr. Bartholomaeo a Medina, Ordinis Praedicatorum, / Primariae Theologorum catedrae apud Salmaticensis Praefecto. Cum Indice copiossisimo ac locupletissimo. / Cum privilegio. / Salmanticae, typis haeredum Matthiae Gastii. / MDLXXXII* (1582). Fol. P. 378, quaest. 27.

«Admirabilis quaedam exardescit amoris magnitudo, ex bonitate et pulchritudine perspecta… Itaque antiquissima et pulcherrima est amoris causa, et ab autore naturae nostris animis insita… Deus namque qui omnia condidit in numero, pondere et mensura, universis rebus suas leges atque inclinationes distribuit: Intellectui dedit ad intelligendam veritatem naturae suae inclinationem. Voluntati vero, cujus potissimus actus est amor, hanc in-

clinationem tribuit et concessit, ut bonum et pulchrum amaret… Pulchrum etiam est causa amoris praecipua. Nam pulchrum idem est cum bonosola ratione differens: cum enim bonum sit quod omnia appetant, de ratione boni est quod in eo appetitus quietetur et quiescat. Sed ad rationem pulchri pertinet quod in ejus aspectu seu cognitione quietetur appetitus, unde illi sensus praecipue respiciunt pulchrum qui maxime cognoscitivi sunt, nempe visus, auditus rationi deservientes: dicimus enim pulchra visibilia et pulchros sonos, non autem dicimus pulchros sapores aut odores. Ex quibus patet quod bonum dicitur id quod simpliciter placet appetitui: pulchrum autem dicitur id cujus sola apprehensio placet. Sed sunt etiam causae alliae cur amorem ad se pulchritudo attrahit, quas ex Platone et Platonicis desumemus. Nam pulchritudo est veluti radius quidam et vestigium immensae illius pulchritudinis, ob idque pro magno bono accipitur, illamque admiramus. Sed et pulchritudo corporum pulchritudinem nostrorum animorum refert: perfectio enim interior perfectionem exteriorem gignit: illa vocatur bonitas, haec pulchritudo, quae est veluti flos quidam bonitatis. Praeterea animus noster in pulchritudinem, tanquam in similem propendit: aspernatur deformitatem, tanquam dissimilem et a se alienam.: est enim in animo cujusque species quaedam, vel a natura, vel ab arte, vel a consuetudine depicta bonitatis aut pulchritudinis, et contra, malitiae aut deformitatis. Pictura, ergo, rei exterior, picturam illam interiorem contingens, si congruit cum nostro bono et pulchro, amatur, si cum malo et turpi rejicitur, unde existit tanta in judiciis boni et mali, pulchri et deformis, varietas et dissensio… Ad hunc modum philosophantur Platonici philosophi, dividuntque pulchritudinem in pulchritudinem corpoream, quae visu percipitur, quae oculos ad se attrahit et movet, et in pulchritudinem vocis et soni, quae auditum ad se pertrahit, et pulchritudinem animae, quae animum ad sese allicit. Plotinus

vero duas species tantum facit, scilicet pulchritudinem corporis et spiritus.

…Verus amator videns corporis pulchritudinem, existimat, quod revera est, illam esse radium immensae et infinitae pulchritudinis, quae est archetypus et exemplar ex quo omnis pulcritudo exterior derivata est, ex quo statim exardescit animus ad amandam illam inmensam et immutabilem pulchritudinem, cujus comparatione caetera pulchra non sunt. De qua re divinus Plato elegantissime in primis disseruit in Dialogo qui Convivium appellatur».

Fray Bartolomé de Medina se llamó así por ser natural de Medina de Ríoseco. Perteneció, como Báñez, al célebre convento de San Esteban, de Salamanca.

[p. 124]. [1] . *Scholastica / Commentaria in / Primam Partem Angelici / Doctoris D. Tho. usque ad sexagesimam quartam / quaestionem complectentia. / Authore Fratre Dominico Bañes Mondragonensi, Ordinis / Praedicatorum, in florentissima salmanticensi Academia / Sacrae Theologiae primario professore. / Salmanticae. / Typis haeredum Mathiae Gastii. /* MDLXXXIIII (1584). Folio 401 C.

«Tertia pulchritudo est in spiritualibus, quae consurgit ex debita proportione potentiarum spiritualis creaturae in ordine ad perfectionem suae speciei, et ad finem. proprium, v. g. in homine studioso sunt potentiae intellectus et voluntatis bene proportionatae et consonantes cum ipsa natura rationali et cum fine ipsius: quae pulchritudo amittitur per peccatum mortale, per quod avertitur homo ab ultimo fine. Ceterum in ipso Deo, qui simplicissimus est, dicitur esse pulchritudo propter infinitam perfectionem Deitatis, in qua est divinus intellectus et divina voluntas, quae nostro modo intelligendi maxime proportionantur. Sed insuper videtur singularis pulchritudo Deo esse attribuenda, quatenus in eo sunt tres personae realiter distinctae cum maxima unitate essentiae, ubi est maxima proportio aequalitatis

distinctarum personarum convenientium in una essentia, quin potius in omnibus creaturis est quoddam vestigium hujusmodi pulchritudinis divinae, quatenus in omnibus invenitur differentia cum unitate. Et hoc est quod in ipsis rebus nobis maxime placet et delectat, ut ratio boni consistat in modo, specie et ordine.

[p. 125]. [1]. Hay una biografía reciente de Báñez, muy curiosa, y escrita con simpático entusiasmo:

—*Santa Teresa y Báñez, por el R. P. Fr. Paulino Alvarez, del convento de S. Esteban, de Salamanca, del Orden de Predicadores. Madrid, Lezcano y compañía,* 1882, 4.°

[p. 126]. [1]. *Rmi, P. Joannis / a Sto. Thoma / Ord. Praedicatorum, / Doctoris Theologi, / in Complutensi Academia / Professoris Primarii, / Supremi Fidei Censoris, et tandem Philippi IV. Magni Hispaniarum / Regis e confessionibus. / Cursus Theologici / in Primam Partem D. Thomae. / Tomus primus / a quaestione I^{a} ad quaestionem XV usque exclusive. / …Editio ultima ab innumeris mendis expurgata, et amplissimis Indicibus illustrata. / Lugduni, / sumptibus Philippi Borde, Laurentii Arnaud, Petri Borde et Gulielmi Barbier. MDCLXIII* (1663). / *Cum Privilegio Regis.*

8 tomos folio. Antecede al primero la vida de Juan de Santo Tomás, escrita por Fr. Diego Ramírez.

[p. 128]. [1]. «Ars non procedit demonstrative sed est habitus practicus circa factibilia, qui licet certas ac determinatas vias habeat, illae tamen cum versentur circa particularia et contingentia, dependent a pluribus artibus et ab experientia plurium singularium, in quibus regulae illae manifestentur. Si quae tamen demonstrationes sint in artibus, in his se habebunt ad modum scientiarium, sed hoc solum erit habere notitiam illius artis, quoad theoricam, non practice et applicate…

»Istae virtutes non versantur circa veritatem necessariam et infallibilem *speculative,* et prout mensuratur per ipsum esse vel non esse rei, sed circa veritatem infallibilem *practice,* id est secun-

dum conformitatem adipsas regulas, quibus res practicata dirigitur. Et sic ejus veritas non est penes esse sed penes id quod deberet esse, juxta regulam et mensuram talis rei regulandae. Alia est autem mensura actionis liberae ut libera, alia rei ut artificiosae et factibilis. Actus ut liber mensuratur lege et dictamine recto, et sic dicitur ejus varitas sumi per conformitatem ad appetitum rectum, hoc est, per conformitatem ad regulam per quam appetitus redditur rectus, quae regula est lex et rectus finis, cui conformari debet appetitus, eo quod finis in practicis se habet ut principium in speculativis… Regulae autem artis sunt praecepta quae traduntur de aliquo artefacto faciendo conformiter ad finem artis… Sine dubio est certum quod in istis virtutibus practicis (ars et prudentia) infallibilitas earum practice, non speculative sumenda est, et ita veritas earum non est regulando per id quod est vel non est in re. Revera enim hoc est contingens et potens aliter se habere et deficere, sed infallibilitas sumitur in ordine et conformitate ad regulam. Quare licet in his virtutibus materia non sit necessaria sed contingens, et ita ex parte materiae non sint istae virtutes infallibiles, tamen ex parte formae seu regulae possunt esse certae et infallibiles in regulando, non in essendo, nec in ipso eventu rei… Haec autem directio utitur regula certa et recta, non quae sit certa in assecurando eventu, sed in assecurando modu procedendi, quia est certum et infallibile quod qui in rebus ita contingentibus utitur consilio et facit diligentiam quam potest, bono modo procedit. Similiter in Arte bene stat quod aliquando ipsum artefactum non bene fiat, vel ex indispositione materiae, vel ex imperfectione agentis aut instrumenti operantis: tamen regulatio et mensuratio ipsa artis est certum et infallibile quod est conforme ideae est fini artis, et ad illum determinate dirigit ex se, et formaliter, licet ab extrinseco et non ex vi ipsius regulae, sit defectibilis.

»Ars et prudentia differunt ex parte materiae, ex parte formae et ex parte modi. Materia prudentiae est aliquid agibile, id est

actus ipsi voluntarii ut voluntarii sed liberi sunt: materia Artis est aliquid factibile, id est opera ipsa seu effectus, ut in se ordinabiles et factibiles… Ex parte formae differunt quia forma prudentiae… est regulatio moralis in ordine ad debitum finem… At vero forma artis est regulatio et conformitas ad ideam artificis, quae reguralatio in rebus factibilibus et externis imprimitur et intro ducitur per aliquam qualitatem quae materiam ipsam disponit et componit ad configurandum suae *ideae*…

»Sed tamen ista regulatio artis in actibus differt a regulatione morali, quia moralis est secundum legem impositam actibus liberis et juxta rationis dispositionem ad recte agendum, artificiosa vero est dispositio objeti omnino independens a rectitudine et intentione voluntatis, aut a lege recte vivendi, sed solum rem ipsam intelligendam vel cognoscendam vel operandam in se rectificans juxta finem artis, non ut rectificetur arbitrium operantis».

P. 140. «Ad debitum modum artis non requiritur quod procedat artifex cum recta intentione vel eligens operari propter ipsam honestatem… sed solum requiritur quod sciens seu intelligens operetur… Unde artifex, si peccat ex ignorantia artis vituperatur, non autem si volens peccat, dum modo non ex ignorantia».

P. 141. «Nec enim ars in eo laudem habet quod secundum voluntatem rectificetur artifex et operetur, sed solum secundum intellectum et regulas ejus. In quantum artis est, non dependet a voluntate, quod utitur illa aut directione ejus, non erit in ratione artis sed in ratione prudentiae, quatenus exercitium illud liberum est, et sic prudentiae regulis subjectum, non tamen artis.

»Ars vero non dependet in suis regulis ex rectitudine moralis bonitatis: sic rectitudinem operis respicit, non bonitatem operantis.

»Dicimus Artem liberalem esse rectam rationem agibilium, non quatenus moralia sunt aut bonum reddunt operantem, sed quatenus opus ipsum reddunt bonum bonitate operis, sine ordine ad bonitatem operantis, quae est honestas, neque ad malitiam, quae est obliquitas. Et hoc ideo est, quia ars non dependet in suis regulis et principiis ex rectitudine voluntatis et recta intentione finis, sed potest fieri perfectum opus artis, quantumvis sit prava voluntas. Unde non respicit bonitatem operantis, nec curat de malitia, sed solum bonitatem seu rectitudinem ipsius operis in se. Unde si datur aliqua ars quae rescipiat agibilia seu actiones potius quam effectus, non respicit tales actiones quatenus morales, ex intentione recta procedentes, aut voluntatem ipsam rectificantes… sed quatenus ipsa actio in se independenter a ratione aliqua voluntarii et liberi rectificabilis est et dirigibilis in adaequatione veritatis potius quam bonitatis. Unde talis directio fit per *ideam* et artem, sicut voluntarium et liberum in actionibus dirigibile est per prudentiam et arbitrium.

»Ars respicit ordinationem ad rectam dispositionem actionum quae fiunt ab homine, non ut voluntariae et arbitrabiles, sed ut ordinabiles in suis particularibus finibus et perfectionibus extra rationem voluntarii».

[p. 131]. [1]. *Collegii / Salmanticensis / FF. Discalceatorum / B. Mariae de Monte Carmeli / primitivae observantiae, / Cursus Theologicus / tribus tractatibus, / Tomos V et VI componentibus auctior quam hactenus: / Summam Theologicam D. Thomae / Doctoris Angelici complectens, / juxta miram ejusdem Angelici praeceptoris / doctrinam et omnino consonans ad eam, quam Complutense Collegium ejusdem / ordinis in suo Artium Cursu tradit. / Tomus Primus. / Anno* 1716. */ Cum privilegio Regis, apud Josephum Rodríguez de Escobar / Sanctae Cruciatae et Hispanicae Academiae Typographum.*

6 tomos folio.

No he visto la primera edición de Salamanca, por Jacinto Tabernier, 1631, pero si la lugdunense de 1679, sumptibus Joann Antonii Huguetan et soc.

Los autores dicen que su libro está *«doctrina Divi Thomae undequaque refertum et non nisi Angelicum Doctorem passim eructantem… sola Angelici Doctoris doctrina et vox, in qua sanctorum Patrum voces ad unicam vocem redactae, ac mirabili harmonia dispositae sunt, iterum atque iterum tanquam anima, spiritus, vita et fons»*.

Para la Estética, véanse especialmente en el tomo III las páginas 13, 770: «Deinde nota honestatem converti cum spirituali seu morali pulchritudine atque decore, nam sicut pulchritudo corporis in eo consistit ut membra ejus proportionata sint cum quadam debita coloris claritate, ita moralis pulchritudo et decor in eo sita sunt ut voluntariae actiones sint bene conmensuratae et ordinatae secundum rationis claritatem et lumen in quo ipsa ratio virtuosi et honesti consistit. Idem igitur in moralibus pulchrum sive decorum atque honestum… Oportet moralem *pulchritudinem* sive honestatem in illa virtute potissimum elucere, quae id quod turpissimum est, tanquam sibi contrarium repellit… Oportet igitur ut in ipsa *temperantia* honestas potissime splendeat ibique peculiari titulo tribuatur et pars ejus dicatur…».

P. 607. «Ars non dat potentiae rectum usum, sed solum facultatem operationis artificiosae… Ars solum attendit rectitudinem operis artificiati, quidquid sit de bonitate agentis… Ars non tribuit aut supponit rectitudinem appetiti…

»Duplicem esse rectitudinem appetitus; aliam simpliciter, quae est rectitudo moralis, et aliam. in certo genere, nempe in genere artificiali. Prima postulat rectum usum, quia constituit actum et operatem bonum simpliciter; quae bonitas absque recto voluntatis usu non consistit. Secunda autem illum non postulat, sed est praecise in ordine ad rectificandum operatum. Veritas

ergo quae sumitur per ordinem ad appetitum rectum hoc secundo modo est veritas artis…

»Bonitas moralis attenditur ex proportione ad finem ultimum humanae vitae. Et ideo tunc homo bene moraliter operatur, quando conformatur huic fini, etsi ab aliis particularibus deficiat: tunc vero moraliter peccat, quando ab illo deficit, licet aliis conformetur. Bonitas vero artificialis praecise attenditur ex fine particulari quem artifex ut talis intendit. Qui finis solum est ut artificiatum praedictae ideae conformetur juxta artificis intentionem. Unde qui bene finem et intentionem consequitur, quamvis ab ultimo deficiat, dicitur bonus artifex: qui autem ab eo deficit, licet conformetur intentione ad finem ultimum, peccat contra artem».

[p. 134]. [1]. *Commentariorum, / ac / Disputationum / in / Primam / Partem Sancti Thomae. / Tomus Primus… / Auctore / R. P. Gabriele Vázquez Bellomontano Theologo, / Societatis Jesu.—Cum tribus Indicibus, quorum primus est Disputationum et Capitum / secundus locorum S. Scripturae, tertius rerum et verborum, / quae in hoc Tomo tractantur. / Antuerpiae, Apud Petrum et Joannem Belleros. /* MDCXXI.

Vid., principalmente para ideas estéticas, las páginas 31,243 y 381.

Gabriel Vázquez era paisano de Fr. Luis de León: natural de Belmonte, de Cuenca.

De las cuestiones filosóficas esparcidas por los diez tomos de sus obras, se formó un libro muy raro y verdaderamente de oro, *Metaphysicae disputationes*. (Madrid, por Luis Sánchez,1617, 4.°, Amberes, 1618). ¡Lástima que no se haga otro tanto con los demás grandes teólogos nuestros, en cuyas obras abundan tanto las cuestiones estrictamente filosóficas!

[p. 137]. [1] . *Gregorii / de Valentia / Metinnensis, e / Societate Jesu, Sacrae / Theologiae in Academia / Ingolstadiensi Professoris, / Com-*

mentariorum / Theologicorum tomi I V. / In quibus omnes quaestiones / quae continentur in Summa Thealogica D. Thomae / Aquinatis ordine explicantur ac suis etiam in / locis controversiae omnes fidei elucidantur: / Tomus Primus: / complectens omnia primae / partis D. Thomae Theoremata. / Cum variis indicibus. / Ad serenissimum utriusque Bavariae Ducem, /Gulielmum V. / Editio postrema: ab auctore nunc ultimum diligentissime accuratissimeque emendata / multisque in locis locupletata: et ultra praecedentes editiones, nitori suo reddita. / Lugduni / Sumptibus Horatii Cardon / Cum Privilegio Regis / MDCIX.

4 tomos fol.

Gregorio de Valencia era hijo de Medina del Campo, madre fecunda de insignes filósofos, tales como Domingo Báñez y Gómez Pereira.

En el tomo II, pág. 459, está el importante pasaje de índole estética a que en el texto me refiero.

[p. 139]. [1] . Además de su célebre *Cursus Philosophicus,* publicó Rodrigo de Arriaga:

Disputationes Theologicae in Primam Partem D. Thomae. Tomi duo. Auctore R. P. Roderico de Arriaga e Soc. Jesu, Lucroniensi Hispano, S. Theologiae Doctore, et in Caesareâ Regiâque Pragensi Universitate olim professore, nunc ejusdem Universitatis Cancellario. Tomus Primus. Centinet tractatum de Deo uno et trino… Antuerpiae, ex officina Plantiniana Balthasaris Moreti. MDCXLIII (1643).

La obra quedó incompleta por muerte del autor; pero, así y todo, consta de ocho tomos en folio.

[p. 139]. [2]. Vid. tomo VI (1650). *In Tertiam Partem D. Thomae (De Incarnatione),* pag. 382.

La discusión sobre el arte está en el tomo primero de las *Disputationes Theologicae in primam Secundae …* (tercero de toda la obra). Pág. 389.

[p. 141]. [1]. *Examen / de ingenios / para las / sciencias. / Donde se muestra la diferencia de habilidades / que ay en los hombres, y el genere*

(sic) de letras / que a cada uno *responde en particular. / Compuesto por el Doctor Juan Huarte, / natural de Sant Juan de pie / del Puerto. / En la oficina Plantiniana, / por Francisco Rafelengio. /* MDXCIII (1593), 7 hs. fol. 304 pp.

Esta es la edición más antigua que poseo, y tiene la ventaja de no estar expurgada, pero hay, por lo menos, cinco anteriores. La mía no está citada ni por Morejan, ni por Chinchilla, ni por el Dr. Martínez y Fernández, que en 1846 reimprimió con esmero bibliográfico el *Examen, y* que cita otra edición plantiniana de 1603, también sin mutilaciones. En totalidad, y salvo error, el *Examen* ha sido impreso unas diez y seis veces en su lengua nativa, sin contar las traducciones latinas, italianas, francesas, inglesa y alemana (esta última de Lessing), que exceden de ese número. Suerte igual no la ha alcanzado ningún otro libro de filosofía española.

Véanse especialmente para nuestro asunto los capítulos VIII y IX de las primitivas ediciones, que son el XI y el XII de la del Dr. Martínez (Madrid, 1846, Imp. de Campuzano).

Hay sobre Huarte un libro del Dr. Guardia, médico balear (de Alayor), que escribe en lengua francesa, distinguiéndose como docto filólogo en su *Gramática latina:*

Essai sur l'ouvrage de J. Huarte… Thèse pour le doctorat présentée a la Faculté des Lettres de Paris par J. M. Guardia, Docteur en medicine… Paris, Auguste Durand, 1855, 4.°, 328 pp.

[p. 143]. [1]. *Philosophia / Libera / in septem libros distributa / in quibus omnia quae ad Philosophiam naturalem spectant, / methodice colliguntur et accurate disputantur. / Opus non solum Medicis et Philosophis, sed omnium disciplinarum.—studiosis utilissimum / Auctore / Isaac Cardoso / Medico, ac Philosopho praestantissimo. / Cum duplici Indice, Quaestionum ac Rerum Notabilium. / Ad Serenissimum Venetiarum / Principem / Amplissimosque et sapientissimos / Reipublicae Ve-*

netae Senatores. / Venetiae, Bertanorum sumptibus, MDCLXXIII. / Superiorum permissu et privilegio. Folio.

El capítulo *De pulchritudine es* el LXXIII del libro VI *De homine* (pp. 581 587)

«Est igitur pulchritudo fulgor seu splendor ex debita partium proportione, coloris suavitate et justa magnitudine resultans».

CAPÍTULO IX.—DE LAS TEORÍAS ACERCA DEL ARTE LITERARIO EN ESPAÑA DURANTE LOS SIGLOS XVI Y XVII.—LOS RETÓRICOS CLÁSICOS: NEBRIJA, VIVES, ANTONIO LULL, FOX MORCILLO. MATAMOROS, ARIAS MONTANO, FR. LUIS DE GRANADA, PEDRO JUAN NÚÑEZ, EL BROCENSE, PERPIÑÁ, MIGUE

JUSTO es que descendamos ya desde las alturas de la metafísica de lo bello a los pormenores de la filosofía técnica. Nunca anduvieron más separadas que en el siglo XVI estas dos partes de la ciencia, la síntesis de las cuales constituyen lo que hoy llamamos *Estética*. No faltaba quien viese la relación entre las dos partes; pero esta relación permanecía infecunda, y quien acertaba a vislumbrarla no sacaba partido de esta prematura intuición. Por un lado los filosófos, ya platónicos, ya místicos, ya escolásticos, ya independientes, desentrañaban a veces con notable profundidad de conceptos, la verdadera noción de la belleza; la distinguían de las nociones afines, especialmente de las de bien y verdad; afirmaban la trascendencia y realidad objetiva de su idea; la consideraban unos como objeto de amor, y otros como objeto de la inteligencia; definían, al propio tiempo, el arte, explanaban el concepto de la forma; pero muy rara vez llegaban a compenetrarse en sus enseñanzas todos **[p. 146]** estos elementos, al parecer aislados, y que en realidad se unen con un vínculo estrechísimo. Sabían, tan bien o mejor que nosotros, lo que era la belleza, lo que era el arte; pero a ninguno de ellos se le ocurría la idea, para nosotros tan obvia y natural, de considerar las bellas artes, que ellos llamaban *artes liberales,* como manifestación humana de la belleza, enlazando así el mundo ontológico con el psicológico, y haciendo por este tránsito fecundas y prolíficas las ideas, que en la fría región metafísica fácilmente se agostan o marchitan en su virginidad ociosa. Al mismo tiempo, los artistas y los que, sin

serlo, se ocupaban en dictar reglas y preceptos, ya al arte de la palabra métrica o desligada, ya al de la música, ya a las artes plásticas, sin cuidarse casi nunca de las especulaciones metafísicas, o mirándolas como enteramente extrañas a la materia que traían entre manos, daban, sin embargo, a las mismas artes, no sólo reglas menudas de origen empírico, sino principios generalísimos y racionales, que con todo rigor merecen el nombre de científicos y estéticos, y que toda teoría y sistema general de las artes puede y debe hacer entrar en su cuadro.

Aunque en el siglo XVI faltaba lo que hoy entendemos por una clasificación de las artes, y no podía menos de faltar, puesto que se ignoraba o desatendía el principio común a todas ellas, y bajo del cual solamente pueden razonarse sus diferencias, existía, no sólo cierto germen de clasificación, aunque grosera, en la distinción de artes mecánicas y liberales, sino bastante conformidad en cuanto a las artes que se incluían en cada uno de los grupos. Disputábase todavía si la pintura y la estatuaria debían contarse entre las artes liberales; pero esta pedantesca discusión tocaba a su término, y el arte de Berruguete y el de Velázquez iban cargándose de razón a fuerza de obras inmortales, por más que fuesen *transeuntes a materia exterior,* como los escolásticos decían en su apacible lenguaje. De la *Música* nadie dudaba que fuese, no ya arte, así como quiera, sino ciencia, que incluían entre las disciplinas matemáticas. El mismo concepto científico extendían algunos a la Retórica y a la Poesía; pero predominaba el considerarlas, al modo de los antiguos, como artes liberales por excelencia.

Tenían, pues, preceptos y libros propios, cuyos principios generales vamos a exponer: el arte literario, en sus tres géneros principales de oratoria, historia y poética; la música, la arquitectura, **[p. 147]** la pintura y algunas artes inferiores o secundarias, tales como la danza, la equitación, etc.

Hablaremos, ante todo, de los retóricos del Renacimiento, en quienes se conservaba purísima la tradición preceptiva de Aristóteles, Cicerón y Quintiliano. Sobre este fondo de ideas, común a todos ellos, y que todos exponen con lucidez y elegancia singulares, se destaca la originalidad poderosa de algunos autores, y especialmente la de Juan Luis Vives, que llevó a éste, como a todos los demás campos de la ciencia humana, su espíritu crítico e innovador, y, «ampliando, como dice Forner, las angostas márgenes en que los estilos de la antigüedad habían estrechado el uso de la elocuencia, la dilató a cuantos razonamientos puede emplear el ejercicio de la racionalidad». Esta importantísima revolución, que consiste en haber extendido el dominio de la Retórica, de la gran Retórica, es decir, de la teoría artística de la palabra, a todos los géneros en prosa, y no tan solo a la oratoria política o forense, como era uso de los antiguos; y el otro principio vivista, no menos luminoso y fecundo, de haber colocado esta teoría de la palabra después de la teoría del razonamiento, considerando la Retórica como una derivación y consecuencia de los estudios filosóficos, con lo cual puede decirse que se colocó Vives a dos pasos de la moderna preceptiva, dan a los tres libros *De arte dicendi* un lugar aparte y muy glorioso en el cuadro de nuestra preceptiva clásica. Entre los demás retóricos de aquella era, insignes todos por la pureza de su latinidad, los que más se acercan a Vives son Fox Morcillo, Arias Montano y Fr. Luis de Granada, a cada uno de los cuales se debe alguna novedad importante, o en las ideas o en el método.

Pero el primero en fecha y el que como adalid aparece mostrando a todos el camino hacia las inagotables fuentes de la sabiduría antigua; el exptirador de la barbarie; el que mezcló (como cantaba el helenista Arias Barbosa) las sagradas aguas del Permeso con las del Tormes», [1] ¿quién había de ser sino el Maestro Antonio **[p. 148]** de Nebrija? Mencionemos, pues, por el mérito de ser primero, aunque no signifique mucho en el conjunto pro-

digioso de las obras de su autor, que se extendieron a todas las partes de la antigua filología, su tratado *De artis Rhetoricae compendiosa coaptatione ex Aristotele, Cicerone et Quintiliano*. [1] El título de la obra indica bien claramente su propósito. Persuadido Nebrija de que la enseñanza de los preceptos oratorios dados por los antiguos, para que sea fiel y eficaz, no debe hacerse con otras palabras que las de los antiguos mismos, se limitó a compendiarlos, ordenarlos y concordarlos, de modo que formasen un sustancioso *Ars dicendi;* Pero no incluyó en él todo lo que comúnmente se encierra bajo este nombre, puesto que dejó fuera, considerándola como propia de los gramáticos, la doctrina de tropos, y figuras de palabra y de sentencia.

Para dar su justo precio a los libros *De ratione dicendi* de Luis Vives es preciso conocer antes lo que el filósofo valenciano, en sus grandes libros pedagógicos sobre la corrupción y reforma de todas las disciplinas, pensaba acerca de los vicios introducidos por los antiguos y por los modernos en la concepción de la Retórica. Creía Vives que en el modo de tratarla había prevalecido, tanto o más desastrosamente que en ninguna otra de las disciplinas humanas, el prestigio de la autoridad y de las opiniones recibidas y sacramentales; pero que el vicio venía de mucho mas atrás y tenía raíz más honda, es a saber, el haber sido constituídas la Retórica y la Poética por Aristóteles y sus imitadores de un modo empírico, no contemplando la verdad cara a cara, sino guiándose por el uso y la observación de las obras creadas, en una materia en que el uso no **[p. 149]** es señor ni juez. De donde resultaba haber tomado, lo mismo Aristóteles que Horacio y Jerónimo Vida, por fórmulas eternas de arte las que eran prácticas del arte de su tiempo, en vez de levantarse a la pura idea de la poesía o de la elocuencia perfectas. [1] «¿Quién edifica hoy a la manera de Vitrubio?», pregunta Vives, muy ajeno de pensar que dentro de pocos años iba a cubrirse Europa de fábricas calcadas

servilmente sobre aquellas medidas que él tenía por anticuadas y propias de un arte ya fenecido.

¿Cómo fundar pues, una teoría del arte, aplicable a todos tiempos y lugares»? Conociendo la materia, el fin y el objeto del arte. [2] Los antiguos oradores no le cultivaban científicamente, sino para alcanzar en su ciudad poder y honores, y ejercer una especie de tiranía, favoreciendo a sus amigos y molestando a sus enemigos. [3] Redujeron, por consiguiente, los términos de la oratoria **[p. 150]** a lo que ellos entendían y practicaban; y al paso que unos extendieron indefinidamente la *materia* de la Retórica, abarcando todas las cosas divinas y humanas, [1] puesto que de todas ellas se presentaba alguna vez ocasión de hablar; otros redujeron sus *formas* a la civil y a la forense. Quéjase, pues, sin razón Quintiliano de que los filósofos amputasen del cuerpo de la Retórica todo lo que pertenece a la Ética y a la Filosofía natural: carga inmensa para los hombros de tan flaca doncella. ¿Qué cosa más absurda que convertir a la Retórica en un fárrago de todas las artes y ciencias? Huyendo de este escollo, algunos maestros antiguos excogitaron dos maneras de Retórica: la primera *universal;* la segunda *particular y* acomodada a la oda civil».

Tampoco asiente Vives a la calificación de *vir bonus* dada al orador por Qiuntiliano, ni admite de ningún modo la confusión en que éste incurre de los dos térrninos *ética y retórica,* la cual le empeña en sacar a salvo la absoluta probidad de Demóstenes y Cicerón, y en juntar cosas por su naturaleza diversas, y muchas veces contrarias, [2] como son el sentir bien y el bien decir. «Mucho ganarían los hombres con que estas cosas se juntasen; pero lo cierto es que difieren en el fin, en la materia y en la práctica».

«Ha de tenerse también por incompleta y viciosa la división de géneros: judicial, suasorio, demostrativo, etc. Es cierto que Aristóteles la autorizó; pero Aristóteles, en esta parte, no atendía a la naturaleza de las cosas, sino a la práctica y a la costumbre,

que tomó por maestras. En realidad, la facultad de decir es un *instrumento* tan universal como la Gramática y la Dialéctica». [3] No se **[p. 151]** les ocultó esto a Cicerón y Quintiliano; pero juzgaron que de los tres géneros hasta entonces estudiados podían derivarse los preceptos de los restantes, siendo así, que es muy diverso en cada uno de ellos el modo de inventar, de disponer y de exornar. Dionisio de Halicarnaso intentó remediar la falta de preceptos relativos a la historia y a otros géneros; pero pudo más la fuerza de la costumbre y el lucro abundantísimo que se ganaba en el foro, y que hacía despreciar todos los demás ejercicios de la palabra.

No encuentra gracia a los ojos de Vives la división de las partes de la Retórica *(invención, disposición, elocución, memoria y pronunciación),* comúnmente recibida entre los preceptistas antiguos. [1] La memoria, como facultad natural, no pertenece a ningún **[p. 152]** arte; y si es cierto que hay un arte *mnemotécnica,* será aplicable a todas las ciencias, y no sólo a la Retórica. La pronunciación pertenece a la fonética. La *invención* es obra de cada una de las artes y ciencias en su materia particular, y en la vida común depende del buen sentido y recto juicio, para el cual no hay preceptos. Y en cuanto a aquel inmenso cúmulo de reglas, que ansiosamente reúnen los escritores griegos y latinos, sobre lo que se ha de decir en el exordio, en la narración, en la argumentación, en la moción de afectos… ni corresponden al arte de la Retórica, ni a otra arte ninguna, ni pueden, en rigor, reducirse a reglas, so pena de dar una para cada uno de los infinitos casos que al orador pueden presentársele. Lo que le maravilla a Luis Vives es que todavía no sean mucho más extensos los libros de los antiguos sobre una materia tan indefinida y vastísima. «¡Cuán ineptos son (añade) los que han coleccionado ciertas reglillas, para que los discípulos las apliquen en cada género de causas, o en las diversas partes, y con esto, y con algunos ejemplos de Demóstenes y de Isócrates, se imaginan habernos presentado una imagen

viva de la elocuencia! Es como si hubieran querido encerrar todo el Océano en el cauce del Tíber o del Iliso. Yo esperaba de vosotros cánones y reglas universales, observadas y deducidas de la misma naturaleza, porque éstas son las que componen el arte. El presentar, en vez de fórmulas, ejemplos, no es de hombre científico, sino de un empírico. Un solo día de práctica en el foro, en la curia, me ensañará más que todos vuestros tratados, y que muchos meses consumidos en tan inútil disciplina. Pero ¿cómo han de dar precepto alguno útil para el arte los que empiezan por ignorar su materia y sus fines? La inquisición de los argumentos pertenece a la Dialéctica, y por eso los libros *Tópicos* de Aristóteles están bien colocados en el *Organon*.

[p. 153] «De todo lo cual se infiere que sólo la elocución es propia materia de ese arte; pero aun esta misma la embrollaron los griegos con mil sutilezas y ociosas diligencias, recogiendo como *schemas y* lumbres de la oración todos los modos de decir, así los más ajenos del uso común como los más trillados y vulgares.

»Tampoco puede sostenerse la antigua división del estilo en sublime, medio e ínfimo, como si se tratara de hacer alguna división de los ciudadanos mediante el censo. Las virtudes del estilo son muy variadas: unas dependen de la elección de las palabras, otras del contexto y del número, otras de las figuras y *schemas,* otras de la fuerza y agudeza de la argumentación, otras de la abundancia, otras de la gravedad de la sentencia: por consiguiente, no pueden ser tres los géneros de estilo, sino infinitos, pues bajo cada uno de estos respectos pueden señalarse más de tres maneras de escribir. Y estos infinitos estilos intermedios conviene estudiarlos y clasificarlos, porque hay muchos colores intermedios entre el blanco y el negro y muchos sabores entre el dulce y el amargo. No basta comparar, como los antiguos hacen, la oración con un cuerpo humano, en el cual hay carne, sangre, jugo, huesos, nervios, cutis, color, estatura, hábito, proporción de partes… sin definir ni declarar nada; sin decirnos qué es lo que

entienden por huesos, por sangre y por jugo. Así hay tanta diversidad de pareceres entre ellos para juzgar un mismo discurso».

No menos disonaba al recto juicio de Luis Vives la distinción de las obras en poéticas y prosaicas, según que estaban en metro o carecían de él. «La prosa de Platón (dice), aunque no esté medida, merece por su elevación sobrehumana, y por la magnificencia de conceptos y de palabras que la esmaltan, ser tenida por un poema, mucho más que la locución de los poetas cómicos, que, fuera de la tenue versificación, apenas se distingue de la prosa familiar y doméstica».

Y sobre el canon de la imitación, ¡con qué independiente y alta crítica procede Vives! ¡Cómo fustiga a los ciceronianos de Italia, fortificando las razones de Erasmo con otras razones de más alto origen! «Lo que al principio es imitación, debe ir adelantando, hasta llegar a ser certamen, en que se trate, no ya de igualar, sino de vencer al modelo. En nuestros días, algunos se sujetan ridículamente a la imitación, no sólo en las palabras griegas o latinas, que **[p. 154]** esto es necesario, porque, siendo muertas aquellas lenguas, sólo se conservan en los libros; sino en todo el contexto de la frase, lo cual de ningún modo es conveniente, porque los vocablos y modos de decir, recogidos de la lectura, deben servir no más que como piedras para levantar cada uno el edificio de su discurso, según convenga a su ingenio, o la materia lo exija, o el tiempo y el lugar lo pidan. ¿Hay servidumbre mayor que esta servidumbre voluntaria, de no atreverse a salir de la cruel dominación de un modelo, aunque el asunto nos lleve a otra parte, y el tiempo y los oyentes y la generosa naturaleza del ingenio nos den continuamente voces de libertad? ¿Cómo han de poder moverse los que tienen que ir fijando el pie en las huellas ajenas, como los niños que juegan en el polvo? ¿Cómo han de imitar, si no saben siquiera lo que es imitación? Creen que imitan llenando sus obras de centones de palabras o de argumentos. Es como si un pintor, para figurar un prado, pegase a su tabla

flores naturales arrancadas de algún jardín, o para hacer el retrato de un hombre pegase al cuadro una nariz o un remiendo de toga. Tal es la imitación de éstos: roban, saquean, compilan, y para disimular el hurto dicen que imitan… ¡Qué cruz, es, qué cadena para los ingenios el estar comprimidos en tan estrechos límites, de tal modo que no pueden dilatarse, y mientras atienden a este cuidado sólo de no rebasar los límites prescritos, cómo se alejan de las más útiles verdades, y qué ocasión dejan escapar de las manos de hacerse dueños de las disciplinas más fructuosas!… Y en este tan largo y miserable trabajo, que yo ni a mis propios enemigos deseo, cuanto menos aconsejarle a mis amigos, ¿qué fruto es el que se proponen? ¿Qué utilidad la que sacan de tanto cuidado y tantas vigilias? Hacerse, después de muchos años, no ya émulos de la dicción ciceroniana, sino compiladores indigestos de sus palabras y períodos…¡Con cuánta más razón debe llamarse orador el que expone en cualquiera lengua y con cualquier estilo cosas grandes y dignas de su argumento! Porque si la elocuencia es cierto género de pelea y tiende a la persuasión como a la victoria, ¿quién no ha de preferir un soldado cubierto de cuero y armado de hierro, a un garzón imbele y afeminado, con áureas armas y espada fulgente? Y si la Retórica, según vosotros, se ejercita principalmente en los negocios públicos y civiles, ¿qué han de decir esos hombres que ni en **[p. 155]** sueños conocen tales cosas, ni saben en qué ciudad ni en qué mundo viven, y pensando siempre en la antigua Roma, son peregrinos en la nuestra?… Y no importa en qué lengua se habla, porque en francés y en alemán y en castellano hay muchos hombres elocuentes… Nadie debe amar ni aprobar los vicios e impureza de dicción, de donde ha venido tanta ruina a las artes y a las ciencias; pero si se nos da a escoger, ¿quién dudará en preferir una oración inmunda y desaliñada sobre pensamientos excelentes, a un discurso muy elegante y florido sobre fruslerías y necedades?»

Con esta elocuente diatriba termina el libro IV *De causis corruptarum artium,* uno de los más perfectos de aquella obra gigantesca. Los que se imaginan a los grandes humanistas españoles del siglo XVI siervos sumisos de la antigüedad, encerrados en el duro *ergástulo* de la imitación, bien tienen que reparar y admirar en el trozo transcrito.

Asolado de esta manera, y conmovido hasta en sus cimientos, el alcázar de la retórica tradicional, debía esperarse de Vives, en los tres libros *De ratione dicendi,* una construcción enteramente nueva; pero Vives, lo mismo que Bacon, es más admirable en la parte negativa que en la positiva. En la materia presente, su principal mérito está en haber renovado el nexo que juntaba la Retórica con las ciencias filosóficas, y en haber extendido su jurisdicción a todos los géneros no poéticos. Ya desde la epístola preliminar al maestrescuela de Salamanca y obispo de Coria, D. Francisco Bobadilla, truena contra la costumbre de enseñar a los niños la teoría literaria antes de la filosofía, y como si fuese una consecuencia de la gramática. «¿De dónde ha de sacar argumentos el ignorante de la filosofía y de las memorias de la antigüedad y de las costumbres y de la vida humana? ¿Cómo ha de inquirir razones sin el instrumento de lo verosímil y de lo probable? Pues el mover y el sosegar los ánimos, que es el principal oficio del orador, claro es que exige el tratado *de anima*. Sólo después de echados estos fundamentos puede aprenderse la Retórica, si es que buscamos algún fruto de ella: no en la puericia o en la adolescencia, en aquella ignorancia de todas las artes, costumbres, leyes y afectos del alma… Yerran en esto los maestros vulgares por creer que todo el arte de bien decir se reduce a la parte que trata de las palabras, de las figuras, de los tropos, de los períodos, de la armonía de la dicción, **[p. 156]** cosas que no importan tanto para el cuerpo y sustancia del discurso como para el decoro y ornamento de la frase. Por eso Aristóteles, grande e ingenioso artífice de enseñar las artes, hace en su Retórica muchas remisio-

nes a sus libros dialécticos y filosóficos; pero en los filosóficos nunca remite a los retóricos, porque el conocimiento de éstos presupone el de aquéllos». [1]

Estas palabras del principio bastarán a mostrar la grandeza y novedad del propósito de la obra: «Con razón llamó reina a la elocuencia Eurípides el trágico. Donde floreció la libertad, donde fué igual el derecho para todos, la palabra se consideró como instrumento de poder, y fué grandemente enriquecida y cultivada, como aconteció en Sicilia, después de la expulsión de los tiranos, y en Atenas, en Rodas y en Roma. Pero cuando ya no tuvo premio el ejercicio de la palabra, olvidóse de todo punto, y el arte mismo, cualquiera que fuese, yació en silencio y en tinieblas hasta nuestros días. Después de tanto tiempo, nosotros volveremos a sacarle a la luz, no renovando el arte antigua, ni enseñando tampoco otra enteramente nueva. Tomaré de los antiguos algunas cosas, pero (en cuanto yo pueda) tendré los ojos fijos en aquella que me parece la forma natural de la ley del bien decir, y no lo acomodaré sólo al uso de una lengua o de dos, sino que procuraré extenderle a todas, porque la utilidad de la elocuencia se extiende a toda la vida… **[p. 157]** Por consiguiente, no se admire nadie de que yo enseñe algunas cosas de distinto modo que como las enseñaban los antiguos, porque ellos sólo educaban al orador para dos géneros de causas, las deliberativas y judiciales; yo, en cuanto pueda, le educaré para todas». [1]

Materia del arte retórica es, para Vives, todo lo que se comprende bajo esta generalísima palabra *sermo*. Pero esta materia no es propia, sino prestada. En toda oración hay que distinguir las palabras y las ideas, que son entre sí como el cuerpo y el alma. Vana y muerta cosa son las palabras sin las ideas. Pero ni las ideas ni las palabras las da la Retórica. Las ideas se toman, o de las distintas ciencias o de la prudencia y uso de la vida: las palabras son cosa popular y de todo el mundo, sobre las cuales ningún arte puede reclamar especial derecho. *La adaptación de las palabras y de*

las ideas a cada fin, esto es propiamente lo que trata la Retórica, *«non quid dicendum sit, sed quemadmodum».* Vives incluye en ella, no sólo los discursos propiamente dichos, sino la historia, las epístolas, los apólogos las *fábulas licenciosas* o novelas, y finalmente la poesía. En cuanto a la historia, se lamenta de verla reducida a narraciones de guerras y batallas, que no son sino inmensos latrocinios. [2] Defínela *pintura e imagen* **[p. 158]** *de las cosas pasadas, y* quiere que verse principalmente sobre las acciones de los filósofos gentiles, de los santos cristianos, y de todo hombre insigne en virtud.

La *poética* de Luis Vives es muy breve, pero contiene ciertos rasgos dignos de memoria, esparcidos, ya en el III, *De ratione dicendi,* ya en el II, *De causis corruptarum artium*. Declárase expresamente partidario de la verdad en el arte: *Adeo contra naturam omnino mens nostra nec intelligere quidem valet aut ratiocinari, videlicet mentis mostrae, sive scopulus sive materia, veritas est, qua nihil est naturae congruentius*. Aun las metamórfosis de los antiguos tenían cierta verdad relativa, puesto que para el poder de los dioses nada había imposible. Admite y recomienda en primer término los asuntos religiosos para la poesía, [1] y se muestra muy severo en cuanto a la moralidad de la fábula. «Los antiguos (dice) celebraron en los poemas a sus dioses; celebremos nosotros a nuestros ángeles, celebremos a nuestros santos, que mostraron en la tierra una imagen de la vida celestial». Declara las obras dramáticas de su tiempo superiores, por el interés del argumento y por la utilidad moral, a las de los antiguos griegos y romanos *(In argumento potiores sunt hoc tempore vulgares fabulae quam antiquae Latinae et Graecae),* y tiene palabras de singular elogio para la *Celestina,* cuyo desenlace considera como ejemplar escarmiento. [2] Se manifiesta favorable a la introducción de personajes alegóricos en el teatro por lo mismo que producen cierta agradable, solemne y misteriosa oscuridad.

Además de su tratado extenso de Retórica, terminado en Brujas en 1532, dejó Vives uno especial sobre el género deliberativo *(De consultatione),* escrito en Oxford, en 1532, y dedicado a Luis de Flandes; y otro *De conscribendis epistolis,* con la dedicatoria **[p. 159]** del cual honró a Idiáquez, Secretario del César Carlos V. En todos ellos hay útiles preceptos y erudición vastísima, pero son enteramente técnicos. [1]

Entre los que siguieron la dirección de Vives tendríamos que contar probablemente al valenciano Fadrique Furió Cenol (puesto que fué en París discípulo de Pedro Ramus), si pudiéramos haber a las manos sus *Instituciones Retóricas,* que se citan como impresas en Lovaina *(apud Stephanum Gualterum et Joannem Bathenium)* en 1554. Pero ha sido tal nuestra desgracia, que hasta el presente no hemos podido adquirir ni ver siquiera semejante libro, que es de los más raros de nuestra literatura; tanto, que sólo tenemos noticia de un ejemplar existente en la Biblioteca de la Universidad de Oxford, según consta por su catálogo **[p. 160]** impreso. Furió Ceriol fue una de las individualidades más enérgicas y uno de los espíritus más francos y desembarazados del siglo XVI. De ello dió muestras abordando resueltamente la temerosa cuestión de las Biblias en lengua vulgar, y decidiéndose por la afirmativa, en su diálogo (también muy raro, pero reimpreso modernamente en Alemania) *De libris sacris in vernaculam linguam convertendis,* y la cuestión política en su tratado *De la institución del Rey,* de la cual obra magna sólo poseemos hoy una pequeña muestra en el áureo tratado *Del consejo y consejeros del Príncipe*. A esto y a una gallardísima aprobación, estampada al principio de los *Comentarios* de D. Bernardino de Mendoza, se reduce todo lo que he leído de Furió Ceriol, quedándome con ansia grande de lo restante. Fué este gran varón muy amado de Felipe II, cuya protección decidida no le abandonó ni aun en la tormenta inquisitorial, que estuvo a punto de traer sobre Furió Ceriol la condenación fulminada por el Concilio de Trento sobre su

apología de las traducciones de la Biblia. Furió Ceriol había sido en Paris discípulo de Turnebo y de Pedro Ramus, y quizá su Retórica nos daría motivo para contarle entre los secuaces de la filosofía del segundo, como positivamente lo fueron el abulense Pedro Núñez Vela y Francisco Sánchez de las Brozas.

El mallorquín Antonio Llull (vicario general que fué de la diócesis de Besançon), descendiente del beato Raimundo, y secuaz en parte de su doctrina, imprimió en Basilea, el año 1550, unos *Progymnasmas Retóricos, y* el año de 1568 siete libros *De Oratione* [1], basados especialmente en la retórica de Hermógenes, **[p. 161]** pero añadiéndole, además de los preceptos de Aristóteles, Cicerón y Quintiliano, algunas ideas lulistas, verbigracia, la de considerar el *affato* o potencia de hablar como un sexto sentido. En la extensión que dió a la materia se acerca mucho a Vives, cuyas huellas sigue con inteligencia y sin superstición, anteponiendo el tratado de la dialéctica al de la Retórica, haciendo una nueva clasificación de las figuras, buscando razones filosóficas para la división de los géneros, analizando las facultades humanas de las cuales depende la elocuencia, e intercalando un tratado completo de filosofía realista (platónica o luliana) sobre las ideas. Es uno de nuestros mejores y más racionales libros de Retórica, aunque no está exento de nimiedades y de subdivisiones inútiles.

De caer en tal pecado se libró cuerdamente nuestro filósofo platónico por excelencia, Sebastián Fox Morcillo, en sus dos libros *De imitatione seu de informandi styli ratione,* que publicó en 1554, y que, además de ser grande objeto de codicia bibliográfica, son un primor de arte y de estilo. Adoptó en ellos la forma socrática del diálogo, no sólo por veneración al gran maestro del pensamiento ateniense, cuyas huellas él principalmente seguía, sino por tratarse de una materia que él tenía por no sujeta a preceptos, y que convidaba a un modo vago y libre de filosofar, como es el que procede por diálogo y sentencias contrapuestas. No

fué su objeto abarcar todas las partes de la Retórica, ni seguir la vía trillada por los antiguos, sino tratar solamente del principio de imitación y de la manera de formar el estilo. Interlocutores son Francisco, hermano de nuestro filósofo y estudiante en Lovaina, y un condiscípulo suyo, Gaspar Enuesia (Núñez), gaditano, en boca del cual pone el autor su propia doctrina. La conversación tiene lugar en los alrededores de Lovaina, por donde van entrambos escolares refrescando las especies de sus lecciones y dando al alma pasto de dulces razonamientos. [1]

[p. 162] Admite Fox el principio de imitación, pero sólo para formar el estilo de las lenguas muertas, que no se aprenden del uso, sino de los libros. Y como es imposible y absurdo imitar a la vez a todos los autores, empleando, ya una locución seca y concisa, ya un estilo periódico y minucioso, necesario cree tomar algún modelo y convertirle en sustancia propia. «Todo lo que no se hace a ejemplo de otra cosa, resulta las más veces imperfecto y manco. ¿Y qué maravilla, si el mismo Dios, al crear el mundo, imitó su propia Idea, según dice Platón? Y la naturaleza conserva expreso en cada ser el vestigio y la imagen del Soberano artífice, puesto que todas las cosas están sujetas al número ternario *(materia, forma y conexión),* así como Dios es trino y uno». [1]

Firme el autor en su propósito de no dar por cierto y averiguado nada que no esté confirmado por razón *(ut nihil pro certo velim asserere, quod non etiam addita ratione confirmem),* trata de poner en claro cuál es el verdadero sentido de la palabra *imitación,* opinando, como Vives, que ésta de ningun modo puede consistir en ir salteando, por los escritos ajenos, períodos y sentencias. ¿Cuál es, pues, el fundamento de la imitación? Y Fox responde profundamente: «No está en las palabras ni en la forma de la oración, sino en cierta semejanza de la naturaleza *(sed in naturae similitudine),* que se puede sentir mejor que explicar con palabras. Cuando vemos que alguien remeda propia y fácilmente a otro, es por cierta conformidad de índole, más o menos descubierta.

Así como sería absurdo acomodar a todos un mismo **[p. 163]** calzado, absurdo es imponer a todos una misma regla y forma para la imitación, como si todos los ingenios fuesen iguales. De donde se infiere que tampoco hay una teoría cierta y absoluta del estilo, sino que depende todo del uso, de la observación y del ejercicio. Pero el primero y más esencial de los preceptos es parecerse en algo al autor que se imita. El que es breve, conciso y humilde, ¿cómo ha de despojarse nunca de su propio espíritu hasta conseguir algún buen fruto de la imitación de Marco Tulio? El que es verboso y redundante, ¿cómo ha de imitar la brevedad de Salustio, la familiaridad de Terencio, la dureza de Plinio? Cada nación tiene su propio estilo, y le tiene también cada ingenio, y cada materia lo exige propio y acomodado a sí». [1] El mejor precepto que del diálogo de Fox se saca es éste: acomodar el estilo a la materia de que se trata *(naturam subjectae rei… observare)*. Fox es gran partidario de la *objetividad* del estilo; pero al mismo tiempo deja a salvo la individualidad del autor, y funde ambos principios en esta definición, armónica como todas las suyas: «El estilo es cierto carácter, genio o forma de decir, derivado, ya del ingenio de cada cual, ya de la cuestión que se trata». [2] Pero este carácter ha de ser como un hilo tendido por toda la oración, de tal modo que se vea, no tanto en las frases y en los vocablos aisladamente, como en todo el cuerpo de la obra. La famosa sentencia atribuida vulgarmente a Buffón, «el estilo es el hombre», corresponde exactamente a esta otra de Fox: «Por el estilo es tan fácil conocer la naturaleza y costumbres de cada uno, como por su rostro y por su trato». [3] La amplitud de esta **[p. 164]** doctrina es tanto más de admirar en Fox Morcillo, cuanto que él era ciceroniano entusiasta, tan idólatra como los de Italia, hasta el punto de creer dignos de imitación los mismos lunares de la frase de Marco Tulio, si es que algunos tiente. [1] Pero más tolerante que los ciceronianos de la corte de León X, o aleccionado por las duras sátiras de Vives y de Erasmo, extiende su indulgencia hasta

proponer por modelos a todos los autores latinos que florecieron desde Cicerón hasta Quintiliano, y a todos los griegos que vivieron desde Platón hasta Plutarco, con tal que se escoja uno de los mejores para la imitación, pero leyéndolos todos para adquirir erudición, buena crítica y fondo de doctrina, y aun ciertas virtudes de estilo que no contradigan a la forma general que se adopte, la cual debe adherirse al ánimo como si fuera ingénita. Y siempre vuelve a su sentencia capital y firmísima: «acomodar el estilo a las cosas, no las cosas al estilo». Sólo así tendrá unidad la composición, a imagen y semejanza de la idea, que enlaza todas sus partes en el entendimiento. [2]

El resto del dialogo está consagrado a exponer muy por menudo los misterios del estilo, que Fox había logrado arrancar a aquella forma antigua, a quien, a poder de brazos, había hecho su rendida enamorada, juntando, como él dice, «lo griego con lo latino».

Vives, Antonio Lull, Furió Ceriol y Fox Morcillo, tienen además de indudables analogías en el pensamiento, la semejanza fortuita de haber estampado sus principales obras en Basilea **[p. 165]** con diferencia de pocos años. Pertenecen, pues, a la cultura general europea tanto como a la de España. Los preceptistas, de quienes vamos a hablar ahora, ejercieron una influencia local más determinada. La Universidad de Alcalá se honra con las retóricas de Matamoros y Arias Montano, la de Valencia con las de Núñez y Semper, la de Salamanca con el gran nombre del Brocense.

El hispalense [1] Alfonso García Matamoros, tan ciceroniano como su contemporáneo Fox, fué catedrático de letras humanas en la escuela Complutense, y es recordado principalmente por su escrito apologético de la ciencia española *(Apología de adserenda hispanorum eruditione);* imitación brillante y académica del diálogo *Bruto, o de los esclarecidos oradores*. Quedan de él nada menos que tres tratados retóricos: el *De ratione dicendi,* el *De formando stylo* y el *De methodo concionandi,* pudiendo decirse que abrazó to-

das las partes de la oratoria con método más didáctico que todos los autores citados hasta ahora, y sin desventaja alguna en la latinidad, que es en Matamoros purísima, tersa, numerosa, acicalada, digna de los mejores tiempos de la antigua Roma. [2]

[p. 166] Las obras de Matamoros son el resultado de veinticinco años de enseñanza pública en Valencia, en Játiva y en Alcalá de aquí su carácter más elemental que especulativo; de aquí también la abundancia de ejemplos de los antiguos, con los cuales pretendía desterrar el mal gusto, la barbarie y la sofística, que casi llegó a descuajar por completo de aquellas célebres escuelas, secundando los esfuerzos del inmortal cancelario Luis de la Cadena, luz de aquella generación de los Petreyos y de los Ramírez, que sucedió a la primera y gloriosísima de los Bulbos y de los Vergaras. Matamoros fué de los que más se señalaron en el asalto contra «la inútil y espinosa dialéctica, arrojada ya de Lovaina y de París, y de toda Italia y de Alemania, y vehementemente combatida en muchos lugares de España». Reclamaba iguales privilegios para la filosofía platónica que para la aristotélica, y decía al rector y a los teólogos de Alcalá: «Dejadlas correr libremente en un mismo estadio».

Recomendaba, por el contrario, el estudio de la verdadera y sólida dialéctica, que era para él, como para los antiguos y para Vives, necesaria introducción de la Retórica. El *De ratione dicendi* es un hábil compendio de Cicerón y Quintiliano, con algunas declamaciones u oraciones ficticias, que el autor propone como ejercicios a sus discípulos. Y por cierto que los argumentos son singulares: en dos de estos discursos se discuten con gran desembarazo las razones en pro y en contra de la celebración del Concilio de Trento. Matamoros creía que la elocuencia, aunque fuese de burlas y para adiestrar el brazo, debía ejercitarse en algo sólido y trascendental, y no quitar de los ojos las grandes realidades de la vida, aun en estos juegos de esgrima oratoria, tan cultivados en la decadencia romana. Tal virilidad de pensamiento había

en los gramáticos y pedagogos del siglo XVI, que a los mismos editores del siglo pasado los arredraba, obligándoles a poner notas atenuativas o a suprimir páginas enteras.

No escribió el maestro Matamoros cosa mejor que su tratado **[p. 167]** *De tribus dicendi generibus sive de recta informandi styli ratione*. Es verdad que le sirvieron de punto de arranque las doctrinas de Vives, las de Fox Morcillo y aun las de Pedro Ramas, a quien tachaba, sin embargo, de haberse levantado tan fieramente contra Aristóteles, con no menor audacia que la que mostraron los gigantes al rebelarse contra Jove. Atribuye la ruina de la elocuencia a la pérdida de la libertad en Grecia y en Roma. «Esta fué, añade, la causa primera y principal de la corrupción de las artes, aunque no la única». [1]

Define el estilo: «hábito de la oración, dimanado de la naturaleza de cada hombre» e incluye en él la invención, la disposición y la elocución. *(Est enim stylus habitus orationis, a cujusque hominis natura fluens, qui inventionem, dispositionem et elocutionem artificiose comprehendit). Sus* diferencias nacen de la época, de la naturaleza del argumento, y principalmente de la índole del escritor. En estas nociones generales se acerca a Fox Morcillo; pero al trazar la idea del óptimo género de oratoria sigue amorosamente las huellas de Cicerón en el *Bruto*. Y podía tanto la devoción ciceroniana en Matamoros, que siendo, como era, ardentísimo erasmista, hasta el punto de no atreverse a hacer el elogio de Fray Luis de Carvajal «por no irritar los manes del iracundo Erasmo», todavía se lamentaba de que aquel gran varón no hubiese sido más *supersticioso en materia de estilo,* renunciando así a pasar por modelo en las generaciones futuras. ¿Pero qué entendia Matamoros por estilo ciceroniano? No el que se da por satisfecho con diez o veinte fórmulas de Cicerón, sino el estilo óptimo, el que procede con pureza, elegancia y armonía, según la condición de la materia. [2] Por eso no creía que Bembo, ni Sadoleto, **[p. 168]** ni Jeróni-

mo Osorio hubiesen agotado la imitación ciceroniana, ni penetrado siquiera en lo más recóndito del santuario.

El libro *De methodo concionandi* de Matamoros es una tentativa de adaptación de los preceptos de Quintiliano a la oratoria sagrada, que algunos, como Erasmo y el beato Alonso de Orozco, habían declarado independiente de ellos por la excelsitud de su materia, desconocida de los paganos e inaccesible a las fuerzas de la humana razón entregada a sí propia. Pero otros sostenían con más fundamento, que, por encumbrada y divina que fuese la materia oratoria, no sobre ella, sino sobre la *forma,* recaían exclusivamente los preceptos; y que siendo, o debiendo ser, éstos generalísimos y de absoluta verdad, lo mismo debían aplicarse a las oraciones sagradas que a las que antiguamente resonaban en la plaza pública. La *Retórica eclesiástica,* de Fr. Luis de Granada, vino a terminar esta cuestión; pero en tiempo de Matamoros este libro no se había escrito, y la controversia andaba muy empeñada. Matamoros declara que la elocuencia no es múltiple, sino una, sea cualquiera la lengua que tome por instrumento, y sea cual fuere la materia en que se ejercite, ya oratoria, ya poética, ya histórica, ya sagrada, ya profana. Uno es el principio de bien decir, y, por consiguiente, tiene que ser una sola la Retórica, ya enseñe a perorar en los negocios civiles, ya resuene en los templos para utilidad moral de los oyentes. Es vano intento el de querer buscar caminos nuevos, apartados de la secular y étnica elocuencia de los Cicerones y Demóstenes. El modo de predicar depende tanto de los preceptos de los retóricos, que el que quiera introducir en el templo una nueva Retórica como bajada del cielo, tiene que empezar por destruir la antigua. [1]

[p. 169] Claro es que el predicador debe poner su confianza, no en la Retórica mundana, sino en la gracia del Espíritu Santo, y predicar a Cristo, y no predicarse a sí mismo; pero desde el momento que la oratoria sagrada es oratoria, debe entrar en las reglas generales de todo discurso. Matamoros, después de flage-

lar terriblemente a los oradores «que tienen la impudencia de subir al púlpito y ponerse a predicar el sacrosanto Evangelio de Cristo sin conocer más que la dialéctica de Aristóteles y algunas cuestiones escolásticas», les exhorta a unir el estudio de la filosofía con el de la teología, las letras profanas con las sagradas, y a que, después de bien instruídos en las Escrituras, en los Padres, en los Concilios, se entreguen a la asidua lectura de Demóstenes y de Cicerón y de todos los clásicos, para hacerse dignos de emularlos; siguiendo el ejemplo de San Justino Mártir, de San Gregorio Nacianceno, de San Basilio el Magno, de San Juan Crisóstomo, de Clemente Alejandrino, de Eusebio, de Cipriano, de Tertuliano, de Arnobio, de Lactancio, de San Agustín, de San Jerónimo, etc., que supieron hermanar con la religión cristiana las letras y la elocuencia de los gentiles. «Porque, al fin, todos los hechos esforzados, todos los sabios dichos, todas las ingeniosas invenciones de los gentiles, Cristo las había preparado para utilidad de su pueblo. Él había dado a los gentiles el ingenio; Él el ardor infatigable de buscar la verdad; Él los guiaba para encontrarla». [1]

Amigo y panegirista de Matamoros fué Arias Montano, varón incomparable, a quien la filología oriental y las ciencias bíblicas nunca pudieron arrebatar del todo a la filología clásica. Seis **[p. 170]** días de la semana dedicaba, en su edad madura, a la primera; pero vacaba constantemente el día séptimo en la composición de versos latinos, ya himnos, ya elegías, ya hexámetros didácticos. Así nacieron los *Monumenta humanae salutis,* los *Hymni et saecula,* la traducción en verso latino de los *Salmos del Rey Profeta,* tres colecciones poéticas de las mejores del Renacimiento. Tentativa más juvenil fué el poema de la *Retórica,* en que Arias Montano, más que en imitar la epístola de Horacio a los Pisones, tuvo puesta la mira en competir con la elegante y suave *Poética* del cremonés Jerónimo Vida, obispo de Alba, [1] poeta más virgiliano que horaciano. Los humanistas de Alcalá recibie-

ron con entusiasmo la obra de Arias Montano, y el cancelario Luis de la Cadena ciñó sus sienes en acto público, a ejemplo de Italia, con el laurel poético, no concedido hasta entonces a ninguno.

..... *Te, magne Cathena,*

Musarum antistes, quo judice et auspice quondam
Ornavit viridis primum mea tempora laurus,
Hesperiis optata viris per saecula multa,
Non concessa tamen.

(Lib. I. v. 186).

El interés de la Retórica de Arias Montano no es científico, sino literario y moral; consiste en la belleza de las imágenes, en el calor de los afectos y en las noticias de costumbres y de personajes de su tiempo, no en la originalidad de los principios, que son útiles y sesudos, pero que en nada se separan de la pauta convenida. Distribúyese el poema en cuatro libros: el primero trata de los tres géneros, demostrativo, deliberativo y judicial; el segundo, de la invención; el tercero, de la disposición; el cuarto, **[p. 171]** de las cualidades del orador. La aridez de los preceptos está templada por mil ingeniosas digresiones y por ejemplos de la propia cosecha del autor, que se vale de tales episodios, ya para excitar el celo de los obispos en la reforma de la oratoria sagrada; ya para protestar contra el protestantismo; ya para reprobar la lectura de los libros de caballerías; ya para describir, con fácil y brillante pincel, las costumbres de la dorada juventud de su tiempo, sus viajes a Italia, de donde vuelven con acento extranjero, menospreciando todas las cosas de su tierra, y admirándose de que hayan crecido tanto las calabazas; ya, en fin, para tributar un dulce y poético recuerdo a sus maestros, a sus compañeros de estudios, a sus amigos del alma, a Luis de la Cadena, a Cipriano de la Huerga, a Matamoros, a Quirós, a Ambrosio de Morales, a

D. Martín Pérez de Ayala, a D. Honorato Juan…: hermosa galería de nobilísimas figuras, tan honradas por la amistad de Arias Montano como él por la suya. ¡Qué libro tan dulce y tan simpático! ¡Cómo nos hace penetrar en el íntimo *coetus* de nuestros humanistas, y nos los muestra tan admirables por el corazón como por el entendimiento! ¡Cómo reviven en aquellas páginas las ilustres sombras que animaron en otro tiempo los desiertos claustros de Alcalá! ¡Y cómo vienen a quejarse del olvido y de la indiferencia de sus nietos! La facilidad inaudita de Arias Montano, que era un Lope en los metros latinos, degenera a veces en prosaísmo y flojedad; pero, en general, halaga el ánimo y el oído por la fluidez de los versos y la amenidad de los colores, dotes características de los poetas fáciles. Véase con qué profusión de lumbres y matices retrata al principio la fisonomía de la Diosa de la Palabra, imagen contrapuesta a la del monstruo horaciano:

Finge mihi egregiam vultu formaque puellam,
Cui quae genae roseo surgant de lacte colore,
Lumina stellanti denigrent luce Pyropum;
Assistant labiis Veneres; sit nasus Amoris
Quam solet hamatis pharetram complere sagittis.
Pinximus. Adde etiam Pario de marmore collum,
Ceruleas tenuis divertat linea venas
Persequere exacte auratos numeraque capillos:
Pars micet in gemmis: coeat pars divite nodo,
Partem etiam jubeo permittere lenibus auris:
Distingue et teretes digitos, manus ipsa niventi
[p. 172] Contendat massae; pretiosa caetera veste
Arte laborato ex auro cum murice circum
Scribito: sed deceat cunctis in partibus, atque
Haereat, occultosque chlamys circumnotet artus:
Perfeci. Ecce tibi ridentia virginis ora,
Spiranteis vultus reddo, blandeque tuenteis.
Nihil moveor: sed enim totam consumpsimus artem.

At mihi non ullo pectus succenditur igni;
Nulla tenet mentem cura, et nihil usque laboro.
Jam satis est, vidi, cedo, transferre licebit:
Nec sequar, absentis nec erit mihi cura petendae,
Unde hoc? Nam verba hic desunt, suavisque loquendi
Usus, et his multo mentis formosior index,
Naturaeque decus, divumque ab imagine sermo
Redditus, humanae pulcherrima munera vitae.

(Lib. I.. v. 1).

Esto es más que explanar teóricamente la belleza; es hacerla sentir y bullir en las palabras mismas. El siguiente pasaje sobre la pérdida de la juventud no es indigno de Lucrecio, a quien recuerda mucho por la áspera y triste energía en la descripción de los dolores morales:

Et vita et vires fugiunt, aevique virentis
Flos operae pretium magnum facturus inerti,
Marcescens torpore perit, vel sentibus altis,
Damnosa aut tabula, aut insani vulnere amoris
Obruitur, miserae indicium praebetque senectae,
Et foedam de se speciem tetramque remittit,
Quo nares superum puras infestat, odorem,
Irritatque truces iras, et fulmina magni
Numinis invito cogit descendere jactu.

(Lib. III. v. 20).

Otras veces se admiran versos de una dulzura virgiliana:

Desertosque focos, et dulcia fercula matrum.

(Lib. III. v. 980).

Esta variedad de tonos; este rápido pasar de lo didáctico a lo histórico, de lo antiguo a lo moderno, es el mayor encanto del

poema de Arias Montano. ¡Qué tono tan elegíaco, y al mismo tiempo tan robusto hasta en el desaliento, ostenta el himno fúnebre que levanta sobre los despojos del gran cancelario, del sobrino de Pedro de Lerma! Arias Montano ve cortadas en flor todas sus **[p. 173]** esperanzas y las del humanismo español: él y sus amigos creían que Luis de la Cadena iba a poner la planta sobre el cuello de la barbarie; pero Luis de la Cadena sucumbió en la empresa, y la barbarie eterniza su imperio:

Nemo fuit nostro magis admirabilis aevo,
Nemo suis facilis magis, aut jucundior usquam,
Carior et nobis nemo. Speravimus illo
Praeside, barbariem foedam stupidosque shopistas,
Finibus e nostris cessuros, nostraque regna
Musarum cultis donis et munere Phoebi
Non caritura diu; sed spes fata invida nostras.
Fregere, aut seclum non felix numinibusque
Invisum, et genus incultum, et barbara semper
Natio non meruit tam pulchrae munera laudis.
(Lib. II v. 1014). [1]

¡Y cuando se piensa que el hombre que dejó a millares versos latinos de tan exquisita factura como estos, caídos sin esfuerzo de su pluma y de sus labios, fué además el primer hebraizante y el primer escriturario del siglo XVI, y levantó aquel monumento de la Poliglota de Amberes, y fué además, como si toda esta actividad filológica, no le hubiese agotado, naturalista, filósofo, arqueólogo, político, y corrector de infinitos libros ajenos en la imprenta de Plantino, el ánimo se abisma, y todo parece pequeño en confrontación con estos patriarcas de la cultura moderna, que se llaman Erasmo, Aldo Manucio, Enrique Stéphano, Vives o Arias Montano, cada uno de los cuales hizo la obra de un siglo entero de erudito!

[p. 174] El método de enseñar la Retórica en verso, iniciado por Arias Montano, no prosperó en las escuelas del siglo XVI, y eso que él había encarecido sus ventajas en versos elegantísimos. [1] La Retórica siguió enseñándose en prosa, y así lo practicaron, entre otros maestros menos eximios, el valenciano Pedro Juan Núñez y el extremeño Francisco Sánchez de las Brozas. Núñez (a quien no debe confundirse con el matemático portugués del mismo nombre, inventor del *nonius,* ni tampoco con el protestante avilés Pedro Núñez Vela, amigo de Pedro Ramus, aunque también el Núñez valenciano fué *ramista* en un breve período de su juventud convirtiéndose luego al aristotelismo alejandrista más fervoroso); Núñez, digo, es uno de los nombres más ilustres que nos presenta en sus anales la siempre gloriosa universidad de Valencia. Gaspar Scioppio, aquel *can de los gramáticos,* que a nadie perdonaba, saludó a Nuñez como «príncipe de la filosofía peripatética, a nadie inferior en la más recóndita noticia de las letras griegas y latinas». Su entendimiento agudo y penetrante se ejercitó sobre todo en la crítica de los textos, a la cual no eran muy aficionados nuestros helenistas del siglo XVI; y aun conservan relativo valor (cosa rara en obras de filología, que se suceden y borran las unas a las otras) sus enmiendas a Frínico, y su oración « *de las causas de la obscuridad de Aristóteles* ». Entre los múltiples trabajos de Núñez que por tantos años profesó la Retórica en **[p. 175]** Zaragoza, Barcelona y Valencia, figuran unas *Instituciones Oratorias,* otras *Instituciones Retóricas,* unas *Tablas* para ilustrarlas, y varios opúsculos de menor cuantía. Las *Instituciones Oratorias* son un metódico compendio de Audomaro Talaeo (Omer Talón). En las *Instituciones Retóricas,* la doctrina, y aun las palabras, son de Hermógenes y de Aphtonio; trasladadas por Núñez a la lengua latina y enriquecidas con varios apéndices, verbigracia, la descripción aristotélica de las pasiones en el libro II de la *Retórica,* y un tratado de tropos y figuras extractado de Phebanmón y

de Minuciano. Una serie de cuadros sinópticos pone a la vista todo el artificio hermogeniano. [1]

Las *Instituciones* de Núñez fueron reducidas a compendio, ya en el siglo XVII, por sus discípulos Bartolomé Gavilá, de Elche, y Vicente Ferrer, de Gandía, popularizando entre todos la doctrina de Hermógenes, que obtuvo mucho séquito en el reino de Valencia. [2] Es lástima que los más importantes trabajos de Núñez, **[p. 176]** sus escolios a la *Retórica* y a la *Poética de* Aristóteles (que él cita en su preciosísimo libro *De recta atque utili ratione coficiendi curriculi philosophiae),* se hayan perdido, salvándose, en cambio, *sus progymnasmas* y sus formularios ciceronianos, que no son hoy de ningún fruto, y que en su tiempo sólo sirvieron para alimentar la vacía locuacidad de los cazadores de epítetos.

Del nombre de Núñez es inseparable el del médico de Alcoy, Andrés Semper, autor de una Gramática latina, vulgarísima hasta el siglo pasado en toda la corona de Aragón, y de un *Método oratorio,* acompañado de un arte de predicar *(De sacra ratione concionandi),* que Matamoros elogia en el suyo, aun declarándole deficiente en muchas cosas por excesivo amor de Semper a la docta brevedad. Salió este libro de las prensas de Juan Mey, en 1568. El autor había explicado en la Universidad valentina, durante los dos años anteriores, el *Bruto* de Cicerón, las *Tablas Retóricas,* de Jorge Casandro, y las oraciones por Rabirio y por la Ley Manilia, que imprimió en 1552, con ciertos argumentos y escolios. Era más afecto a Ciceron que a Quintiliano, a quien tachaba de oscuro, complicado y nimio en discutir las opiniones de los antiguos retóricos.

También enseñó y escribió de Retórica en Valencia el aragonés Lorenzo Palmyreno,

Que ilustró de Alcañiz el sitio ameno,

[p. 177] según palabras del cronista Ustarroz en la *Aganipe de los cisnes aragoneses celebrados en el clarín de la fama*. Fué Palmyreno

erudito de mucha y tumultuaria lección, buen latinista y hombre inofensivo, aunque pésimo poeta, lo cual hizo que lanzase sobre él todos los rayos de su cáustica indignación el Marcial valenciano, D. Jaime Juan Faltó, lugarteniente general de la Orden de Montesa, «el hombre más docto de estos reinos», en frase de Felipe II. Nadie busca hoy la *Retórica* de Palmyreno por su doctrina, sino por varias curiosidades que contiene, de las cuales la mayor son ciertos fragmentos de comedias hechas para ser representadas por sus discípulos, [1] curiosa muestra del teatro escolar del siglo XVI. Las obras de Palmyreno (dice con gracia Mayans) son semejantes a una almoneda, donde se pueden tomar algunas cosas y dejar muchas más.

En manos de tales compiladores, sin gusto y sin ingenio, el arte de bien decir no adelantaba un paso; antes parecía decaer rápidamente de la altura a que le elevaron las nobles disquisiciones de Vives y Fox Morcillo, de Matamoros y Arias Montano. **[p. 178]** Sólo el Brocense era digno de completar su obra. Y aunque el *Organum Dialecticum et Rhetoricum* no sea tal que pueda hombrearse con la sabia *Minerva,* porque, al fin y al cabo, en ésta se funda una ciencia nueva, la filosofía del lenguaje, al paso que en el *Organum* no pretende Francisco Sánchez otra cosa que sacar las extremas consecuencias de los principios de Vives y de Pedro Ramus, siempre será intento digno de loa el haber fundido en un solo libro la Lógica y la Retórica, fusión apetecida de muchos y aceptada en principio por casi todos, pero retardada por los escrúpulos de contravenir a la enseñanza de Aristóteles. Arrojábanse, pues, los más audaces, como hemos visto en el tratado *De ratione dicendi,* de Luis Vives, a sacar la Retórica de los términos del empirismo, haciéndola dependiente de las ciencias filosóficas; pero sólo a un *ramista* fervoroso como el Brocense podía ocurrírsele el pensamiento de absorber la Retórica en la Lógica, o viceversa. Ni esta idea apareció de una vez radiante y luminosa en el cerebro del grande humanista, sino que la fué madurando lenta-

mente, notándose una evolución progresiva desde el tratado *De Arte dicendi,* impreso en 1556, y varias veces retocado después, hasta el *Organum Dialecticum et Rhetoricum,* que se estampó en Lyon, diez años más adelante, en 1579. De lo que viene a ser el *Ars dicendi,* trabajo juvenil del autor, se formará cabal idea por estas palabras del prólogo, cuyo final anuncia ya mayores intentos: «De Cicerón, Quintiliano, Hermógenes y Aristóteles he extractado cierto Método, que con rigor pueda llamarse *Ars dicendi*… No he querido escribir un compendio, sino un Arte, que facilite la inteligencia de los poetas y de los oradores, prescindiendo de reglillas menudas, como son las que se contienen en los *Progymnasmas,* de Aftonio… Los preceptos están extractados de los antiguos retóricos griegos y latinos; pero los he colocado en un orden propio, tratando primero de la invención, luego de la disposición y de la memoria, y últimamente de la elocución. En esta última parte apenas hago más que seguir el método de Audomaro Talaeo, [1] que juzgo óptimo y definitivo. Pero como yo no tengo costumbre de jurar en las palabras de ningún maestro, sé que he de sufrir la reprensión de los discípulos de Talaeo porque **[p. 179]** no reduzco, como él, toda la Retórica a la elocución, atribuyendo la invención y la disposición al dialéctico. Por ahora me limitaré a responderles que en este librillo no hago más que poner en orden los preceptos de los antiguos y tejer con las flores de sus prados una guirnalda para mi cabeza. En otro lugar expondré y defenderé mi parecer propio».

El guante estaba arrojado, y no era el Brocense hombre de decir y dejar de hacer; al contrario, la fiera independencia de su ánimo levantaba cada día su pecho para nuevas batallas. Refundió, pues, completamente su Retórica antigua, y la volvió a imprimir con el título de *Organum Dialecticum et Rhetoricum,* dedicándosela a sus hijos «como aljaba llena de flechas, para que pudiesen pelear contra las infinitas cabezas de la hidra sofística». El libro es revolucionario, digno de Pedro Ramus, y hace juego

con el *De los errores de Porfirio y* con la incomparable *Minerva*. El Brocense sostiene que los retóricos han invadido los límites y jurisdicción ajena, atribuyéndose el tratado de la Invención, de la Disposición, de la Memoria y de la Acción, y además el conocimiento de las leyes. Si la Dialéctica es, como dijo Aristóteles, el instrumento de todas las artes, necesario es que su estudio se anteponga al de todas las disciplinas. El arte imita a la naturaleza; ahora bien: la naturaleza nos enseña primero a hablar, después a usar de la razón, y, por último, a exornarla. Debe aprenderse, pues, lo primero la Gramática, que ordena las voces; lo segundo la Dialéctica, que informa la razón; lo tercero la Retórica, que da color y figura a las sentencias. La Dialéctica no comprende sólo el arte de disputar, sino que abraza todo el ejercicio de la razón, o más bien es la razón misma, porque para Platón son cosas idénticas el discurrir y el hacer uso de la razón. Dos son los efectos racionales: inventar y disponer o juzgar; la invención, pues, y la colocación se enumeran como las dos únicas partes de la Dialéctica».

»Largo intervalo distan entre sí el orador y el retórico, por más que alguna vez se confundan estas palabras. Al retórico pertenece únicamente exornar la oración con tropos y figuras, hacerla llena y numerosa. Orador se ha de llamar tan sólo al que está muy versado en todo género de artes y ciencias. Por eso la Retórica, lo mismo que la Gramática, es sólo una partecilla de los estudios del orador.

[p. 180] »De las cinco partes de la Retórica que los antiguos enumeraron, sólo la elocución y la acción le pertenecen. La invención y la disposición corresponden a la Dialéctica. Y por más que sostenga Cicerón que una es la invención y la disposición en el retórico y otra en el lógico, la verdad es que no existe más que un arte de inventar y disponer, acomodado a todas las ciencias, así como hay sólo una notación ortográfica para escribir todas las palabras. La invención y la disposición son dialécticas donde

quiera que se encuentren, ya se trate de las virtudes, como en el género demostrativo; ya de la utilidad, como en el *suasorio;* ya de lo justo y de lo inicuo, como en el judicial. Cuando el orador quiera mover los ánimos de los oyentes, tendrá que tomar sus argumentos de los lugares dialécticos, persona, lugar, modo, tiempo, causa.

»Si alguien me objeta que nadie puede hablar sin invención y disposición, responderé, en primer lugar, que es posible que cualquier hombre invente y disponga rectamente sin haber estudiado la Dialéctica, porque el hombre es partícipe de la razón, y es, por consiguiente, lógico de naturaleza; y añadiré que no todo lo que es necesario para un arte es propio del mismo arte, y así, la Gramática tampoco es parte de la Retórica.

»Pero la Lógica, tal como se enseña generalmente entre nosotros, está atestada de cuestiones físicas, metafísicas y hasta teológicas. ¡Cuánto ganaría con reducirse a su propio terreno! Así como debe aprobarse y recomendarse por su utilidad la unión y armonía de las ciencias en cuanto a su uso, así debe vituperarse el confundir los preceptos de la una con los de la otra cuando se enseñan. ¿Por qué—me dirás—los retóricos y oradores han escrito tan largamente de la invención y de la disposición? Porque cuando ellos empezaron, todavía no estaba reducida la Dialéctica a preceptos; y como de todas maneras había que acudir a la invención y a la disposición, los retóricos invadieron el campo ajeno, y le poseen hasta hoy, aunque de mala fe.

»La memoria no es parte de ninguna ciencia, sino facultad humana. La acción y la pronunciación debieran relegarse al arte de los histriones, pues lo mismo el retórico que el poeta pueden ser perfectísimos en su arte aunque vivan en la soledad más apartada; pero atendiendo a que la acción es como la elocuencia del **[p. 181]** cuerpo, uniremos su estudio con el de la elocución, reduciendo la Retórica a estas dos partes.

»El estóico Zenón comparó ridículamente la Dialéctica con el puño cerrado, y la Retórica con la mano extendida. ¡Como si pudiera haber ninguna disputa que no sea enteramente lógica, o como si el manto plegado difiriese del manto extendido, o el fuego mayor del menor! La naturaleza de las cosas no se mide por ser ellas más o menos en número, ni por ser mayores o menores. La verdadera diferencia entre estas artes debe tomarse de su fin. El de la Lógica es usar de la razón; el de la Retórica exornarla con palabras».

De las profundas novedades lógicas que el Brocense introdujo, así en este tratado como en el *De los errores de Porfirio,* haciendo cruda guerra a la división de los silogismos, a los modales, a los términos vocales, mentales, *cathegoremáticos,* equívocos, etc., no es ocasión de tratar ahora. El *Organum* se divide en tres libros. Los dos primeros *(De inventione et dispositione)* son enteramente dialécticos; el tercero *(De la elocución)* es idéntico al que se lee en el *De arte dicendi*. [1]

[p. 182] Con el Brocense puede decirse que murió toda originalidad en estos estudios. Quizá el mismo ardor, propio de su condición, con que se opuso a las preocupaciones filosóficas, entronizadas en las escuelas, comprometió la noble causa que defendía (que era, en suma, la de Vives y la del pensamiento independiente), y atrajo sobre la cabeza de su autor disgustos y persecuciones, haciendo sospechosas hasta sus lucubraciones más inofensivas, como lo eran ciertamente éstas de Retótica y Gramática. Lo mismo los escolásticos que los humanistas vulgares y rutinarios sentían que aquella mano de hierro los levantase de su flojedad y somnolencia, y se vengaron de él acusándole a la Inquisición y poniendo sospechas en su fe. A tan feroces y absurdas represalias acudía, en el siglo XVI la ciencia oficial y petrificada contra los reformadores a quienes en otro campo no podía vencer; armando los puñales contra Pedro Ramus, o amargando con

la dureza de las cárceles la vejez al Brocense y la edad madura a Fr. Luis de León.

Para completar esta bibliografía nos falta hacer mención de las *Instituciones oratorias,* de Miguel Saura (1588), y su *Libellus de figuris rhetoricis* (1567); del tratado *De utraque inventione oratoria et dialectica* (1570), del historiador aragonés Jerónimo Costa, que tenía ciertas tendencias platónicas, si hemos de creer a su panegirista Florencio Romano:

Dogmata praestantis dia Platonis habes,

de las *Tablas breves* y *compendiosas* del complutense Alfonso de Torres (1579), autor de otra Retórica más extensa, que no parece; de los dos bellísimos opúsculos del maestro Bartolomé Barrientos (el más docto de los humanistas salmantinos contemporáneos del Brocense): el uno, *De periodorum sive ambituum distinctionibus;* el otro, *De periodis ordinandis* (1573); del *Epitome troporum et schematum,* de Francisco Gallés (1553), y, finalmente, de las *Breves rhetoricae institutiones,* del valenciano Francisco Novella, discípulo mediocre de Pedro Juan Núñez (1621). Todos estos libros, **[p. 183]** exceptuando, si acaso, el último, están escritos en buen latín; todos reproducen materialmente la misma doctrina, tomada de las mismas fuentes: ninguno arguye pensamiento propio en el autor, ni atención la más leve a la literatura de su tiempo, en la cual carecieron de toda influencia. Escribían como para Grecia o para Roma, y como si estuviese aún en pie la antigua organización de los tribunales, o persistiese el foro íntegro y libre. Y como al mismo tiempo iba cayendo en desuso la hermandad entre la retórica y la filosofía, tan preconizada por Vives, por Fox Morcillo y por el Brocense, no era de extrañar que las artes retóricas fueran haciéndose cada día más empíricas, más descarnadas, más anacrónicas y más infecundas, dando vueltas eternamente alrededor de los mismos textos, sin tomar de ellos el espíritu de creación y de libertad que había animado a los humanistas del Renacimiento. En toda Europa se daba el mismo fe-

nómeno. Desde fines del siglo XVI, la enseñanza clásica, al reglamentarse en los colegios, había perdido no pequeña parte de su eficacia y de su virtud sobre el espíritu moderno. [1]

[p. 184] Extraviado el verdadero sentido de la antigüedad, ya no se buscaban en ella impresiones de frescura ni alientos de renovación, como en aquella edad heroica de la cultura clásica, que empieza en el Petrarca y se cierra con Enrique Stéfano, el más grande de los helenistas. Al juvenil y sincero entusiasmo, que da tan extraordinario calor a las poesías y a las prosas de Pontano y de Policiano, las cuales propiamente no son imitación de la antigüedad, sino una antigüedad resucitada, una *recreación* de lo antiguo, con la misma carne y sangre que tuvo; a la espontánea y ardorosa elocuencia de Vives; a la gracia infinita de Erasmo, había sucedido una imitación fría, algo de pueril y de umbrátil, una verbosidad estéril, literatura de escolares y pedagogos, no de hombres hechos y avezados a las tormentas de la vida. Así nació aquella filología, aquella oratoria y aquella poesía de colegio, que malamente llaman algunos *jesuítica,* puesto que los jesuítas (en cuyas manos vino a quedar finalmente la enseñanza de las letras clásicas en muchos países de Europa) antes contribuyeron a retardar que a acelerar la inevitable decadencia; por más que, llegados a las cátedras en época ya tardía, en que el Renacimiento había dado sus mejores frutos y comenzaba a descender, participasen, como todo el mundo, de la atmósfera retórica y declamatoria que empezaba a respirarse, y aun cargasen con el principal sambenito por ser los más numerosos y reputados institutores de la juventud. No tenían ellos la culpa de que las escuelas del siglo XVII no pudiesen ya producir Vives, ni Foxos, ni Arias Montanos, ni Brocenses, porque el espíritu que había alentado a aquellos grandes hombres estaba extinguido.

El tránsito de la prosa del Renacimiento a la prosa de los colegios (que tanto influyó luego en las literaturas vulgares, y principalmente **[p. 185]** en la francesa), se manifiesta en el ilustre je-

suita valenciano Pedro Juan Perpiñá, ciceroniano de la escuela de los Bembos, Sadoletos y Osorios, equiparado por sus contemporáneos con el Néstor de la *Ilíada,* «de cuyos labios fluía una oración más dulce que la miel», oración afeitada y bien compuesta, pero muelle, lánguida, perifrástica, verbosísima aun más que la de sus modelos, monótona casi siempre, y falta de precisión y de nervio. No quiero reñir con los muchos admiradores de tan ilustre varón, con cuya lectura yo también suelo recrearme, halagados mis oídos por la corriente fácil y plácida de aquellos redondos períodos que con tanta anchura y por tan largos ámbitos y numerosos rodeos se dilatan. Pero prescindiendo de que esta elocuencia es las más veces de centón; aun las mismas flores de que tan pródigo es el orador, me parecen mustias y ajadas, y me acuerdo de haberlas visto antes lozanas y olorosas en otros huertos de Nápoles y de Florencia. Y lo que más duele es que, habiendo nacido el Padre Perpiñá para la grande elocuencia, nunca tuvo ocasión de ejercitarla al aire libre y en verdadero certamen, sino en pugnas escolásticas, en paradas y en discursos de aparato, donde, aunque los asuntos fuesen dignos y elevados como en el *De veteri religione retinenda,* faltaban siempre el sol, y el polvo de la arena, y los músculos se ejercitaban en azotar el vacío.

No nos dejó escritos el P. Perpiñá los secretos del arte que con tanto lucimiento profesaba; pero al comenzar a explicar en el Colegio Romano, en noviembre de 1561, los libros *Del Orador,* de Cicerón, pronunció, a manera de preámbulo, una oración *De Rhetorica discenda,* a la cual puede añadirse otra *De avita dicendi laude recuperanda: ad Romanam juventutem,* que sirvió de introducción a sus lecciones sobre la *Retórica* de Aristóteles, pronunciadas allí mismo en 1564. Entrambos discursos son panegíricos, más que didascálicos, y se reducen a ponderar en frases espléndidas las grandes utilidades sociales y religiosas que trae el arte de bien decir cuando se emplea rectamente; porque él de ningún modo quiere asentir a la confusión entre la elocuencia y la virtud, y en-

tre el orador y el hombre de bien, en que cayeron los retóricos antiguos, [1] sino que expresamente afirma que pueden **[p. 186]** tener, y muchas veces tienen, elocuencia los malvados, y que de tal poder se valen para combatir y oscurecer la verdad. Sostiene, de acuerdo con el Brocense y con la mayor parte de nuestros humanistas del siglo XVI, que la Retórica debe enseñarse después de la Dialéctica, y aun de toda la filosofía; pero no prevaleció este criterio en las escuelas de la Compañía. En cambio, el Padre Perpiñá se declara adverso a todas las demás novedades *ramistas, y* especialmente a la de reducir la Retórica al tratado de la elocución. [1]

El mismo sentido que pudiéramos llamar tradicionalista o conservador de los preceptos de los antiguos, sin alteración ni menoscabo, en oposición con la tendencia reformadora que se inicia en Luis Vives, y llega a su colmo en el Brocense, predomina **[p. 187]** en los tratados de Gramática y Retórica que los jesuítas escribieron para sus discípulos; como es fácil notar comparando, verbigracia, la célebre gramática latina del portugués Manuel Alvarez (que dió nombre al método *alvarístico)* con la *Minerva,* del maestro Sánchez. El tratado de Retórica que más séquito logró en las escuelas de la Compañía, el único que le parecía bien al P. Perpiñá, hasta declararle perfectísimo por la brevedad y la elegancia, es el de Cipriano Suárez, uno de los que intervinieron en la monumental edición de San Isidoro, comenzada bajo los auspicios de Felipe II. [1] La *Retórica,* del P. Suárez (que siguió en ella el intento de Antonio de Nebrija, con las modificaciones que el adelanto de la filología hacía precisas), está compuesta con las mismas palabras de Aristóteles, Cicerón y Quintiliano, ordenadas en tres libros, según la división común. Hay más de veinte ediciones [2] de este libro de texto, sustituido hoy entre los jesuítas por el del P. Kleutgen. Menos conocidas que la Retórica del Padre Suárez son las de Juan de Santiago (1595), Bartolomé Bravo (1596) y Rodrigo de Arriaga (1636),

todos ellos ciceronianos fervorosos, incluso el último, que, con ser muy escolástico, tomó por base única de su trabajo los libros preceptivos del orador romano, reduciéndolos a un solo cuerpo de doctrina, que llamó *De oratore*. [3]

[p. 188] Ahora conviene hacer memoria de las Retóricas en lengua castellana, y dar a sus autores el debido tributo de alabanza siquiera por el amor que mostraron a su nativa lengua, y el empeño de enriquecerla con lo que hasta entonces se había considerado patrimonio exclusivo de las lenguas clásicas. La honra de haber intentado el primero con la Retórica lo que Nebrija hizo con la Gramática, corresponde de justicia al monje jerónimo Fr. Miguel de Salinas, autor también de un raro *libro apologético de la buena y docta pronunciación,* que el Brocense, con su acostumbrada crueldad de gladiador, llama *fétida y ridícula defensa de la pronunciación bárbara y gótica*. La *Retórica* de Salinas se imprimió anónima, hasta cierto punto (ya que en la portada constan, si no el nombre, la profesión religiosa del autor y la Orden a que pertenecía), en Alcalá de Henares, en 1541, y es ciertamente mejor libro que el de la *Pronunciación,,* siendo su mejor garantía la epístola del docto humanista toledano Juan Petreyo o Pérez, que la encabeza y recomienda. Su elogio, por otra parte, queda hecho en dos palabras: es la más antigua Retórica en nuestra lengua vulgar, [1] acomodada especialmente al uso de los predicadores. **[p. 189]** Por eso su autor la llamaba *nueva invención,* aunque la doctrina de todo tiene menos de nueva.

La nueva invención de Salinas no tuvo más imitadores, que yo sepa, que los cuatro siguientes: Rodrigo Espinosa de Santayana, Juan de Guzmán, Baltasar de Céspedes y Bartolomé Ximénez Patón, el más copioso y digno de leerse de todos ellos. El más seco y trivial es Santayana, que tiene el mérito único de haber incluído en su *Arte de Retórica (* 1578 *)* el género histórico y el de las epístolas. [1] El estudio de las condiciones de la historia está

hecho empíricamente, a la única luz de los Comentarios de Julio César.

Siguió a esta *Retórica* la de Juan de Guzmán, maestro de letras humanas en Pontevedra, discípulo del Brocense, aunque se le conoce muy poco tan buena enseñanza, ni en esta Retórica ni en su pedantesco comentario a las *Geórgicas* de Virgilio, las cuales tradujo en versos duros y arrastrados. Algunas poesías intercaladas en esta *Retórica* son mejores, y muestra ciertas pretensiones artísticas el haberla dividido en diálogos o *convites* a la manera de Platón, Xenophonte y Plutarco. [2] No llegó a imprimirse más que la primera parte, que trata del género deliberativo, aplicando violentamente sus reglas a la elocuencia sagrada.

El maestro Baltasar de Céspedes, yerno del Brocense, y no indigno sucesor de él en la cátedra de Retórica de Salamanca, dejó inédita una *Arte Rethórica,* parte en romance y parte en latín, **[p. 190]** acompañada del *Discurso de las letras humanas, llamado el Humanista,* especie de *vademecum* para el estudio de la filología clásica, cuyos términos dilata generosa y magníficamente el maestro Céspedes, haciendo entrar en ellos, no sólo el conocimiento fundamental de las lenguas griega y latina, y el estudio y enmendación de los autores clásicos de ellas, sino toda la materia de antigüedades, paleografía, epigrafía, etc., siguiendo en todo las huellas de José Escalígero, a quien llama a boca llena «el mayor humanista de nuestro siglo». Es tan sabio y atrevido este discurso, que yo le tendría en muchas cosas por obra genuina del Brocense si no me persuadiese de lo contrario la mala voluntad que muestra el autor a las que llama «Metaphísicas gramaticales», aun elogiando en otras partes la *Minerva* de su suegro. En la Retórica tiene también Céspedes algunos preceptos originales y nuevos. Hace consistir la crítica en dos partes principales: *génesis* y *análisis*. Llama *génesis* a la composición total de la obra, que es como una generación o parto del entendimiento, y *análisis* al examen y anatomía de la obra hecha, que él divide en cuatro *análisis* parcia-

les: *gramatical, lógica o dialéctica, retórica y ética*. [1] Principios de crítica verdaderamente amplísimos, puesto que se elevan desde la consideración de las formas gramaticales más externas hasta la del íntimo sentido ético y filosófico de la obra literaria.

No era hombre de tan altos pensamientos el laborioso preceptor de Villanueva de los Infantes, Bartolomé Ximénez Patón, honrado por la amistad de Lope de Vega y de Quevedo. La *Elocuencia Española,* que muy aumentada y unida a la *Eloquentia Sacra y* a la *Eloquentia Romana,* formó luego el *Mercurio Trimegisto,* merece estimarse como tesoro de ejemplos tomados de nuestros poetas del siglo XVI, en los cuales tenía Patón lectura inmensa. **[p. 191]** Sólo la *Agudeza y arte de ingenio,* de Gracián, y la *Retórica,* de Mayans, pueden competir en riqueza y amenidad de textos y citas con el *Mercurio Trimegisto,* en cuyas páginas todavía esperan al erudito y al colector de nuestros poetas muy agradables sorpresas. Es el único de los retóricos de su tiempo que tuvo constantemente fija la atención en los monumentos de la literatura vulgar, el único que escribió para España y no para Grecia o Roma. Patón es, en alto grado, benemérito de nuestra lengua, pero aquí se detiene su originalidad. En la doctrina saquea a todos los anteriores, especialmente al Brocense, a ejemplo del cual excluye de la Retórica la invención y la disposición y estudia solamente la elocución. Pero cuando se separa de tan gran modelo es siempre para desatinar sin término ni medida, disertando, verbigracia, con grande aparato sobre la salvación de Hermes Trimegisto, fabuloso personaje de la mitología egipcia; o patrocinando la absurda opinión del Dr. Madera, que afirmaba ser el castellano la lengua primitiva de España, y mucho más antigua que el latín; o recomendando al orador, entre otros específicos para conservar y acrecentar la memoria, «el unto del oso y cera blanca, y derretida la cera con el unto, el qual ha de ser doblado que la cera, y con la hierba que llaman Valeriana, y la Eufragia, frescas o secas, y machacadas muy bien, y mezcladas con el unto

derretido en la cera, y puesto al fuego donde se cueza hasta que se vuelva espeso, meneándolo con un palo: con lo qual se ha de untar el colodrillo y frente algunas veces». [1]

[p. 192] Patón era el oráculo de todos los preceptores de la Mancha y del reino de Jaén.

La riquísima literatura preceptiva del siglo XVI posee todavía dos clases de obras de las cuales nada hemos dicho: las referentes a la oratoria sagrada, y las que tratan del modo de escribir la historia. Las primeras son numerosísimas: Nicolás Antonio cita más de treinta y siete, entre cuyos autores suenan, además de los humanistas Matamoros, Samper y Ximénez Patón, ya citados, los ilustres nombres de Alonso de Horozco, Diego de Estella. Diego Pérez de Valdivia, Diego Valades, San Francisco de Borja, Juan Márquez, Juan de Segovia, Lorenzo de Villavicencio, Luis de Granada, Pedro Ciruelo y Francisco de Rioja.

Pero todos estos libros, titulados variamente *Ars concionandi, Methodus concionandi, De sacris concionibus formandis, De ratione proedicandi,* etc., excelentes para el fin a que se destinaban, apenas puede decirse que pertenezcan a la historia de las teorías literarias, puesto que sus autores atienden a la *materia* de la oratoria sagrada mucho más que a su *forma, y* casi nunca la consideran ni estudian como *arte,* sino como medio de pregonar la verdad evangélica, y de hacerla llegar viva y eficaz al alma de los oyentes. Los que tratan de la parte técnica se limitan a ajustar a las condiciones del púlpito las reglas de Quintiliano. Este es el gran mérito de la *Retórica eclesiástica,* de Fr. Luis de Granada, riquísima en preceptos y en ejemplos, donde amigablemente se dan la mano Cicerón y San Juan Crisóstomo, Virgilio y San Cipriano, el arte de la antigüedad y el arte cristiano; libro de paz y concordia **[p. 193]** entre lo humano y lo divino, donde las joyas que adornaron el cuello y los brazos de las matronas gentiles adquieren nuevo y singular precio aplicadas al servicio del santuario. «Si en nuestros días se gloría Jerónimo Vida, famoso poeta, de haber

llevado al río Jordán las musas…, y de haberlas consagrado a la historia evangélica y a las alabanzas de los santos…, ¿por qué razón no acomodaremos al oficio de predicar, la Retórica o arte de bien decir, inventada por Aristóteles, príncipe de todas las ciencias, aumentada y enriquecida con grande estudio por otros doctísimos varones que le siguieron?» Fr. Luis de Granada, pues, se propone cristianizar la retórica civil y judicial de los antiguos, y contesta anticipadamente a las objeciones que pudieran hacerse a su criterio artístico: «Si alguno dijere que la observación del arte es causa de parecer que no predicamos con todas veras y movidos del Espíritu Santo, a esto respondo que… los preceptos del arte oratoria algo pueden entibiar, al principio, el fervor del espíritu; pero una vez que este arte ha pasado con la costumbre a ser en algún modo naturaleza, los excelentes artífices llegarán a hablar tan retóricamente como si hablaran por las solas fuerzas de la naturaleza… ¿Creerá alguno que a San Crisóstomo, a San Basilio, a su hermano San Gregorio Nacianceno y a San Cipriano, que fueron elocuentísimos y hablaron con grandísimo artificio, les fué de estorbo la Retórica para tratar la causa de Dios con ardentísimo celo y afecto, y para convertir a los hombres del vicio a la virtud?». Pero claro es que este oficio de predicar tiene una dignidad altísima, a la cual no llega ni alcanza nunca la elocuencia del mundo; y conociéndolo mejor que nadie Fr. Luis de Granada, antes que las condiciones propiamente literarias, exige en el orador sagrado pureza y rectitud de intención, bondad de costumbres, caridad ardentísima y estudio de la santa oración y meditación. Llegado ya a la Retórica propiamente dicha, la define *Arte de bien hablar, o ciencia de hablar con prudencia y adorno;* le da por fin la persuasión, acepta la división en tres géneros, y va aplicando a los sermones las reglas del *suasorio y* del *demostrativo*. El, orador tan espontáneo y nativo, declara el arte guía más seguro que la naturaleza. Este arte tiene parentesco muy cercano con la Dialéctica, y por eso cantó Arias Montano:

[p. 194] Huic soror est ventre ex uno concepta gemella
Praecipue logicem dixerunt nomine Graji,
Quae rationis opes, vires, nervosque ministrat
Dicenti, vivos adhibet germana colores:
Haec vincit, victum illa sequi parereque suadet. [1]
«Arias Montano. Retórica. Lib. I, estrof. VI.)

Algunos tacharon de prolija esta *Retórica,* y Mayans llega a decir que Fr. Luis de Granada observó, mejor que enseñó, los preceptos de la Retórica. ¿Pero quién iba a esperar de un libro didáctico, de un libro útil (escrito además en lengua muerta, y atestado de pasajes de distintas manos, que le convierten en una especie de taracea), el vigor y la amplitud de elocuencia que hay en el *Símbolo de la fe* y en la *Guía de pecadores?* Basta que el libro cumpla con la intención de su autor, de transportar a la tierra de promisión el oro y la plata y las vestiduras de Egipto; y lo cierto es que no tenemos en nuestra literatura mejor arte de predicar al modo clásico, aunque tengamos otros más independientes y (si vale la frase) más *románticos*. Entre ellos debe contarse el del beato agustiniano Alonso de Orozco, orador él mismo férvido y elocuentísimo. Suyas son estas palabras, muy notables para escritas en el siglo XVI: «Bien creo que si Quintiliano, Tulio y Aristóteles fueran en nuestro tiempo, que escribieran por estilo más breve, y *aun hicieran otra manera de Retórica de preceptos más fáciles y menos en número*… De aquí es que cada vez que veo escritos de este tiempo, en cualquier género que sea, doy gracias **[p. 195]** a Dios que hay en nuestra edad quien nos hable según nuestros conceptos y estilo de entender. No hay menor diferencia en la manera del habla, según diversos tiempos, que en los trajes y vestidos que usamos; de manera que a los antiguos debemos mucho, porque tanto trabajaron en escribir las ciencias, y a los modernos somos muy obligados, porque nos dan hechas las cosas para nuestra doctrina, como guirnalda de flores cogidas en vergel ajeno, pues

todo viene de la mano del Soberano Bien, fuente de sabiduría, nuestro Dios verdadero, según dice Santiago». [1]

De nuestro preceptistas del arte histórico poco nuevo hay que decir aquí, puesto que fueron estudiados ampliamente en un discurso del señor Godoy Alcántara, malograda esperanza de la erudición española. Fox Morcillo, Jerónimo Costa, Luis Cabrera y Fr. Jerónimo de San José, son los más notables. El libro de Luciano, *De conscribenda historia,* que debe pasar por sátira de malos historiadores antes que por receta para formarlos buenos; el juicio de Dionisio de Halicarnaso sobre Tucídides; algunas indicaciones de los diálogos oratorios de Cicerón, era toda la luz que la venerable antigüedad podía ofrecer a los preceptistas del Renacimiento, mucho más libres en esta sección que en otras, porque tenían menor cúmulo de preceptos que acatar religiosamente. Pero tenían, en cambio, el ejemplo de los grandes historiadores de Atenas y de Roma, el cual, en cierto modo, los encadenaba por su misma perfección, impidiéndoles comprender más forma de historia que aquélla, psicológica, oratoria y política unas veces, y otras pintoresca y dramática, pero en todos casos artística, que habían enaltecido los Herodotos, Tucídides y Xenophontes, los Césares, Salustios, Livios y Tácitos. Tuvieron, pues, los humanistas del Renacimiento, entre tantos otros méritos, el de haber añadido esta rama del género histórico al árbol frondosísimo de la antigua preceptiva; pero el arte histórica se cifró para ellos, no tanto en una concepción amplia del sentido de la historia, ya artística, ya filosóficamente considerada, cuanto en la observación de los primores que en la historia habían derramado los **[p. 196]** antiguos, narrando, describiendo o declamando, en relato simple o en arengas rectas u oblicuas. Tal es la tendencia dominante en los métodos históricos de Pontano, Patricio, Viperano, Robertello, Uberto Foglietta y otros italianos, a los cuales responde dignamente, entre nosotros, el bellísimo diálogo *De historiae institutione,* de nuestro platónico filósofo Sebastián Fox Mor-

cillo, de cuya obra ha dicho ingeniosa y galanamente Godoy Alcántara que es a la literatura griega y latina lo que son a la estatuaria antigua las obras de Benvenuto Cellini y de Juan de Bolonia.

Su doctrina puede resumirse en pocas palabras. «Nació la historia del apetito natural de honor y de inmortalidad que en todos los hombres existe, y que los lleva a conocer los hechos heroicos de sus mayores. Por eso les levantaron estatuas y monumentos: por eso, cuando aun no estaba inventada la escritura, se conservaba oralmente la tradición de las cosas pasadas. De la idea perfecta de la historia no puede separarse la filosofía. Es, pues, la historia una narración verdadera, elegante y culta de alguna cosa hecha o dicha, para que su conocimiento se imprima profundamente en el entendimiento de los hombres; adquiriendo eternidad, al consagrarse en los monumentos históricos, las cosas que de suyo son frágiles y deleznables». [1] Combate la opinión de Dionisio de Halicarnaso, que cree que el asunto de la historia debe ser agradable al lector, y por eso sólo prefiere Herodoto a Tucídides. «Todo debe contarse, aunque sea áspero, duro e inameno: el historiador no tiene opción para escoger las cosas; no puede omitir ni pasar en silencio nada que sea digno de saberse, por más que favorezca a nuestros adversarios, por más que nos sea molesto **[p. 197]** y peligroso, por más que nos parezca enfadoso y pobre». A toda historia debe preceder algo de general, una como tesis, que dé unidad a la obra. Concede no menor importancia que Bacon a la Geografía y a la Cronología. Pero no basta para dar luz a la historia la descripción de los tiempos y de los lugares, sino que se requiere también, y es mucho más importante, exponer las causas de los hechos y los pensamientos de los hombres, *las mudanzas de las leyes y de los magistrados, los conflictos y sediciones populares, la fundación de colonias, las nuevas navegaciones, los inventos…* [1] Todo con sus antecedentes y consecuencias. El amor de la verdad debe recomendarse, en primer término,

porque no se escribe historia ni para gloria del autor, ni para gloria de la nación a que pertenece, sino para utilidad pública, nacida del convencimiento de la verdad. [2] La forma única que Fox Morcillo reconoce y legitima es la forma clásica, con arengas, con epístolas, con descripciones de los principales personajes. El estilo de la historia ha de ser un medio entre la poesía y la filosofía, tomando de la una la gravedad, la templanza, el nervio; de la otra la hermosura, el calor, la amenidad, la elevación. Su historiador predilecto entre los antiguos es el socrático y suavísimo Jenofonte.

«A grandes peligros se arroja el que escribe la historia, porque se concita la envidia y el odio, no de un solo hombre, sino de muchas gentes, naciones y ciudades, que se creen injuriadas, y que acusan al historiador de mentiroso, queriendo con esta reprensión disimular sus propios yerros. Pero por difícil, por arduo, por laborioso y expuesto a peligros que sea, ¿qué cosa puede haber más bella y admirable que dejar a los venideros tantos ejemplos de vida, tantos monumentos de acciones gloriosas, *de instituciones,* **[p. 198]** *leyes y costumbres?* ¿Qué cosa más digna de apetecerse que sobrevivir un hombre solo a tantas ciudades, pueblos, capitanes, reyes… y hacerlas vivir en sus narraciones y hacerse inmortal con ellas? Altas condiciones pide en el historiador: no sólo conocimiento de todas las ciencias divinas y humanas, y especialmente de las ciencias jurídicas, sino haber hecho largos viajes y conocido las costumbres de muchos pueblos, y haber intervenido en negocios públicos y privados, bélicos y urbanos, viéndolo y explorándolo todo por sus ojos. Y aun lleva más allá Fox Morcillo esta idea purísima y absoluta que él (al modo platónico) se forma del historiador, puesto que, si cupiera esto en los límites de lo posible, desearía que no fuese ciudadano de ninguna república terrestre; que no estuviera enlazado a nadie por vínculos de parentesco ni de afinidad; que no estuviera sometido a ningún rey ni a ninguna ley; que careciese de afectos;

que fuese, en suma, como un Dios que contemplara las cosas humanas sin mezclarse en ellas. Desde tales alturas, tan sosegadas y serenas, que nos transportan de súbito al cabo de Sunio, no es gran maravilla que Fox cierre los oídos al encanto ingenuo y pintoresco de las crónicas de la Edad Media, y sólo tenga para ellas menosprecio como para un género bárbaro; y clame por el empleo de la lengua latina para escribir las glorias de España, de modo que lleguen a conocimiento de todas las naciones y nos salven de la ignominia de no tener historia clásica. A este enérgico conjuro respondió antes de treinta años la pluma enérgica y austera del P. Mariana.

Fox Morcillo, como todos los antiguos preceptistas, da a la historia una finalidad ética y política muy directa, puesto que «la historia no fué inventada, cultivada y conservada para fútil conmemoración de las cosas pasadas o presentes, sino para institución de la vida humana, como las leyes y la disciplina de las costumbres y las artes liberales. La historia es como una tabla y espejo de toda la vida humana, presentada delante de los ojos de la prudencia y del conocimiento. Y si tan necesaria es la historia para cada cual de los hombres en particular, ¿cuánto más no lo será para las repúblicas, que no pueden subsistir sin las tradiciones, sin los ritos, sin las costumbres, instituciones y leyes, de todo lo cual nos da razón la historia?»

Fox Morcillo termina su admirable tratado con otra idea originalísima, **[p. 199]** sobre todo en un platónico amante de las ideas absolutas e inmutables. Sostiene, pues, que en cierto modo todas las ciencias pueden reducirse a la historia: «¿Qué otra cosa es saber las artes liberales, sino tener la inteligencia de su historia? El que aprende las matemáticas o la filosofía, ¿qué hace sino ir grabando en su entendimiento las nociones de cada cosa, como quien lee un libro de varia historia? ¿Qué es la medicina sino la historia del cuerpo humano? ¿Qué es el conocimiento de las le-

yes e instituciones de la ciudad sino historia? En rigor, todas las ciencias son y pueden llamarse historias».

El indigesto tratado *De conscribenda historia* (1591) del aragonés Juan Costa, discípulo de la peor retórica de su tiempo, nada tiene de bueno ni aun de tolerable más que lo que roba de Fox Morcillo. Fuera de que el libro de Costa apenas puede considerarse como doctrinal del arte histórica, pues más de la mitad de él se emplea en el tratado de la elección y colocación de las palabras. Por consiguiente, el que desee conocer los progresos y retrocesos de la noción artística de la historia entre nosotros, debe saltar desde Fox Morcillo hasta Luis Cabrera de Córdoba, enfático e intolerable cronista de Felipe II, y hombre que con pretensiones de profundidad y cándido maquiavelismo, manifestado en frases enmarañadas y huecas, que a él le parecían sentencias de recóndita política, estropeó los buenos documentos que tuvo a mano, llegando a hacerse ininteligible y enigmático. En su tratado *De historia, para entenderla y escribirla,* [1] hay buenos preceptos, que él no observó, como hacen de continuo los que escriben tratados y leyes: hay también máximas absurdas que observó demasiado, y que nos dan la clave de todos los vicios de su criterio y de su estilo. Admírase uno de encontrar en Cabrera sentencias de tanto alcance como éstas: «El que mira la historia de los antiguos tiempos atentamente, y lo que enseñan guarda, tiene luz para las cosas futuras, pues una misma manera de mundo es toda. Los que han sido, vuelven, aunque debajo de diversos **[p. 200]** nombres, figuras y colores»; pero considerándolas más atentamente, vemos que son traducidas al pie de la letra de Guicciardini. Ni tampoco es muy seguro que aquella profunda sentencia providencionalista: «diónos Dios la historia y la conserva para que su admirable potencia y perpetuo cuidado de las cosas humanas maravillosamente se declare», le pertenezca íntegramente puesto que no la aprovecha para nada, ni saca de ella consecuencia alguna, sino que la repite como algo corriente y aprendido de

coro. Lo que sí pertenece con todo derecho a Cabrera es la funesta doctrina palaciega que voy a recordar ahora. Partiendo el *criado* de Felipe II, como él se llamaba a boca llena, del principio de que la historia es *narración de verdades por hombre sabio para enseñar a bien vivir,* y reduciéndola, por consiguiente, a una pedagogía moral, enseña que «el que escribe historias no ha de decir todas las particularidades, sino lo que ha de ser de provecho a los descendientes…», y que «ha de tener el historiador tanta prudencia en el callar como en el hablar con buen juicio, procediendo como el pintor, que tiene licencia para hacer sombras, escorzos, y poner en tal perspectiva la figura que encubra en el que en ella es representado el ser tuerto, manco, cojo, evitando el parecer mal…, porque la pintura descubre y desnuda las personas viles y serviles para mostrar el arte; mas cubre las nobles con propiedad de vestidos, según arte y decoro suyo». Y en otra parte preceptúa al historiador no enseñar más que lo justo y honesto, y callar las cosas feas y deshonestas, porque no ofenda los ánimos y orejas.

Pero aunque lleve a tan deplorables exageraciones al honrado Cabrera, no tanto su servilismo áulico, cuanto su continua preocupación del fin moral de la historia, tampoco es justo cargarle con más culpas que las que tiene, ni suponerle de tan apocados pensamientos como los que mostraron Gomberville y el P. LeMoine, y otros preceptistas franceses del arte histórica. Al lado de las sentencias anteriores hay otras que las rectifican y casi las anulan, ora intime con austeridad religiosa que «el Príncipe que no deja escribir la verdad a sus historiadores, yerra gravemente contra Dios y contra si»; ora amoneste al historiador a que «mire bien que no está en los estrados, ni para loar y adular en las cámaras de los Príncipes, sino que, cuando juzga, habla en el juicio de **[p. 201]** Dios», ora acuda al sutil recurso de las arengas para loar y reprender libremente, por boca de otro, a quien lo merezca.

En lo que no es fácil disculpar a Cabrera es en su manía del estilo sentencioso y lacónico, que él prefería a todos en la historia, por habérsele asentado en la cabeza que «es de Príncipes hablar lacónicamente, y que esto arguye grandeza de ánimo y majestad, diferenciándose los Reyes del vulgo en parecer oráculos sus oraciones, como si en las apotegmas solamente consistiese la corona». Bien se le conoce al mismo Cabrera el haber vivido entre Príncipes, porque, sin decir nada en sus reflexiones las más veces resulta mas tenebroso oráculo que el oráculo de Delfos.

Para mí, lo más digno de consideración que hay en el libro de Cabrera no son sus atisbos de filosofía de la historia, muy raros y muy fugaces, sino la claridad con que expone y comprende la diferencia, reconocida por Aristóteles, entre la poesía y la historia: «El poeta obra cerca de lo universal, atendiendo a la simple y pura idea de las cosas (y por esto la prefirió en su *Poética* Aristóteles); el historiador a la particular, representando las cosas como ellas son, cual pintor que retrata al natural, refiriendo las cosas como fueron hechas: el poeta, como necesariamente habían de ser o como podrían verosímil y probablemente… La poesía es junta y encadenamiento que hace una de muchas; por la afinidad de las acciones, a quien como a señora ordena las otras ministras y siervas, por medio de los episodios, que de su naturaleza y propiedad siempre tienen la mira y respecto a la fábula, parte sustancial y como el ánima del poema. El orden de la historia es más incierto y disjunto, porque las acciones en ella son sin depender una de otra, y no tiene la mira a un mismo fin… El poeta, no teniendo límite alguno en su jurisdicción, como le pasa por la fantasía, pone en el ánimo, muda las acciones, las crece, las menora, las varía, las adorna, las amplifica y, finalmente, narra las cosas, antes como habían de ser hechas que como fueron… El histórico tiene sus términos, y dentro dellos sus confines de la materia que ha tomado a escribir, y no puede salir dellos, ni mudar cosa algu-

na; y así, ni la pone ni la quita, mas narra la verdad del hecho, bien que con ornamento y gala…»

Antítesis perfecta del libro de Cabrera en muchas cosas es el bellísimo *Genio de la Historia,* del carmelita descalzo Fr. Jerónimo **[p. 202]** de San José, ilustre poeta aragonés, discípulo predilecto de Bartolomé Leonardo de Argensola y biógrafo de San Juan de la Cruz. [1] Para Fr. Jeronimo de San José la historia no debía ser nunca un sermonario, atestado de inútil *doctrinaje,* tras cada cláusula su moralidad, y en cada hecho y suceso su censura y advertimiento político… «Lo que así se escribe, ni es historia ni lo deja de ser, porque pareciendo relación, es sermón, o, por mejor decir, ni es lo uno ni lo otro, y con ambas cosas muele sin provecho al lector». No da cuartel el ilustre carmelita ni a los políticos anochecidos y tenebrosos, grandes brujuleadores de conceptos y razones de Estado, ni a los moralistas empalagosos y triviales, que parece que quieren cargar con la cura de almas de sus lectores. Para él la historia es historia; es decir, «narración llana de casos verdaderos», y el historiador es el que *tiene brío y ánimo para decir todo cuanto conviene*. El que no le tenga, debe abstenerse de escribir la historia contemporánea. Prefiere que el historiador no sea testigo de los hechos, para que tenga el ánimo más libre de afición y de temor, y para que, viendo las cosas más de lejos, sepa poner cada una en su lugar.

Pero lo admirable en el *Genio,* de Fr. Jerónimo de San José; lo que *parece escrito en Atenas* (como le decía su maestro Bartolomé Leonardo), es la descripción artística del cuerpo y forma de la historia, aquella *«canuda matrona* que empareja con los primeros siglos del mundo, la cual, con una casi divina virtud, restituye a las cosas su antiguo estado y ser, dándoles otro modo de vida, no ya perecedera, sino inmortal y perdurable». «Yacen como en sepulcros, gastados ya y deshechos en los momentos de la venerable antigüedad, vestigios de sus cosas: consérvense allí polvo y cenizas, o cuando mucho, huesos secos de cuerpos enterrados,

esto es, indicios de acaecimientos cuya memoria casi del todo pereció, a los cuales, para restituirles vida, el historiador ha menester, cual otro Ezequiel, vaticinando sobre ellos, juntarlos, unirlos, engarzarlos, dándoles a cada uno su encaje, lugar y propio asiento en la disposición y cuerpo de la historia; añadirles, para su enlazamiento y fortaleza, nervios de bien trabadas **[p. 203]** conjeturas, vestirlos de carne con raros y notables apoyos; extender sobre todo este cuerpo así dispuesto una hermosa piel de varia y bien seguida narración, y, últimamente, infundirle un soplo de vida, con la energía de un tan vivo decir, que parezca bullir y menearse las cosas de que trata en medio de la pluma y del papel». Así concibe la historia Fr. Jerónimo de San José: pintoresca, animada, no como centón de dispersos fragmentos, sino como cuerpo organizado y vivo, bullendo y meneándose, con el soplo celestial que anima el cementerio de las edades.

No menos ostenta el carmelita aragonés este su profundo sentido de la hermosura y este peregrino arte de hacer palpables las cosas más abstractas, en sus consideraciones sobre el estilo, cuya perspicuidad y limpieza con tanto calor defiende contra la invasión del culteranismo. «No basta que el concepto o pensamiento que exprime la lengua, como el oro resplandezca y brille por de fuera; más que esto ha menester para su perfección y hermosura. Ha de resplandecer también en lo hondo y centro de él, como el cristal y el diamante, o cualquiera otra piedra transparente y preciosa, descubriendo la fineza y riqueza de su más íntimo valor con resplandores que de todas partes lo cerquen, y en que todo él esté bañado y penetrado».

El autor que de tal modo pensaba y sentía las excelencias de la forma, no podía ser un preceptista seco y descarnado, ni amar la estéril regularidad de las poéticas de escuela. Él creía sinceramente que «es loa de las artes amar los precipicios, y que no se tiene por excelente artífice al que alguna vez no pasa de la raya señalada por los maestros ordinarios, transcendiendo las comunes leyes

de su arte, en la qual el no exceder alguna vez es faltar». Y lo corroboraba con el siguiente ejemplo: «Cansado el Ticiano del ordinario modo de pintar a lo dulce y sutil, inventó aquel otro tan extraño y subido de pintar a golpes de pincel grosero, casi como borrones al descuido, con que alcanzó nueva gloria, dejando con la suya a Micael Ángelo, Urbino, Corregio y Parmesano…, y como quien no se digna de andar por el camino ordinario, hizo senda y entrada por cumbres y desvíos». [1]

[p. 147]. [1] . *Miscuit hic sacris Tormim Permessidos undis,*
Barbaricum nostro *repulit orbe genus:*
Primus et in patriam Phaebum, doctasque sorores
Non ulli tacta detulit ante dia:
Pegasidumque ausus puro de fonte sacerdos
Nostra per Ausonios orgia ferre choros.

(Esta elegía de Arias Barbosa anda al principio de muchas ediciones antiguas de la *Gramática,* de Nebrija).

[p. 148]. [1]. Impreso en Alcalá, por Miguel de Eguía, 1529; reimpreso en Granada, 1583, y finalmente en Valencia por buen celo de Mayans, a quien tanto debe la fama de nuestros antiguos humanistas: *Organum rhetoricum et oratorium concinnatum ex arte rhetorica Aelii Antonii Nebrissensis, et ex institutionibus oratoris Petri Io. Nunnessii Valentini, cum ipsius annotationibus manuscriptis. Valentiae, apud Franciscum Burguete, MD CCLXXIV* (1744). 4°.

Esta edición valenciana, no sólo es la única accesible, sino que tiene la ventaja de llevar anotados los textos antiguos de que se valió Nebrija, y de corregir algunos yerros en que éste cayó al trasladarlos, o por incuria, o por el mal estado de los originales en su tiempo.

[p. 149]. [1]. «Nam quae usu semel sunt recepta et confirmata ita fiunt sancta et fixa, ut nefas existimetur ab eis discedere, auctoritatem illis pene inviolabilem consuetudo tribuit, ut multi in

praeceptis artium perhibendis, non in ipsam veritatis faciem direxerint obtutum, sed usui se, tamquam optimo duci et peritissimo magistro, commiserint, etiam in iis, quorum usus non est dominus: eum si explicuissent et in canones redegissent, bellissime se perfunctos opinabantur praecipiendi munere, quod Aristoteli in arte rhetorica contigit et poetica. Quas artes non videtur mihi tantus artifex ad examen illud judicii et rationis exemplis relictis accommodasse, ad quod alia erat solitus: sed usu et recepta consuetudine adductum, *illam exposuisse pro formulis artis*. In eodem poeticae argumento Horatius, quae recepta essent, praescribit. Hyeronimus Vidas, nostrae aetatis, scripsit carmen excultum sane, et mire Virgilianum de poetica: in quo satis habuit Homeri ac Virgilii virtutes percensisse ac declarasse, easque pro absolutis artis praeceptionibus tradidisse…».

[p. 149]. [2]. «¿Recentiores vero qua tandem dexteritate tractabunt artes, quum nesciant *quae cujusque artis sit materia, qui finis et quasi scopus, quid agat, quo spectet, in quem usum discatur?» (De causis corruptarum artium,* liber I).

[p. 149]. [3]. «Ergo ut erat exercitium hoc gradus ad ingentem potentiam, expetiverunt hanc artem homines honorum cupidi opulenti, occupati negotiis: quumque ad actionem et destinatum usum converterent quidquid vel dedicissent a praeceptoribus, vel ipsi experimentis deprehendissent, vel invenissent cogitationibus et incitatione mentis, non curarunt inquirere quid esset ea ars, quae ejus materia, qui limites, quam late pateret, quo scopus videlicet non eam ad scientiam aliquam excolebant, sed ut locum dignitatis in civitate amplissima obtinerent, opibus et honore cumularentur, et quamdam velut tyrannidem exercerent, dicendi viribus tamquam satellitio circumsepti, quo et opem amicis ferrent et inimicos fatigarent». *(De causis corruptarum artium liber IV, qui est de corrupta Rhetorica)*.

[p. 150]. [1]. «Putaverunt omnia esse artis hujus, quoniam nihil erat de quo non aliquando esset dicendum». *(Ib.)*

[p. 150]. [2]. Quemadmodum Quintilianus colligit nec oratorem quidem esse posse nisi virum bonum… In quo ita laborat et sudat dum contendit planum facere Ciceronem ac Demosthenem, qui inter oratores primi habeantur, bonos fuisse viros: ut me gravissimi viri misereat, qui res tam diversas natura voluerit conjungere et ex duabus invitis et relunctantibus unam facere… Et confundit quae sunt discretissima, atque ejusdem esse artis retur *bene sentire* et *benedicere,* utiliter sane, atque utinam id hominibus persuaderet, sed non perinde vere, quippe quae finibus, materii et toto usu separantur» *(Ib.)*

[p. 150]. [3]. «Hanc divisionem in litteras Aristoteles retulit, caeteri magno consensu tantum ducem sunt sequuti. In quo sicut in aliis fere artis hujus non tam in rei naturam Aristoteles est intuitus, quam vel consuetudinem explicuit, vel ea pro magistra usa est. Siquidem facultas dicendi tanquam universale quoddam instrumentum per omnia de quibus dicimus fusa est, non aliter quam Grammatica et Dialectica…» (Ib).

[p. 151]. [1]. «Principio *meminisse* naturae est, quae si arte adjuvatur, non protinus est rhetoricae, sed peritiae cujusdam, quam memoriam appellabant veteres, nunc vulgo *memorativam*… An non reliquae artes omnes egent memoria, Grammatica, Dialectica, Aritmetica, Jurisprofessio?… *Pronuntiare* vero ornamentum est artis, non pars. Scribendo enim tueri orator potest suum munus, et maximus esse orator sine gestu… Porro in voce, si quae sit ejus natura spectatur, philosophi est officium: si quemadmodum exercenda, *phonasci*… ¿Quid invenire?… Sed hoc certe singularum est artium in sua materia: in vita vero est judicii, consilii et quae ex his nascitur, prudentiae, quae nulla comprehendi potest arte: ingenio, judicio, usu rerum, memoria paratur. Nam quid, quo loco, quo tempore, apud quos, quatenus sis dicturus, aut etiam non dicturus, haeccine sunt rhetoricae

partes? profecto non magis quam officia vitae omnia et publice et privatim, quibus tradendis nulla disciplina, nulla artis praecepta suffecerint… Itaque cumulus ille rerum, qui quum a Latinis, tum vero a Graecis Scriptoribus anxie congeritur, quid dicendum in proëmio, in narratione, argumentando, concitando animos aut sedando, in epilogis… non sunt hujus artis, ac ne ullius quidem usus sunt qui in inmensum abit… ¡Quam inepti in his sunt qui collegerunt ratiunculas aliquot, quibus discipuli in singulis vel causarum generibus vel orationis partibus uterentur, et dicta aliquot ex Demosthene aut Isocrate desumpta… pro formula nobis objiciunt dicendi…! Scilicet corrivare in Tyberis aut Ilyssi alveum conabantur ipsum Oceanum… Ego abs te in arte universales canones et dogmata ad omnem dicendi rationem apta e natura ipsa observata ac deducta expectabam ac requirebam: nam ea denum artem efficiunt… Pro formulis vero tradere exempla ipsa non est artificis, sed experti tantum… Idcirco exemplorum hujusmodi et plura et accuratiora et magis commoda docebit me dies unus consuetudinis in foro, in curia, et cum prudentibus quam multi menses sub tali dicendi magistro consumpti. Sed ratio inquirendi argumenta dialectici est. Ideo Aristoteles octo libros topicos inter logicos possuit… Elocutio magis artis hujus est propria: hanc vero perplexam et infinitam reddidit immodica Graecorum subtilitas et otiosa diligentia, quae omnes loquendi formulas… tanquam schemata et orationis lumina adnotavit… «Fecerunt orationem velut hominem quemdam, in qua essent caro, sanguis, succus, ossa, nervi, cutis, color, statura, habitudo, proportio partium… sed obscurissime ac perturbatissime: nihil diffiniunt ac declarant: non statuunt quid ossa, quid sanguinem vocent, quid succum… idcirco mirifica est inter eos dissensio de his, ut de eadem oratione non modo diversa pronuntient, sed adversa quoque» *(Ib.)*

[p. 156]. [1]. «Disciplinae huic, quae tot et tantis constet virtutibus, ¿quo judicio assignatur a quibusdam tradendae locus statim a Grammatica et objicitur adolescentibus, atque adeo quod indignius est, pueris? quum illius usus magnarum artium cognitione et prudentia vitae communis nitatur, nec aliter possit consistere. ¿Unde enim argumenta colliget dicturus multis et magnis de rebus, expers philosophiae, imperitas memoriae antiquitatis et consuetudinis vitae ac morum receptorum? Cedo autem ut haec teneat sane: ¿quomodo rationes inquiret sine instrumento verissimilium ac probabilium?… Animi autem nostri, quemadmodum impellantur aut revocentur, incitentur placidi, placentur turbulenti, quod est opus magni oratoris praecipuum, id vero tractationem desiderat de anima… His jactis fundamentis, discenda est rhetorica, si quem. illius exercitationis fructum cupimus, non in pueritia vel adolescentia, in ruditate illa artium omnium, morum, legum, affectuum animi, consuetudinis vitae civilis ac humanae… Sed nostri isti, in quos disputamus, eo sunt falsi, quod arbitrantur universam dicendi artem ea parte concludi, quae est de verbis, velut de schematibus, de tropis, de periodis et concentu dictionis, quae non tam… ad dicendi decorem. atque ornamenta faciunt. ¿Quota enim artis hujus pars est color et forma orationis?» (De *ratione dicendi,* praef.).

[p. 157]. [1]. «Quapropter ubi aequa fuit libertas, et quasi consociatio quaedam jure et legibus par, ibi tanquam potentiae instrumentum sermo est multorum tractatione auctus, excultusque, ut in liberis civitatibus, velut in Sicilia, tyrannis pulsis, Athenis, Rhodi, Romae… Et ideo accurata exercitatio, quae sublato orationis pretio, omissa est penitus, et ars illa, qualiscumque fuit, oblivioni primum tradita, hinc tenebris et ignorantia cooperta, quam nos tanto ex intervallo et illis tenebris ita conabimur in lucem. revocare, ut non perinde renovemus priscam atque omnino tradamus novam.. Repetam quidem ex veteribus nonnulla, sed oculos potissimum habebo defixos, quantum ass-

equi judicio potero, in eam quae mihi videtur recte dicendi naturalis forma, ac veluti lex quaedam: idque in usum accommodabo non unius modo vel alterius linguae; sed in commune omnium, quoniam sermonis utilitas latissime patet in omni vita… Quocirca nemo miretur si aliter saepe numero docuero quam veteres illi artis hujus authores. Illi enim uno aut altero in genere oratorem informabant, nempe in causis forensibus, vel in consultationibus: ego autem, pro virili quidem mea, in omnibus».

[p. 157]. [2]. «Quocirca de philosophis gentium et divis nostris multum et saepe scribendum… Nec aliter deberent narrari bella quam latrocinia, breviter, nude, nulla laude addita, sed detestatione potius… Historia est… velut pictura et imago atque speculum rerum praeteritatum». *(De ratione dicendi,* liber IlI. Véase también el lib. II, *De causis corruptarum artium,* ad finem).

[p. 158]. [1]. «Illi (los antiguos) celebrarunt et cecinerunt divos suos, canamus nos nostros, divos voco Deum, et angelos, tum illos qui coelestem in terris vitam expresserunt. Hoc denum poema erudiet, rapiet, tenebit nos, postremo ardorem quendam pectoribus immittet, primum ut amemus illos, hinc ut aemuletur et nos eorum velimus esse similes…» *(De ratione dicendi,* liber III).

[p. 158]. [2]. «In quo sapientior fuit qui nostra lingua scripsit *Celestinam Tragicomediam*. Nam progressui amorum et illis gaudiis voluptatis exitum annexuit amarissimum, nempe amatorum, lenae, lenonum, casus et neces vilentas». (De *causis corruptarum artium,* liber II).

[p. 159]. [1] . *De ratione dicendi libri tres.—De consultatione liber.* La primera edición de estos tratados parece ser la de Lovaina, *ex officina Rutgerii Pescii, pridie Iduum septembris,* 1533, 8.°—La segunda es de Basilea, por Roberto Winter, 1537, 8.° Cítase una tercera de Colonia, que no he visto. Apareció luego en el tomo I de la edición de las obras completas de Vives, hecha en Basilea

por Episcopio, en 1555, y en el tomo II de la edición valenciana de Mayans, 1782 y siguientes. Mis citas van ajustadas al texto de la de Basilea (páginas 84 a 178).

—*De conscribendis epistolis, ad Idiaquaeum a secretis Caroli V.* Impreso con otro Tratado de Erasmo sobre el mismo asunto, en Basilea, 1536, por Lasio; el mismo año, en Colonia, por Gymnico; en Basilea, por Juan Oporino, 1549 y 1552, siempre con otros tratados de igual materia. Suelto se imprimió en Amberes, 1573, *8.º Apud haeredes Arnoldi Bircmani*. Se halla en el tomo I de la edición de Basilea, y en el II de la *mayansiana*.

Para citar los libros de *Causis corruptarum artium* he tenido delante, además de las ediciones generales, la de Lyon, 1551, *apud Joannem Frellonium,* la elzeveriana de 1636, Leyden *(Lugduni Batavorum, ex officina Joan. Maire),* y la de Nápoles, 1764. Comparadas unas con otras, ofrecen variantes.

Sobre la Bibliografía vivista deben consultarse especialmente la *Vita Joann. Ludovici Vives,* de Mayans, que precede a la edición de Valencia, y las dos monografías siguientes, de dos eruditos belgas:

—«*Mémoire sur la vie et les écrits de Jean Louis Vives, par M. A.—J. Namèche* (profesor en la Universidad católica de Lovaina). Inserta en las Memorias premiadas por la Academia de Ciencias y Bellas Letras de Bruselas, tomo XV (primera parte), 1840-1841».

—«*Jean Louis Vives… par Emile Van den Busche* (archivero de Brujas). Bruges, imprimerie de Daveluy, 1871».

Las teorías de Vives sobre la verdad poética pueden verse repetidas en su opúsculo *Veritas fucata* (tomo II de la edición de Basilea, páginas 126 a 131).

[p. 160]. [1] . *Ant. Lulli Balearis, de oratione libri septem, quibus non modo Hermogenes ipse totus, verum etiam quidquid fere a reliquis Graecis ac Latinis de arte dicendi traditum est, suis locis aptissime explicatur. Accesit etiam locupletissimus rerum et verborum toto hoc opere me-*

morabilium Index… Basileae, cum Caes. Maiest. et Christianiss. Galliarum Regis Henrici gratia et privilegio ad annos decem. Fol. 532 y siguientes.

(Esta edición, descrita por Bover, *Biblioteca de escritores baleares,* tomo I, página 413, no debe de ser distinta de la que Cerdá y Rico *(Commentarius de praecipuis rhetoribus hispanis)* cita con las siguientes señas: *Basileae ex officina Joan. Oporini, impensis Henrici Petri, anno salutis humanae MDLX VIII)*. Al fin se leen unos versos latinos de Juan Morisot en alabanza de Llull y de su libro.

—*Progymnasmata Rhetorica, ad Franciscum Baumensem. Basileae, apud Joannem Oporinum,* 1550. Cítase una edición aumentada, 1551, y otra de Lyon, 1572. Llull murió en 1582, dejando varios libros inéditos, entre ellos una *Philosophia Rationalis y* un tratado de *Música*. Era un lulista modificado por el Renacimiento.

[p. 161]. [1]. *Sebastia- / ni Foxi Mor- / zilli Hispalensis / de imitatione, seu de informandi / Styli ratione. Libri II. / Antuerpiae. / Excudebat Martinus Nutius, anea /* 1554. / *Cum gratia et prirvilegio*.

8.°, 83 hs. dobles.

Este librito es el más raro de los de Fox Morcillo, y tanto, que ni Mayans, ni Cerdá y Rico llegaron a verle nunca. Mi ejemplar lleva al principio nota manuscrita de haber sido donado a la Cartuja de *Scala Caeli,* en Portugal, por su fundador, el célebre Arzobispo de Evora don Theotonio de Braganza.

[p. 162]. [1]. «Cum pictores perfectissimas quasque imagines sibi exprimendas proponant, ut de Apelle ac Phidia fertur: et ea quae sine alterius fiant exemplo, plerumque imperfecta, mancaque sint… Nec vero hoc mirum: cum Deus etiam in mundo efficiendo Ideam suae mentis imitatus a Platone dicatur, quod nihil sine exemplo recte, nihil certo, nihil demum apte fieri possit. Nam vel ipsa quidem natura in unaquaque re efficienda imaginem ac vestigium quoddam opificis Dei habet expresam, ut ternario cunctae constent numero, sicuti trinus est, atque unus

deus, quando materia, forma et conexione singula constant. (Fol. 10. v).

…«Imitari nihil est aliud, quam ejus auctoris, quem approbes, spiritum, mores ingeniumque induere, et cum hoc simul cogitandi, loquendique formam exprimere».

[p. 163]. [1]. «Non solum aetatum, sed etiam rerum et negotiorum, atque adee scriptorum quorumque stylum esse aliquem proprium animadvertas oportet: quem si quis confuse temereque studeat exprimere, numquam ut recto dicat aut scribat consequeretur… Adhibendus est suus singulis rebus stylus: non quovis modo quaecumque dicenda sunt» (Fol. 22. v.)

…«Ita siquis alterius stylum apte imitari, velit, imprimis naturam subrei debeat observare». (Fol. 24. v.)

[p. 163]. [2]. «…characterem, genium ac formam dicendi quamdam esse puto, quae vel pro ingenii cujusquam, vel rei quae in quaestionem vocatur, ratione varietur. Itaque totus ille orationis alicujus decursus ac filum, quod ubique sui est simile, mihi proprie stylus esse videtur: qui non tam in singulis periodis, verbisve quam toto in ejus corpore spectatur…». (Fol. 30. v.)

[p. 163]. [3]. «Usque adeo ut inde naturam., moresque cujusvis non minus quam e vultu et consuetudine noscas». (Fol. 33. r.)

[p. 164]. [1]. «Hic quid non imitatione dignum habet? quid non admirandum, laudandumque maxime? certe vel ejus vitia, si quae in illo esse possunt, ac naevos imitandos censeo». (Fol. 44 v.)

[p. 164]. [2] .«Quemadmodum aedificatores boni, postquam aedificii formam aliquam animo conceperint, aut e materia quavis rudi minorem finxerint, tum demum ligna congregare, marmora et columnas parare, fundamenta jacere, cuncta denique necessaria conquirere solent, ita mihi facturi videntur ii, qui electorum verborum copia adepta, collectisque ex eo, quem imitantur, phrasibus, formam orationis totam cogitatione comprehen-

dant, et illam tanquam ideam sequantur, ad cujus imaginem omnia scribant, poliant, ornent, illustrent».

El diálogo de Fox Morcillo está dedicado al cardenal de Burgos don Francisco de Mendoza y Bobadilla, helenista muy erudito y poseedor de una de las mejores colecciones de códices griegos que se formaron en España en el siglo XVI.

[p. 165]. [1]. No era natural de la misma Sevilla, sino de Villarrasa, en el condado de Niebla.

[p. 165]. [2]. *De ratione dicendi libri duo. Auctore Alphonso Garsia Matamoro Hispalensi et artis rhetoricae primario professore in Academia Complutensi.*

Colof.: *«Excudebat Compluti Ioannes Brocarius, idque visum approbatumque consilio et mandato admodum reverendi domini licenciati Francisci Martinez, in Toletana metropoli Vicarii moderatoris, anno christianae salutis quingentessimo quadragesimo octavo supra Millesimum mense Octobri».*

Hay una reimpresión, también de Alcalá, por Andrés de Angulo, 1561.

—*Alphonsi Gartiae Matamori Hispalensis et Rhetoris primarii Academiae Complutensis de tribus dicendi generibus, sive de recta informandi styli ratione commentarius: cui accessit de Methodo concionandi liber unus ejusdem auctoris ad illustrem et doctissimum virum Gartiam Loaisam Gironem Doctorem Theologum et Archidiaconum Carracensem… Compluti, ex officina Andreae de Angulo,* 1570.

Todas estas obras están reimpresas en la colección titulada:

—*«Alphonsi Garsiae Matamori Hispalensis et Rhetoris primarii Complutensis, Opera Omnia, nunc primum in unum corpus coacta. Accedit Commentarius de vita et scriptis Auctoris. Matriti, anno MDCCLXIX, typis Andreae Ramirez, superiorum permissu».* 4.° (pp. 233 a 700).

El *comentario* biográfico es de Cerdá y Rico, que fué, juntamente con Mayans, el mayor ilustrador de las memorias de nues-

tros humanistas. El tratado *De ratione dicendi* está dedicado al Rector Barrovero y a los catedráticos de Alcalá, a quienes dice muy duras verdades. Exórnanle versos laudatorios de Arias Montano y de Dionisio Vázquez.

El *De informando stylo,* dedicado a don García Loaysa, va precedido de dos epigramas latinos de Simón de Acuña Rivera, portugués.

[p. 167]. [1]. «Amissa igitur Graeciae libertate et praecipitante republica Romana, bonarum artium Studia una cum patria perierunt quae una quidem fuit et praecipua causa corruptarum artium, sed non sola». (Pág. 445 de la edición de Cerdá y Rico). Matamoros copia más adelante (páginas 429 y 430) un largo pasaje de Vives, *De causis corruptarum artium,* sin citarle para esto, aunque sí para otras cosas. Tengo también vehementes sospechas de que había leído a Fox Morcillo.

[p. 167]. [2]. «Atqui Ciceroniane dicere, quod a me non semel dictum est, nihil aliud profecto est quam optime dicere: optime autem dicere, est pro rei natura pure et eleganter et apte dicere: quae qui praestiterit, is mihi solu Ciceronianus erit, non qui decem aut viginti Ciceronianis formulis instructus, ad omne se argumentandi genus probe pertractandum idoneum esse putat».

[p. 168]. [1]. Quasi vero multiplex sit eloquentia, ac non potius una, quacumque lingua ea demum proferatur. Neque enim alia est oratoris eloquentia, alia poetae, alia historici, aut alia quae Latine aut Graece enuntietur. Una quidem est omnium rerum regina eloquentia, quae dicendi methodum in omni sermone praescribit: neque alia est Rhetorica, quae docet tractare hominum animos in negotiis civilibus, alia quae sacras conciones sic informat, ut in templis cum auditorum fructu proclamentur. Quare mirari satinequeo eos homines, qui vias quasdam compendiarias quaerunt concionandi, atque disjunctas illas quidem a saeculari, ethnicaque eloquentia, quum non videant quanto in

errore versentur qui se a Cicerone et Demosthene, id est, a Romana et Graeca eloquentia subducant, existimantes scilicet nova alia dicendi arte opus esse concionatoribus, qui de rebus sacris ad divinis materias tractant… His argumentis satis quidem mea sententia in comperto est, modum concionandi rhetorum praeceptis sic penitus haerere, ut si quis ab his tantisper divellere conetur aut novam aliquando Rhetoricam a coelo divinitus delapsam in divorum templa introducat necesse est, aut si veterem rationem nolit sequi, totam dicendi vim convellat et labefactet».

[p. 169]. [1]. «Nam omnia ethnicorum fortiter facta, scite dicta, ingeniose cogitata, industriae tradita, suae reipublicae praeparaverat Christus. Ille enim ministraverat ingenium, ille quaerendi ardorem illis infecerat, neque alio authore quaesita inveniebant».

[p. 170]. [1]. *Rhetoricorum libri IIII, Benedicti Ariae Montani Theologi, ac poetae laureati ex disciplina militari divi Jacobi Ensigeri, ad Gasparem Velesium Alcocerum. Cum annotationibus, Antonii Moralii Episcopi Menchuacanensis, quae rem omnem quam brevissime explicant… Antuerpiae, ex officina Crhistophori Plantini MDLXIX*. 158, pp. 8.° (Esta ed. de Amberes, 1569, que el señor Barrantes posee, es indudablemente la primera que Nicolás Antonio supuso hecha en Francfort en 1572.).—La *Retórica* fué reimpresa en Valencia, por Montfort, en 1775. 4.°, 212 pp. Las notas del Obispo de Mechoacán, más bien merecen el nombre de sumarios o epígrafes.

Sobre la *Retórica* y las demás obras de su autor, véase el admirable *Elogio de Arias Montano,* que compuso don Tomás González Carvajal, y que se lee en el tomo VII de las *Memorias de la Real Academia de la Historia*.

[p. 173]. [1]. El pasaje relativo a los libros de caballerías es muy curioso para nuestra historia literaria:

Errantesque equites, Orlandum, Splandiana Graecum,
Palmirenumque duces et caetera monstra vocamus,
Et stupidi ingenii partus, faecemque librorum,
Collectas sordes in labem temporis, et quae
Nil melius tractent, hominum quam perdere mores.
Temporis hic ordo nullus, non ulla locorum
Servatur ratio: nec si quid forte legendo
Vel credi possit vel delectare, nisi ipsa
Te turpis vitii species et foeda voluptas
Delectat, moresque truces, et vulnera nullis
Hostibus, inflicta, ac stolide conficta leguntur.
(Lib. III. v. 102).

[p. 174]. [1] . Haec melius sese insinuant et mentibus haerent
Dulcisonis admissa modis suavique lepore.
Et numeris sese facile associantibus intra
Labuntur, mox clausa animo, penitusque locata
Perdurant, ponuntque sibi gratissima semper
Confugia et sedes, jam cedere nescia; sed se
Conservant iisdem numeris atque ordine, queis se
Ingessere, nec hinc penitus discedere possunt;
Nam si forte aliquid cedat, missoque vagetur
Ordine, continuo in numerum revocabile rursus
Cogitur, et socium turba clamante, recurrit.
(Lib. IV v. 104).

Además de las ediciones de esta *Retórica,* ya citadas, se encuentra en el tomo III de la colección completa de sus poesías, impre-

sa por Plantino *(Benedicti Ariae Montani Hispalensis Poëmata in quatuor tomos distincta*. (Amberes, 1589). Cerdá y Rico menciona otra edición de Venecia, 1698, con anotaciones del jesuíta Camilo Hectoreo.

[p. 175]. [1]. En el códice B. 4.ª—445—5 de la Biblioteca Colombina del cabildo de Sevilla, se halla la *Rhetórica de Hermógenes, de Griega hecha Latina, y mejorada muchísimo por el clarísimo Doctor Pedro Núñez Valenciano: y vertida en vulgar castellano por Miguel Sebastián, Presbítero, Rector que fué de Galve, y discipulo de Núñez y cathedrático de Rethórica en la Universidad de Zaragoza, año* 1624.

Fol. 116 hojas, letra de fines del siglo XVI.

[p. 175]. [2]. *Institutiones Oratoriae collectae methodicos ex Institutionibus Audomari Talaei, authore Petro Joanne Nunnesio Valentino. Valentiae, por Joannem Mey Flandrum,* 1552. 8.°

—*Tabulae Institutionum Rhetoricarum Petri Joannis Nunnesii Valentini. Barcinone. Excudebat Jacobus Sendrat, anno Domini,* 1578. 4.°

—*Petri Johan. Nunnesii Valentini Institutionum Rhetoricarum libri quinque. Editio altera multo correctior, et locupletior exemplis et indicibus: et nova accessione artificii, quo possit ars copiosius et utilius exerceri. Barcinone, cum licentia: Ex Typographia Jacobi Cendrat. Ann.* 1585. 8.°

(La primera impresión citada por Cerdá y Rico es también de Barcelona, por Pedro Malo).

Reimpresa en Barcelona, por Sebastián de Cormellas, en 1593. Esta edición es la peor de todas, porque carece de los apéndices.

—*Progymnasmata, id est, praeludia quaedam oratoria ex progymnasmatis potissimum Aphtonii* (es una parte de la obra anterior). *Caesaraugustae, typis Mich. Eximini Sánchez, anno MDXCVI,* juntamente con un tratado del género epistolar, *Ratio brevis et expedita*

conscribendi genera epistolarum illustriora, reimpreso separadamente en Valencia, por Felipe Mey, 1607. 8.º

Vid. sobre Núñez el *Specimen bibliothecae majansianae* (páginas 79 a 81). Los compendios son:

—*Petri Joannis Nunnesii Oratoriae Institutiones in quinque libros distributae, a Bartholomaeo Gavilá Ilicensi in Epitomen redactae. Oscae, apud Joannem Perez a Valdiviesso, Oscensium Academiae Typographum, anno* 1604. 8.º

—*Breves Progymnasmatum Petri Nunnesii et Rhetoricae Francisci Novellae Institutiones, ex variis ejusdumque Artis scriptoribus. Nunc denuo aliquot mendis repurgatae, et novis tabulis alumnis utilibus illustratae* a *Vicentio Ferrer Gandiensi, Diacono, in Valentina Academia Primae Rhetoricae Cathedrae Praefecto. Ad ornatissimam Valentiae civitatem, ejusque nobilibus Consulibus, Seviris ac Civibus. Cum licentia. Valentiae, per Hieronymum Vilagrasa, in vico scapharum, anno* 1655. 8.º Mayans trata muy mal a este Ferrer *«Grammatister potius quam rhetor»;* pero con todo eso, tiene sus *Instituciones* por muy dignas de ser leídas, gracias a la excelente doctrina de Núñez que contienen.

El *Omer Talón o Audomaro Talaeo,* tantas veces citado por Núñez y por el Brocense, era un francés, discípulo de Pedro Ramus. Imprimió su Retórica en 1544.

[p. 177]. [1]. *Rhetorica. Valentiae, ex officina Joannis Mey,* MDLXVII. 8.º Este libro que rara vez se encuentra entero, consta, en realidad, de cuatro partes, con portadas distintas: 1ª. *Rhetoricae Prolegomena… ad amplissimum virum D. D. Franciscum Caulin del Castillo, Archidiaconum Saetabensem.* 2.ª *Prima Pars Rhetoricae (De inventione).* 3.ª *Secunda Pars Rhetoricae… in duos libellos distributa: quorum prior elocutionis praecepta; alter exercitationem et exempla complectitur.* 4.ª *Tertia et ultima pars Rhetoricae, in qua de memoria et actione disputatur. Ad illustrissimum D. Petrum Volscam Serenissimi Regis Poloniae Legatum… in Hispania.* (Esta tercera parte tiene la sin-

gularidad de aparecer impresa un año antes que las precedentes). Cuarta parte, compuesta de una Silva de Apotegmas, varias declamaciones, y algunos fragmentos de las comedias *Lobenia, Sigonia, Octavia,* etc. Hay otra comedia blingue de Palmyreno, *Fabella Aenaria,* inserta en su librillo *Phrases Ciceronis*… Valencia, por Pedro de Huete, 1574. Ninguna de ellas está mencionada por Barrera.

Mayans cita otra Retórica más breve de Palmyreno:

—*De arte dicendi libri quinque*. Cuarta edición. Valencia, 1577, 8.°, pero Cerdá la tiene por un arreglo de la anterior.

En su librillo *De vera e facili imitatione Ciceronis*… (Zaragoza, Pedro Bermuz, 1560, 8.°) trae Palmyreno un Diálogo en castellano sobre el estilo. Véanse además sus *Campi eloquentiae*… Valencia, Pedro de Huete, 1574. 8.°

De Palmyreno hay muchas noticias en la *Biblioteca Aragonesa,* de Latassa.

[p. 178]. [1]. Lo mismo hizo Núñez, que había sido discípulo de Talaeo, y a quien probablemente alude más abajo el maestro Sánchez.

[p. 181]. [1]. Sobre la fe, siempre dudosa, de don Lorenzo Ramírez de Prado, menciona Mayans una edición *De Arte dicenci,* de 1556 . Hace verosímil esta noticia el afirmarse en los preliminares de la de 1569 (por Matias Gast) que el libro había sido ya *otras veces* impreso. La edición que sirvió para la de Ginebra es la siguiente:

—*Francisci Sanctii Brocensis in inclyta Salmanticensi Academia Rhetoricae Professoris de Arte dicendi liber unus denuo auctus et emendatus. Cui accessit in Artem Poeticam Horatii per eundem Paraphrasis et Brevis Dilucidatio. Salmanticae, excudebat Petrus Lassus,* 1573. 8.°—Dedicatoria al Claustro de Profesores de Salamanca.—Prólogo a los estudiosos de la Retórica.—Versos laudatorios de Fernando

Sánchez Brocense, Juan Domingo, Florencio Romano y Gaspar Ribero.

—*Organum Dialecticum et Rhetoricum cunctis disciplinis utilissimum ac necessarium. Per Franciscum Santium Brocensem, in inclyta Salmanticensi Academia Rhetoricae Primarium, Graecaeque Linguae Doctorem. Lugduni, apud Antonium Gryphium,* 1579. 8.° (2.. ed.) *Salmanticae, apud Michaëlem Serranum de Vargas, anno* 1588, *sumptibus Claudii Curlet Sabaudiensis Bibliopolae e regione scholarum Majorum commorantis, sub insigni cucurbitae aureae*. 8.° Dedicado por el editor a Baltasar de Céspedes, yerno del Brocense y sucesor suyo en la cátedra de Retórica. El Brocense la había dedicado a sus hijos.

Una y otra Retórica pueden leerse en el tomo I de las obras completas del Brocense *(Francisci Sanctii Brocensis… Opera Omnia, una cum ejusdem scriptoris vita, auctore Gregorio Majansio. Tomus primus, seu opera Grammatica. Genevae, apud fratres de Tournes* (pp. 297 a 444).

[p. 183]. [1]. a) *Michaelis Saurae Valentini Oratoriarum Institutionum libri III, nunquam antea in lucem editi, ad illustrissimum D. Dominum Franciscum Oliverium Populeti abbatem. Est etiam perutilis epitome ejusdem Saurae sola Rhetoricae praecepta complectens. Pampilone, ex typographia Thome Porralii Sabaudiensis, MDLXXX VIII*. 8.° Libro mencionado por Cerdá, que le, poseía, pero no por Nicolás Antonio ni por Ximeno.

—*Libellus de figuris rhetoricis*. (Valentiae, *apud Joannem Mey,* 1567 y 1576).

b) *De utraque inventione oratoria et dialectica libellus. Pompoejopoli ex typographia Thomae Porralii,* 1570. 8.°

c) *Epitome troporum ac schematum et grammaticorum et rhetorum, ad auctores tum prophanos, tum sacros intelligendos, non minus utilis quam necessaria, Francisco Gallesio rhetoricae eximio professore collectore*. (Valentiae, per *Jeannem Mey Flandrum,* 1553. 8.°)

d) De Alonso de Torres cita Cerdá las *Tabulas breves et compendiarias in duos tomos Rhetoricae abs se compositae*. Alcalá por Juan Híñiguez de Lequerica, 1579. 8.° (La Retórica lata, a la cual estas Tablas se refieren, fué dedicada por el autor al Duque de Maqueda; pero no se conoce ejemplar alguno de ella). Escribió Torres además un tomo de declamaciones y ejercicios retóricos, *Rhetoricae Exercitationes),* que cita Cerdá como impresas
en Alcalá de Henares en 1569.
e) *Opuscula liberalium artium Magistri Barrienti Salmanticae professoris… Salmanticae, expensis Simonis a Portonariis. Cum privilegio,* 1573

f) *Francisci Novellae Breves Rhetoricae Institutiones,..* Valentiae, 1621, 1641, etc., etc.

Para más pormenores bibliográficos véase el *Commentarius de praecipuis rhetoribus hispanis* que Cerdá antepuso a su edición de la *Rhetorica Contracta* o *Particiones Oratorias,* de Gerardo Juan Vosio (Madrid, Sancha, 1781). La Retórica de Vosio es obra indigesta; pero los apéndices y las notas con que Cerdá dobló su volumen están llenas de la más exquisita erudición sobre autores y libros españoles. Léase, además, el *Specimen bibliothecae hispano-majansianae,* de don Gregorio Mayans, publicado en Hannover, por David Clément, en 1753.

[p. 185]. [1]. «Nam quod nonnulli nobilissimi rethores eloquentiam virtutem esse contendunt, neque posse nisi in bono viro reperiri, optandum quidem illud est, sed parum verum: si enim virtutem, eam vocant, quae more perfecta, omnino bonos eos efficit, in quibus est, quid absurdius dici potest, quam eloquentiam hoc virtutis genere contineri? sin autem abutuntur virtutis nomine et absolutionem perfectionemque tantum cujusque rei significant, est quidem eloquentia virtus in ratione posita, ut omnes artes ac scientiae, sed cum hoc genus virtutis non simpliciter bonos homines reddat, verum cum adjunctione; ut bonos rhetores, bonos dialecticos, bonos philosophos nihil id

obstat *quominus et eloquentiam improbi habeant,* et ejus viribus ad optimas quasque res labefactandas et evertendas abutantur».

Petri Joannis Perpiniani Valentini e Societate Jesu Orationes duodeviginti. Romae, apud Zannettum et Ruffinellum, MDLXXX VII. Permissu Superiorum. Pág. 245 y siguientes.

Hay, además, otra ed. de Brescia, *apud Petrum Mariam Marchettum,* 1589.Pero la más completa y recomendable es sin duda la de Roma de 1749 (4 tomos en 8.º), con una extensa biografía del autor escrita por el P. Lazzeri.

[p. 186]. [1]. «Exorti sunt enim proximis annis tam in dialectis quam in rhetoricis novi quidam doctrinae veteris emendatores: quibus, cum nihil esset aliud propositum, nisi principibus et prope dixerim parentibus omnium disciplinarum adversari, et magnis auctoribus reprehendendis suum adolescentulis rudibus et imperitis ingenium venditare, studio repugnandi longius, quam par erat, provecti, saepe sine ratione ab iis, quos defendere debuerant, dissenserunt… Hinc proseminatae sunt illae pueriles opiniones et absurdae, quas nonnulli jam solas in scholis intolerabili cum arrogantia et fastidio pro verissimis certissimisque jactant: *bene dicere, non persuadere, finem esse oratoris: solam elocutionem esse hujus artis; aut elocutionem cum pronuntiatione et actione:* ridiculum esse nunc quaerere numeros in oratione…» etc. (Pág. 341 de la edición príncipe de Roma).

[p. 187]. [1]. Vid. ep. XVI a Francisco Adorno en el tomo III, pág. 99 de la edición del P. Lazzeri.

[p. 187]. [2]. *D. Cypriani Soarez Societatis Jesu, de Arte Rhetorica libri tres, ex Aristotele, Cicerone et Quintiliano praecipue deprompti. Nunc ab eodem auctore recogniti et multis in locis locupletati. Coesaraugustae. Excudebat Jaonnes Soler, MDLXXXI.* 8.º Cerdá y Rico menciona dos eds. de Venecia, 1565 y 1568; Sevilla, 1569; Amberes, 1575; Madrid, 1577; Madrid, 1583; Roma, 1585; Verona, 1589; Roma, 1590; Madrid (por Pedro de Madrigal), 1597

Lisboa, 1620; Praga, 1675… pero debe de haber muchas más, porque el libro corrió triunfante en todos los colegios de jesuitas de Europa. El P. Cipriano Suárez era natural de Ocaña.

[p. 187]. [3]. Los cuatro libros *De arte Rhetorica* y el *De methodo concionandi* del toledano Juan de Santiago, no los he visto más que citados por Cerdá y Rico, que los da por impresos en Sevilla, *ex officina J o. Leonii,* 1595, y los elogia mucho por la selección de los ejemplos.

—*Bartholomaei Bravi S. I. de arte oratoria ac de ejusdem exercendae ratione, Talianaque imitatione, varia ad res singulares adhibita exemplorum copia, libri quinque* (Medina del Campo, 1596). Contiene oraciones o declamaciones de cosecha del autor, que imprimió, además, un tratado sobre el género epistolar.

—Los cuatro libros *De oratore,* de Rodrigo de Arriaga se imprimieron en Colonia, *typis Bernardi Gualteri,* 1636. 8.°

[p. 188]. [1] . Así lo reconoce Juan Petreyo: «Tu unus, Pater observande, ausus es haec claustra perrumpere et ad ejus disciplinae consuetudinem vulgus admittere, qua non alia ad vitae usus aut utilior est aut jucundior; eaque felicitate ut primus novum iter ingressus, exemplar secuturis vix reliquisse videaris quod addant».

«Rhetorica en lengua castellana, en la cual se pone muy en breve lo necessario para saber bien hablar y escrevir: y conoscer quien habla y escrive bien. Una manera para poner por exercicio las reglas de la Rhetorica. Un tratado de los avisos en que consiste la brevedad y abundancia. Otro tratado de la forma que se deve tener en leer los autores: y sacar dellos lo mejor para poderse dello aprovechar quando fuere menenester: todo en lengua Castellana: compuesto por un frayle de la orden de Sant. Hieronymo, con privilegio Imperial».

4 got., 4 hs. fols. y 107 folios.

Colofón: «Fué *impressa esta presente obra y nueva invención de Rhetorica en Romance a loor y alabanza de nuestro Señor Jesu Christo y*

de s u gloriosíssima *madre, en la muy noble Villa y florentíssima Universidad de Alcald de Henares en casa de Juan de Brocar, a ocho días del mes de Febrero de año MDXLI* (1541)».

[p. 189]. [1]. *Arte de rhetorica, en el qual se contienen tres libros, El primero enseña* el *arte generalmente: el segundo particularmente el arte de historiador: el tercero escrivir epístolas y diálogos. Madrid, por Guillermo Drouy,* 1578.

[p. 189]. [2]. *Primera parte de la Rhetorica de Joan de Guzmán, público professor desta Facultad, dividida en catorze Combites (sic) de Oradores: donde se trata el modo que se deve guardar en saber seguir un concepto por sus partes, en qualquiera plática, razonamientos o sermón, en el género deliberativo, de todo lo qual se pone theórica y práctica. Alcalá de Henares, por Joan Iñiguez de Lequerica, año* 1589, 8.°, 8 hs. prels., 291 fols. y cinco más de Tablas.

Intercaladas entre la prosa de este libro hay varias poesías del autor bastante estimables, en las cuales se inclina a la imitación de Fr. Luis de León. Son traducciones de los cinco primeros salmos y de varios epigramas de Marcial, una canción y unas liras originales, y dos epigramas latinos.

El autor se gloría de haber sido *formado en la of icina del gran Sánchez Brocense y de Joan de Mal-Lara,* hispalense.

[p. 190]. [1] . Las obras del maestro Céspedes se hallan juntas en un códice de la Biblioteca Nacional, marcado V.—87. Comprende la *Retórica, la Gramática y* el *Discurso del humanista,* y lleva la fecha de 1607, *El Humanista* se ha impreso suelto en un opúsculo ya raro:

—*Discurso de las letras humanas, llamado el Humanista, que, según don Nicolás Antonio, escribía en el año de* 1600 *Baltasar de Céspedes, yerno del Brocense, y su inmediato sucesor en la Cátedra de Prima de Retórica de la Universidad de Salamanca, y que sale a luz la primera vez por D. Santos Díez González. En Madrid, por Antonio Fernández,* 1784. 8.°

[p. 191]. [1]. *Eloquencia Española en Arte. Por el Maestro Bartholomé Ximénez Patón. Toledo, Thomás de Guzmán,* 1604. 8.°, 8 hojas prels. sin foliar, 13 de prólogo, 123 de texto y 7 de Tabla.

—*Mercurius / Trimegis- / tus, sive de tri- / plici eloquentia Sacra, / Española, Romana. / Opus concionatoribus ver / bi sacri, poetis utriusque linguae, divinarum et / humanarum litterarum studio / sis utilissimum. / A. D. D. Jhonnem* (sic) *de Tarsis Comi- / tem de Villamediana Archigrammathopho- / rum Regis. / Authore Magistro Bartholo- / maeo Ximenio Patone Almedinense, ejus publico / Doctore et Protogrammatophoro* (a) [(a) *Protogrammatophoro y Archigrammatophoro* quieren decir, en la latinidad del maestro Patón, «Correo mayor».] *in oppi- / do Villanueva de los Infantes, Cu- / riae Romanae, et Sancti Of- / ficii Scriba. / Cum Privilegio. / Petro de la Cuesta Gallo Typographo. Biatiae. / Anno* 1621. 4.°, 8 hs. prels. + 286 folios + 20 sin foliar con varios apéndices e índice. Bajo este rótulo general se comprenden cuatro obras distintas: la *Eloquentia Sacra,* en latín; la *Elocuencia Española,* en castellano; las *Instituciones de la gramática española* (íd.); la *Eloquentia Romana,* en latín. A todo ello hay que agregar una cáfila de versos laudatorios en alabanza del autor, que no van al principio, como de costumbre, sino al medio, para que todo sea extravagante en la disposición tipográfica de este libro; varias polémicas de Patón con el P. Francisco de Castro, de la Compañía de Jesús, y con el dominico Fr. Esteban de Arroyo, y, finalmente, una serie de certificados de los *catedráticos de elocuencia,* o séase dómines, de Baeza, Ubeda, Alcaraz, Ciudad Real, la Membrilla, Albacete, Villapalacios… comprometiéndose a no enseñar nunca por otro libro que por el *Mercurio Trimegisto*. Ximénez Patón imprimió un tratado de *El Perfecto Predicador.* (Baeza, 1612, por Mariana de Montoya). Como no lo he visto, ignoro si difiere en algo de la *Eloquentia Sacra*.

[p. 194]. [1]. *Eclesiasticae Rhetoricae, sive de ratione concionandi libri sex, celeberrimo et praestantissimo tempestatis nostrae Theologo Lu-*

dovico Granatensi, Monacho Dominicano auctore, jam diu quidem a studiosis optati atque spectati, nunc vero primum in lucem editi. Opus non solum utile, verum etiam pernecessarium iis, qui concionandi laude praestare, et Reipublicae Christianae, dum animarum saluti incumbunt, egregiam atque illustrem operam navare contendunt. His conjunximus ejusdem argumenti libros tres Augustini Valerii Episcopi Veronae, ab auctore multis in locis novissima hac editione auctos et meliores factos. Venetiis apud Franciscum Zilettum, MDLXXVIII. 4.° (Dedicado a la Universidad de Évora).

La edición de Valencia de 1770, por Joseph de Orga, va encabezada con un elegante prefacio latino de don Juan Bautista Muñoz.

Hay una traducción castellana de esta *Retórica,* mandada hacer por el Obispo Climent e impresa en Barcelona, 1770. Es la misma que se reproduce en la Biblioteca de Rivadeneyra.

[p. 195]. [1]. *Vergel de oración,* tomo II, pág. 69. Citado por Fr. Tomás Cámara, Obispo auxiliar de Madrid (hoy Obispo de Salamanca), en su hermoso libro *Vida y escritos de B. Alonso de Orozco.* Valladolid, 1882, pág. 440.

El *Methodus praedicationis* está inédito.

[p. 196]. [1]. Est enim ipsa, narratio vera, ornata et culta alicujus rei gestae aut dictae ad ejus notionem hominum menti firmiter imprimendam… eo quod memoriae nostrae fluxae ac labilis infirmitas ea confirmetur, sintque illa aeterna, quae sunt historiae monumentis consecrata.

La primera edición del diálogo *Historiae institutionem* (dedicado a Luis de la Zerda, distinto del jesuíta) parece ser la de París, 1557, *apud Martinum Juvenem,* a la cual siguió la de Amberes, 1564; pero yo le tengo sólo en la colección de preceptistas del arte histórico, estampada en Basilea, 1579, con este título:

—*Artis Historicae Penus, octodecim scriptorum tam veterum quam recentiorum monumentis, et inter eos praecipue Bodini libris Methodi*

Historicae sex instructa… Basileae, ex officina Petri Pernae, 1579. *Cum privilegio*. 8.°

En el folio 743 del tomo primero comienza el tratado de Fox Morcillo.

[p. 197]. [1]. Haec igitur proponenda sunt primum quasi generalia… Haec tamquam thesis est primo comprehendenda et constituenda…

Nec vero descriptio locorum satis est in historia, quum haec ad res illustrandas et distinguendas sumantur, sed consilia et causae gestorum multo magis exponendae… mutationes legum, seditiones, tumultates civium, magistratum dominatus… navigationes novae, inventa, portenta…

[p. 197]. [2]. Veritatis enim amor et studium, utilitatisque publicae cura praedicanda hic est, quando ad id instituitur historia, non tu ipse aut res tuae, quarum ad laudem historia non scribitur, sed ad publicam utilitem, ex veritatis cognitione natam, quam tamem dum consectare, laudaris, magnumque patriae atque tibi nomen comparas…

[p. 199]. [1] . *De historia, para entenderla y escribirla. Madrid, Luys Sánchcz,* 1611. (Escribo esta portada un poco de memoria, porque a mi ejemplar le falta la primer hoja). 4 hs. sin foliar y 112 pp. Este Tratado está mucho mejor escrito que el *Felipe II,* de Cabrera; a ratos parece imposible que sean de la misma mano.

[p. 202]. [1] . *Genio de la historia. Por el P. Fr. Gerónimo de S. Joseph, carmelita descalzo. Obra que publicó el Marqués de Torres* (en 1651), y *dedicó al Señor Phelipe I V. Segunda Impresión*. Madrid, en la imp. de don Antonio Muñoz del Valle, año de 1768. 4.°

[p. 203]. [1]. Sobre otros preceptistas históricos que no importan para la historia de la Estética, véase el *Discurso* de entrada en la Academia de la Historia de don José Godoy Alcántara (1870).

CAPÍTULO X.—CONTINUAN LAS TEORÍAS ACERCA DEL ARTE LITERARIO EN ESPAÑA DURANTE LOS SIGLOS XVI Y XVII.—LAS POÉTICAS CLÁSICAS.— TRADUCTORES Y COMENTADORES DE ARISTÓTELES Y HORACIO.— OTROS PRECEPTISTAS MÁS ORIGINALES.—CARVALLO, EL PINCIANO, CASCALES, GONZÁLEZ

Para proceder con algún orden en la enumeración de los más señalados entre los innumerables libros de los siglos XVI y XVII, que contienen ideas más o menos originales sobre los fundamentos de la preceptiva poética, importa, ante todo, considerarlos divididos en dos grandes secciones. Pondremos en el primer grupo a los preceptistas clásicos; quiero decir, a los que tomaron **[p. 206]** por base de sus especulaciones la *Poética,* de Aristóteles, o la de Horacio, o entrambas a la vez, facilitando su inteligencia por medio de traducciones y comentarios, ya en lengua latina, ya en lengua vulgar, o bien ampliando su doctrina en libros de Poética originales, ajustados con más o menos rigidez a las ideas estéticas de los antiguos. En la segunda sección figuran los preceptistas y apologistas (pues los hubo en gran número y de mucha doctrina) de los dos grandes movimientos de renovación literaria, que a principios del siglo XVII se verificaron simultáneamente, aunque con desigual fortuna, en el campo de la poesía lírica y en el del teatro, por obra de Góngora y de Lope. Tan natural división, dentro de la cual procuraremos seguir el más estricto orden cronológico, nos permitirá abarcar de un golpe, y sin fatiga, el cuadro pintoresco y animado que ofrece la crítica literaria de nuestra edad de oro, mucho más fecunda y poderosa que cuanto acertaríamos nosotros a encarecer. ¿A quién no interesa saber lo que pensaban sobre su arte Cervantes, Tirso, Lope o Quevedo: Pues de todo daremos cuenta, dilatándonos

gustosos en materia donde la amenidad y el deleite corren parejas con la fructuosa enseñanza.

En un estudio mío, que todavía espera complemento y lima antes de crecer en brazos de la estampa, se encontrará junto y ordenado todo lo que yo he podido indagar acerca de los traductores y comentadores españoles de clásicos griegos y latinos. El deseo de no repetirme y de dejar espacio para cosas más importantes, me obliga a ser muy sobrio en la enumeración de los helenistas y latinistas españoles que en el siglo XVI dieron carta de naturaleza en nuestra lengua a las obras preceptivas de Aristóteles y de Horacio.

Corre (sin fundamento antiguo que sepamos, puesto que ni Tamayo de Vargas ni Nicolás Antonio la autorizan), repetida en muchos libros modernos, la especie de que Juan Páez de Castro (no Pérez, como algunos escriben), bibliotecario de don Diego de Mendoza y uno de los filólogos más laboriosos de nuestra edad de oro, tradujo la *Poética,* de Aristóteles. Imagino que éste es uno de tantos yerros como por primera vez se difundieron en el absurdo prólogo de Nassarre a las comedias de Cervantes, y en el librejo de don Luis Joseph Velázquez sobre los *Orígenes de la poesía* **[p. 207]** *castellana* (Málaga, 1754); [1] por lo menos, hasta la hora presente, ha sido vana toda mi diligencia para encontrar, no ya el texto de esa versión que tengo por soñada, sino la menor indicación relativa a ella, en ninguno de los muchos escritores que hablan de Páez de Castro, ni en la bastante nutrida correspondencia literaria que éste seguía con sus amigos humanistas. Bien sé que Páez de Castro había emprendido enormes trabajos sobre Aristóteles, pero no de traducción en lengua vulgar, sino de corrección y depuración del texto griego, con presencia de muchos manuscritos antiguos. Y aun estos trabajos, que el autor miraba como preliminares para una obra grande y sintética sobre la filosofía de Aristóteles concordada con la de Platón, debieron de que dar incompletos y perderse, puesto que no ha en-

contrado ni vestigio de ellos el último y más docto de los biógrafos de Páez, mi llorado amigo Carlos Graux, en un libro que es honra de la erudición francesa contemporánea y gravísimo cargo de conciencia para los olvidadizos e inertes helenistas españoles. [2]

Del médico valenciano Francisco de Escobar, que en Barcelona fué maestro de Juan de Mal-Lara, y que hoy solamente es conocido por una versión latina de los *Progymnasmas* de Aftonio y de algunas fábulas esópicas, dicen Andrés Scott y Nicolás Antonio que había empezado a traducir (¿hacia 1557?) la *Retórica* de Aristóteles, porque de las dos versiones latinas hasta entonces conocidas, la de Jorge Trapezuncio le desagradaba por impericia del autor en la lengua latina, y la de Hermolao Bárbaro por el defecto contrario, es decir, por mala inteligencia del original griego. No queda más noticias de semejante trabajo, que debió de quedar muy a los principios. [3]

Vicente Mariner, el helenista más fecundo que España ha producido, prodigio de actividad, de memoria y de mal gusto, del cual nunca pudo curarle el trato asiduo con la docta antigüedad, tradujo él solo, ya en prosa, ya en verso, ya en latín, ya en castellano, **[p. 208]** la mitad de la literatura griega, incluso los escoliastas y los sofistas. Claro es que entre estos ciclópicos trabajos, que llenan casi solos un armario (el *Ff)* de la sala de manuscritos de la Biblioteca Nacional, no faltan, ni podían faltar, las obras de Aristóteles, todas las cuales (exceptuando la Metafísica) puso Mariner en castellano con tanta dureza como fidelidad, prestando en ello el más positivo servicio a la cultura española, en medio de tantos otros trabajos suyos estériles y baldíos. [1] En la colección aristotélica de Mariner, figuran, no sólo la Poética, sino las dos Retóricas atribuidas a Aristóteles.

Simultáneamente con Mariner se había dedicado a poner en lengua castellana la Poética el gallego don Alonso Ordóñez das Seixas y Tobar, señor de San Payo, pero alcanzó mejor fortuna

en ver de molde su trabajo desde 1626. La traducción de Ordóñez, aunque no está tomada del latín, como insinúa Nicolás Antonio, sino que es directa del griego, no excluía ciertamente otra mejor, y para mí no hay duda que la de Goya y Muniain le lleva grandes ventajas, sin ser perfecta por eso. Sea defecto de las ediciones de la *Poética* que en el siglo XVII corrían, y que aumentaban las dificultades de estos oscurísimos fragmentos, sea impericia de Ordóñez, hay que confesar que muchas veces se le quedó traspapelado el sentido, y aun hizo decir a Aristóteles lo contrario de lo que pensaba, o algo sin razón ni enlace, además de quedarse vírgenes de traducción no pocos incisos. La mayor parte de estos defectos se remediaron en una reimpresión del siglo pasado, [2] en **[p. 209]** la cual entendió el catedrático de griego en los Reales Estudios de San Isidro, don Casimiro Flórez Canseco, quien para reunir en un cuerpo lo mejor que hasta su tiempo se había trabajado sobre la poética, añadió al trabajo de Ordóñez el texto griego, con una colección de variantes, la versión latina de Heinsio con sus notas, y las del abate Batteux en su libro, entonces tan celebrado, de las *Cuatro Poéticas*.

Contemporáneo de Ordóñez y de Mariner fué el conquense Juan Pablo de Mártir Rizo (descendiente del célebre humanista Pedro Mártir); fecundo traductor e historiógrafo con ribetes de político, a lo cual agregaba ciertos conocimientos de literatura francesa, harto peregrinos en el siglo XVII. Mártir Rizo, que era hombre de buen gusto, aunque de estilo un tanto afectado y sentencioso, volvió a traducir la *Poética,* de Aristóteles; pero como no sabía griego, se valió de la traducción latina de Daniel Heinsio, a quien siguió paso a paso en la distribución de los capítulos, que (como es sabido) difiere en la edición heinsiana del orden generalmente adoptado. El interés de la Poética de Mártir Rizo (que aún yace inédita en la Biblioteca Nacional) está en las ilustraciones que la acompañan, en una de las cuales se lee una minuciosa y durísima crítica de la *Jerusalén Conquistada,* de Lope de

Vega, donde algunos han creído ver la mano del implacable Torres Rámila. [1]

[p. 210] De las traducciones de Horacio hay libro particular mío donde, serán ampliamente estudiadas. Aquí baste mencionarlas. Con un solo año de diferencia, tal que es imposible determinar la prioridad entre ellas, aparecieron dos de la *Epístola ad Pisones,* la de Vicente Espinel y la de don Luis Zapata, esta última rarísima, tan rara como perversa, y es el mayor encarecimiento que puede hacerse, porque excede a todo extremo de maldad posible en achaque de traducciones: tal es lo pedestre de su estilo y el desmaño y torpe medida de sus versos sueltos, en comparación de los cuales pueden pasar por modelos las octavas del *Carlo Famoso*. Mal camino tomó el buen caballero para recoger (como él dice) *a los aventureros sueltos de la poesía y reducirlos a arte*. [1]

Mucho más tolerable es la traducción de la misma Poética, debida al rondeño Vicente Espinel, insigne entre nuestros novelistas como autor de *El Escudero Marcos de Obregón*. Pero tomada en sí, y prescindiendo de la comparación con Zapata, y de la acerba polémica entre Sedano e Iriarte, cosas todas ajenas de este lugar; los mas apasionados de la simpática genialidad literaria de Vicente Espinel tendrán que confesar que tradujo como un estudiante y no como un filólogo, sin abrir para nada ninguno **[p. 211]** de los sesenta u ochenta comentadores que ya existían en su tiempo, y sin ver las dificultades o saltando audazmente por cima de ellas. Y como además la traducción está en versos sueltos, y entonces nadie sabía hacer versos sueltos más que Jáuregui, educado en la escuela de los italianos, la traducción resultó floja, lánguida y sin nervio; ni puede concedérsela otro elogio que el que merece en todo caso una primera tentativa para popularizar el texto horaciano. [1]

Salvá poseía una *Traducción de la Arte Poética de Quinto Horacio Flaco, Príncipe de los Poetas líricos, y de los tres Discursos sobre el poema heroico de Torcuato Tasso, por D. Tomás Tamayo de Vargas, toledano*.

En 1684 apareció en Tarragona (Imp. de Joseph Soler) un libro rotulado *Poesías selectas de varios autores latinos, traducidas en verso castellano e ilustradas con notas de la erudición que encierran*. Su autor, el P. Joseph Morell, de la Compañía de Jesús, traduce, entre otras cosas, el *Arte Poética*, de Horacio, en endecasílabos pareados. El P. Morell no era poeta, pero sí hombre de agudo y despejado ingenio, dotado de esa elegante y diserta facilidad de versificador, que ha sido tan común entre los de su Orden, como raro el talento poético propiamente dicho. Su asiduo comercio con las musas latinas, y el alejamiento en que vivió de la literatura cortesana, le salvaron casi completamente del culteranismo que en su tiempo lo infestaba todo. Su traducción es preferible a la de Espinel, a pesar del prosaísmo habitual de la dicción y del martilleo francés de los pareados, tan fastidioso a nuestros oídos.

Carácter mucho menos literario que las cuatro versiones anteriores tiene la *Declaración Magistral* del preceptor granadino Villen de Biedma, la cual viene a ser una interpretación en prosa, servil, rastrera y literal, como para principiantes.

Cascales en las *Tablas Poéticas*, y el licenciado Juan de Robles en *El Culto Sevillano*, intercalaron, según lo requería la doctrina **[p. 212]** que iban exponiendo, largos retazos de la *Poética* horaciana en verso castellano, dando indicios de haberla traducido íntegra.

Como comentadores y escoliastas de Horacio en lengua latina apenas pueden citarse, durante este largo período de dos siglos (los más gloriosos, por otra parte, para los estudios humanísticos en España), otros que el Brocense, el valenciano Falcó, el portugués Aquiles Stacio y el Marqués de Mondéjar, cuyos *Escolios* quedaron manuscritos. [1] De ellos el más ímportante es, sin duda el Brocense, cuya originalidad se trasluce hasta en el más descuidado borrón de sus escritos. Dos veces trató de la *Epístola ad Pisones*, primero en el tratado *De auctoribus interpretandis* (1558), después en unas *Annotaciones* (1591). En ambos casos dió a enten-

der que, «aunque muchos se habían acercado al vellocino, ninguno había acertado con el oro que estaba oculto, sino que se habían contentado con la lana caprina». [2] Acertadas enmiendas de **[p. 213]** puntuación, notables rectificaciones en el texto, y una inteligencia perfecta del sentido de los preceptos, se ven echados a perder por la manía de considerar la *Epístola a los Pisones* como una *Poética* regular y sistemática. Para darla un orden pedagógico que no tiene, ni estaba en la mente de su autor, el maestro Sánchez transporta audazmente de su lugar tiradas enteras de versos. Para presentar más a los ojos la contextura dialéctica que él imponía a Horacio, escribe debajo de sus versos una paráfrasis en prosa, ejemplo seguido religiosamente por Cascales, otro de los insignes profanadores del *arte* horaciano.

[p. 214] El *Comentario* de Aquiles Stazo *(Statius)* es digno de memoria, porque en él se trata de concordar y comprobar los preceptos de Horacio con los de Aristóteles y otros retóricos griegos. Más audaz Pedro de Veiga, no se limitó a introducir variantes de mucha entidad en el texto, sino que volvió a desconcertarle y fraccionarle (disjecti *membra poetae),* aunque por diverso camino que el Brocense, y con la declarada pretensión de restablecer la lección original, groseramente afeada por los copistas.

Estos trabajos, puramente filológicos, no trascendían directamente a la poesía vulgar, y aun sus autores no parecían percatarse de que tal poesía existiera. Advertíase, no obstante, cada día más, la ausencia de un doctrinal poético que, aplicando a nuestro romance los cánones de la preceptiva clásica, tenidas entonces por infalibles, sustituyese al ya anticuado *Arte de Trovar*, de Juan del Enzina, código que mal podía sobrevivir a la total ruina de la antigua escuela cortesana y al abandono de la tradición trovadoresca, que en aquel libro había lanzado sus postreras llamaradas. Hasta la parte mecánica y exterior de la versificación exigía nuevas reglas y cuento de sílabas distinto, habiendo acrecentado la prosodia española su caudal con rodas las preseas de la toscana.

Así y todo, fué menester que el ejemplo de Antonio de Tempo, Claudio Tolomei y otros italianos viniese a despertar a nuestros indolentes preceptistas, para que comenzasen a aparecer diversas artes de versificación; y esto sólo a fines del sigloXVI, cuando, ya definitivamente triunfante la escuela petrarquista, comenzaba a ajustar paces con las de los seguidores del metro corto, naciendo de tal maridaje la escuela genuinamente española. Vemos, pues, a los primeros autores de Poéticas, Miguel Sánchez de Lima, Jerónimo de Mondragón, Juan Díaz Rengifo y Luis Alfonso de Carvallo, admitir juntos y bajo un mismo techo los dos sistemas de versificación, el italiano y el nacional, dilatándose con igual amor en la explicación de los juegos y combinaciones de entrambos tipos de armonía poética. Pero prescindiendo de la parte de versificación, la cual sólo en sus principios íntimos y fundamentales (que estos autores de ningún modo tocaban ni adivinaban siquiera, limitándose al estudio más empírico y superficial de las formas del lenguaje métrico) puede entrar en la ciencia estética; el interés de estos libros es más bien gramatical que **[p. 215]** literario, con total ausencia de doctrina filosófica. El portugués Miguel Sanchez de Lima, (no de Viana, como Velázquez dice), apenas se aparta un punto de las pisadas de Horacio, cuya doctrina corrobora en versos propios. Jerónimo de Mondragón se limita a explicarnos la mecánica del período rítmico. Juan Díaz Rengifo y Luis Alfonso de Carvallo merecen más individual noticia.

Son muy pocos los que han leído el *Arte Poética Española* del primero, en su forma original y auténtica, tal como se imprimió en Salamanca en 1592 y se reprodujo en Madrid en 1606. Generalmente no se la conoce sino desfigurada y abultada enormemente con las insensatas, aunque divertidas y curiosas adiciones que le hizo, a principios del siglo XVIII, el barcelonés Joseph Vicens, hombre de gusto depravadísimo, pentacróstico y macarrónico, el cual tuvo la honradez de señalar con un asterisco sus ex-

traños aditamentos, que forman más de la mitad de la obra, y que bien claramente se dan ellos a conocer por lo que contrastan con la modestia y buen sentido del primitivo Rengifo. A la calenturienta fantasía de su adicionador se deben totalmente los capítulos en que se discurre sobre los *romances en eco,* los *anagramas,* los *sonetos en tres lenguas,* los *acrósticos,* las *ensaladas, los labyrinthos*, que se leen de cincuenta maneras, el *poema mudo*, el *poema cúbico* y otras desaforadas composiciones, *raras y dificultosas*, *pero de mucho contento*, cuyas recetas hicieron que el Rengifo adicionado se convirtiese en el manual clásico de los copleros españoles del siglo pasado, los cuales además acudían a él en demanda de consonantes por un pequeño vocabulario de rimas que tiene al fin. «¿Qué es la poesía? (pregunta el vate tuerto en la *Derrota de los Pedantes)* El arte de hacer coplas. ¿Y cómo se hacen coplas? Comprando un Rengifo por tres pesetas». Y Vargas Ponce escribe en la *Proclama del solterón*

«Rubia guedeja peinará la rana,
Y antes habrá coplero sin Rengifo…
……»

De todo esto le ha resultado al jesuíta Diego García Rengifo, verdadero autor del *Arte Poética* publicada a nombre de su hermano, una funesta e inmerecida reputación de mal gusto. Cuando él escribió, aún se mantenía en su integridad el estilo poético castellano; y si él no era hombre para grandes novedades, y apenas **[p. 216]** hizo más que traducir el *Tempo* y acomodarle a nuestra lengua hasta en cosas que son privativas de la versificación italiana, realmente ni la doctrina es absurda, ni los ejemplos son de mal gusto. Algunos le tienen por la mejor Arte Métrica castellana: yo no. Por la riqueza material de metros y combinaciones, le vence la *Rítmica*, de Caramuel, que bajo este aspecto es un verdadero mundo prosódico. Y en cuanto a los principios de la versificación, ¿de qué puede servir Rengifo a quien haya leído

y meditado la *Métrica*, de Andrés Bello y los *Diálogos* de Coll y Vehí? [1]

[p. 217] Las ideas generales de Rengifo sobre la poesía son pocas y vulgares. Define el Arte Poética «un hábito o facultad del entendimiento, que endereza y rige al poeta y le da reglas y avisos para componer versos con facilidad». Su adicionador añade que este hábito está subordinado a la Aritmética y a la Música, y que *parece cierto que Adam tuvo arte poética infusa, aunque no se escribe que compusiera tratados ni libros de propósito*. La vena y el arte son igualmente necesarias al poeta. *Materia de su arte son todas las cosas que tienen ser, y las que no le tienen sino es el que del mismo poeta reciben*. Al cual pertenece, no sólo el hablar de cosas verdaderas, pero mucho más el fingir, y aun esto en tanto grado que dize Aristóteles que solos los que fingen son propiamente poetas; y no quiso decir que los poetas habían de mentir, sino que habían de describir y pintar al vivo las cosas, que diessen como vida a lo que estaba muerto, y fingiessen, ya la fama, ya la envidia, ya la república, ya otras cosas que no son vivientes ni personas, como si realmente lo fueran, o que fingiessen marañas **[p. 218]** y fábulas tales, que aunque no huviessen assi pasado, fuessen muy semejantes a las que suelen acaecer».

Entre la Poética, la Lógica y la Oratoria, la materia remota es una misma, pero las diferencias nacen de la forma y del fin. *El fin intrínseco de la Arte Poética es hacer versos. Los fines extrínsecos pueden ser muchos (utilidad, deleite, devoción, recreación honesta, recreación viciosa, servicio de la República,* etc.). Rengifo no era insensible al encanto de la poesía y música popular: «¿ *Quién no ha experimentado en si los afectos que se despiertan en el corazón cuando oye cantar algunos de los romances viejos que andan de los zamoranos, o de otros casos lastimosos?*»

Las condiciones psicológicas del poeta consisten (según Rengifo) «en una imaginativa vehemente, con que el poeta concibe, finge y da vida a lo que escribe, y en un cierto furor, con que sale

como de sí, y se remonta y forma nuevas ideas, y en una agudeza de ingenio con que adelgaza las cosas y las mata (como dizen) en el ayre».

Muy semejante al libro que lleva el nombre de Juan Díaz Rengifo es el rarísimo *Cisne de Apolo*, [1] publicado en 1602 por **[p. 219]** el clérigo asturiano Luis Alfonso de Carvallo, el cual, entrando después en la Compañía de Jesús, llegó a ser docto investigador de las antigüedades de su tierra. Lo primero que hay que notar en el *Cisne de Apolo* es su forma. El autor ha compendiado los preceptos poéticos en detestables octavas reales, formando una especie de poema didáctico, del cual se formará justa idea por este pasaje:

«El primero furor es amoroso
Del conocer lo bello procedido,
Y aquel que conociera más lo hermoso,
Más será transportado su sentido;
Y el poeta, como es tan ingenioso,
Habiendo la hermosura ya aprehendido,
La ama con más fuerza, y si es terrena,
Desta a la soberana se enajena».

Refugiémonos en la prosa por huir de tan discordes sones. La prosa son cuatro diálogos entre la Lectura, Zoylo (personificación de los detractores de la poesía) y Carvallo, que va declarando el sentido de las octavas y continuando la pesadísima metáfora del Cisne. Trata el primer diálogo de la definición y materia de la poesía; el segundo, de la versificación; el tercero, de los géneros literarios; el cuarto, del decoro que se debe guardar en la poesía, y de la vena y furor poético. «Poeta se llama aquel propiamente que, dotado de excelente ingenio, y con furor divino incitado, diciendo más altas cosas que con sólo ingenio humano se pueden imaginar, se llega mucho al divino artificio… La poesía es arte que enseña a hablar con imitación, orden y ornato… Arte es cierta razón de hacer cosas, la cual razón, aunque

del entendimiento procede, para enseñarse a otros y obrar, es menester que salga a ponerse en práctica, donde se venga a la forma y fin del arte… La oratoria y la poesía son hermanas, y sólo se diferencian en la clase de número, que es más sensible y riguroso en el verso que en la prosa. Partes de la poesía, como de la oratoria, son la invención, disposición y elocución». Carvallo, citando expresamente el *Examen* **[p. 220]** *de Ingenios,* de Huarte, adopta su clasificación de las ciencias, y pone a la poesía y a la elocuencia entre las que dependen de la imaginativa. «El que hubiere de ser poeta ha de estar en el tercero grado de calor… sus costumbres serán: ánimo, soberbia, liberalidad, inclinado a mujeres, y el andar será con muy buena gracia y donaire. La habla será abultada y algo áspera; tendrá pocas carnes, duras, ásperas y nerviosas; las venas anchas; el color moreno, tostado, verdinegro y cenizoso; el cabello y barba gruesso, tiesso, áspero y tostado; la cara no muy hermosa; todas las cuales cosas son indicios de calor y sequedad, humor aparejado para la imaginativa que han de tener los poetas. Aunque como haya calor, aunque falte sequedad y tenga humedad, podrá haber imaginativa, y por consiguiente ser poeta el que lo tuviere, mas no tan perfecto, y entonces son los tales alegres, risueños y amigos de pasatiempos, sencillos, afables, vergonzosos y no muy dados a mujeres. Y aunque la voz sea abultada, será blanda y sonora, y no áspera; las carnes y cabello más blando». ¿Por dónde habíamos de creer que era tan vieja la teoría del *temperamento* artístico, llevada en Huarte y en Carvallo hasta los últimos límites del empirismo materialista?

«La materia del poeta es tratar cosas verdaderas o fingidas, las cuales ha de hallar y buscar la invención, primera parte de la poesía; y no solo el inventarlas, pero el disponerlas en la forma conveniente y ordenarlas a su fin, es todo obra de la imaginativa y de differente officio que tiene el entendimiento, y así al que le faltare imaginativa, le falta potencia para obrar en su arte elegantemente, aunque sepa sus preceptos… Y cuanto mejor y más

sutil imaginativa tuviere, será más excelente poeta, porque inventará más sutiles y subidas cosas, más raras y admirables».

«Las ficciones son en dos maneras: verosímiles y fabulosas; pero en todas ellas la poesía mira siempre, como a último blanco, a la verdad, escondiéndola bajo tropos, alegorías y parábolas de moral sentido y fructuosa enseñanza. *Por eso Lactancio llamó veracísimos a los poetas, porque su verdad es la verdad de lo universal*. Los poetas, para que no se perdiese de la memoria la rica y preciosa piedra de su doctrina y anduviese siempre a la vista, la engastaron en los engastes ricos de sus figuras y semejanzas, apropiándolas y ajustándolas a la verdad, como a la piedra el **[p. 221]** engaste». «¿Qué otra cosa es la poesía (dice el platónico Máximo de Tiro) sino la *antigua* filosofía consonante con los números del verso?». La poesía es muy anterior, en su desarrollo, a la prosa.

Carvallo entiende por forma de la poesía la disposición y traza de ella. Divídela en *dramática, exagemática* (así llama a la narrativa) y *mixta*. De la lírica no hace género aparte, pero parece que la incluye en la *exagemática,* donde el poeta habla sólo. A la épica la considera y trata como *historia en verso*.

Separándose del orden jerárquico comúnmente recibido por los preceptistas clásicos, declara que la dramática es la poesía por excelencia y la que en sí las contiene todas. No manifiesta hostilidad alguna contra el teatro nacional, y admite expresamente las «comedias de historias ciertas, así profanas como divinas, y aun de personas metaphísicas, espirituales o intelectuales, que no tienen figura de persona, y debajo de las cuales se representa alguna virtud o vicio, o la persona de una ciudad, río o pueblo». Pondera «los subtiles artificios y admirables trajes de las comedias que en nuestra lengua se usan, enriquecidas con todos los géneros de flores que en la poesía se pueden imaginar». Se decide por la división en tres jornadas, y defiende con calor y elocuencia los *provechos y utilidades de la Comedia* contra los rígidos moralistas. «Malos exemplos ninguno los representa… pues allí se alaba y ensal-

za el bueno para que sea imitado, y el vicioso se vitupera para que nadie le imite; allí se leen los varios sucesos y acaecimientos de nuestra miserable vida, allí, como en espejo, se echa de ver la ignorancia del niño, la crianza del muchacho, la vanidad del mozo, la avaricia del viejo, la liviandad de la mujer, el engaño de la ramera, la constancia de la valerosa: al fin, es espejo de todas las edades, de todas las costumbres, de todas las naciones y de todos los estados; es cátedra donde se leen todas facultades, todas ciencias, todas artes y todo lo necesario ansí para la persona particular como para toda la república… una cifra y mapa para vivir los pueblos y particulares sin peligro de la vida… *El poeta forzosamente ha de tratar de todo, y dezillo todo, pues es pintor de todo lo que en el mundo pasa,* pero obligación tiene a tratar lo malo como malo, y lo bueno como bueno». [1]

[p. 222] Si Carvallo, por sus doctrinas independientes acerca del teatro y por su manifiesta afición a Lope de Vega, merece ser contado casi entre los autores de poéticas románticas y entre los que quisieron hacer entrar en los moldes de la preceptiva antigua la amplia forma del drama nacional, los tres eruditísimos libros del Pinciano, de Cascales y de González de Salas nos dan con tal pureza y con tal señorío de la materia la doctrina clásica, que quien haya leído la *Philosophia Antigua*, las *Tablas Poéticas y* la Nueva *idea de la tragedia*, muy poco o nada tendrá que aprender, respecto de la inteligencia de Aristóteles y de Horacio, en las poéticas latinas e italianas que durante el siglo XVI compusieron Julio César Scalígero, Castelvetro, Minturno, Robortello y otros italianos, a los cuales siguen los nuestros a veces, pero con independencia y juicio propio. Hasta ahora no hemos hablado más que de pedagogos adocenados, como los Rengifos y Carvallos; los escritores que vamos a leer ahora son humanistas de la gran raza y verdaderos autores de filosofía del arte.

Entre todos se distingue el Dr. Alonso López Pinciano, médico de Valladolid y helenista egregio, conocido por una traduc-

ción de la peste de Atenas de Tucídides, y de los *Pronósticos* hipocráticos; mediano poeta en su *Pelayo*, pero excelente crítico (que hoy diríamos estético) en la animada y bizarra exposición que hizo de la Poética de Aristóteles, bajo el rótulo ya muy significativo **[p. 223]** de *Philosophia antigua poética*, [1] indicio seguro de que su tarea no iba a ser de gramático ni de erudito, sino que aspiraba a echar los fundamentos de una verdadera teoría filosófica de los géneros literarios, completando y coronando el edificio sacado de cimientos por el Estagirita. ¿Y qué alabanza mayor podemos estampar de tal libro sino que, escrito en el siglo XVI, es el único comentario de la *Poética*, de Aristóteles, que podemos leer íntegro, sin encontrarle absurdo ni ridículo, en pleno siglo XIX, y después de haber aprendido la *Dramaturgia* de Lessing? ¿Quién tolera hoy las pedanterías increíbles de Castelvetro y del padre del gran Scalígero, a quien ya el Pinciano culpaba de *estar muy falto en la materia del ánima poética*, es decir, de carecer de todo sentido artístico? ¿Qué podía esperarse de un hombre que prefería el poemilla erótico del gramático Museo (que él tenía por composición antiquísima) a toda la *Iliada* y la *Odisea?*

No debe yacer, como ellos, el Pinciano, relegado a los estantes de oscuras y olvidadas bibliotecas. Es el único de los humanistas del siglo XVI que presenta lo que podemos llamar un sistema literario completo, cuyas líneas generales pueden restaurarse, aun independientemente del texto de Aristóteles, que él va comentando en la doble forma de diálogos y epístolas, o más bien de epístolas que encierran diálogos.

[p. 224] Estas epístolas son trece. La primera, que es de carácter esencialmente filósofico, contiene algunos prolegómenos sobre los sentidos, las facultades del alma, y la aspiración humana al bien y a la hermosura. La segunda trata del arte de la poesía en general, y viene a ser una introducción a la teoría que expone en las restantes. En la tercera comienza a discurrirse de la esencia y causas de la Poética, desarrollando el principio aristotélico de la

mimesis, o imitación, y el de la *verosimilitud*. Júzguese por los siguientes extractos:

«Arte es un hábito de hacer las cosas con razón. Hay unas artes que son siempre viles, y otras que son siempre nobles, como las contemplativas puras, y otras medias… como la Música, Poética y otras semejantes, las quales fueron inventadas para dar deleyte y doctrina juntamente. Tres provechos traen estas artes…: el uno es alterar y quietar las passiones del alma a sus tiempos convenientes; el segundo mejorar las costumbres; el tercero… el entretenimiento.

»Mucha diferencia hay de la Poética a la Música: ésta tiene su esencia toda en el movimiento, y aquélla en el término. Assí como la Danza, la Música espira con la mudanza; mas la poética obra queda siempre perpetua, fija y permaneciente.

»La Poética es arte noble por la virtud que enseña, por la universalidad de la gente que de las obras della se aprovecha y por la universalidad de las materias que toca.

»La Tragedia fué hecha para limpiar el ánimo de las passiones del alma por medio de la compassión y miedo. Assí que la misma fábula que turba el ánimo por espacio poco, le quieta y sosiega por mucho».

Aquí se hace cargo el Pinciano de la animadversión platónica contra la poesía, y responde que «en la república ideal de Platón no son menester poetas que turben y mientan para quietar y deleytar los ánimos de los hombres…, assí como, si no hubiese enfermos, los médicos serían baldíos».

«Poesía, según la manera de hablar común, quiere decir dos cosas: la arte que la enseña y también la obra hecha con la dicha arte. Llámese, si os parece, la arte *poesía*, y la obra *poema*. Assí, pues, poesía no es otra cosa que arte que enseña a *imitar* con la lengua, y *poema* es *imitación* hecha con la dicha lengua o lenguaje. **[p. 225]** Y porque este vocablo *imitación* podría poner alguna di-

ficultad, digo que *imitar,* remedar y contrahazer es una misma cosa, y que la dicha imitación, remedamiento y contrahechura es derramada en las obras de naturaleza y de arte: exemplo de la naturaleza es el niño, que apenas dexa vacío el seno de la madre, y ya comienza a imitar: si reís, ríe; si lloráis, llora… El autor que remeda a la Naturaleza es como retratador, y el que remeda al que remeda a la Naturaleza es simple pintor. Pero advertir conviene que alguna vez la pintura que llamamos simple vence al retrato. Virgilio tiene pinturas que sobrepujan al original, porque dejó en cosas a la pintura, y siguió a la Naturaleza misma. Y si los que imitan de tal manera imitasen, no sería mucho vituperio, antes grande hazaña y digna de loor; mas no sé yo para qué fin imitaré yo mal lo que otro escribió y inventó bien».

¿El metro es esencial o necesario a la poesía? De ningún modo, responde el Pinciano: «Las obras de Platón cumplen la definición del poema, género y diferencia, materia y forma. *La ánima de la poesía es la fábula*. Pero, aunque el metro no sea esencial a la poesía, *sólo la imitación con metro es poesía perfecta*, la imitación sin metro es imperfecta poesía. Porque la poesía, deseando deleytar, busca el deleyte, no sólo en las cosas, mas en las palabras, y no solo en éstas, más en el número de sílabas cierto y determinado que decimos metro. Así que por la *causa final*, que es el *deleyte*, pierde a veces la *formal*, que es la *imitación*. Si el poeta imita con deleyte para enseñar la doctrina, ésta será verdadero fin; mas si (como otros dizen) imita con doctrina para deleytar, el deleyte se quedará con el nombre de fin. Hay dos deleytes en la Poética: el uno es el de la *imitación* y el otro el que puede nacer de la doctrina que se inculca.

»La forma de la poesía es la *imitación*, y la imitación es la *verosimilitud*. La materia son ambas Philosophías. *El objeto no es la mentira, que sería coincidir con la Sophística; ni la Historia, que sería tomar la materia al Histórico; y no siendo Historia porque toca fábulas, ni mentira porque toca Historia, tiene por objeto el verosímil que todo lo abraza*.

De aquí resulta que es una Arte superior a la Metaphisica, porque comprende mucho más, y se extiende a lo que es y no es.

»El *efficiente* de la poesía es el natural ingenio; pero a la producción **[p. 226]** de sus obras concurren arte y naturaleza. Es la Poética, como dijo Aristóteles, obra de ingenio versátil, porque éste recibe fácilmente cualquier idea o forma de las cosas; o de ingenio furioso, porque el tal es aparejado para la invención. Ingenio furioso es el del poeta, que es decir un natural inventivo y maquinador, causado de alguna destemplanza del cerebro. Tiene la cabeza del poeta mucho del elemento del fuego, y así obra acciones inventivas y poéticas.

»No tiene objeto particular la Poética, sino universal de todas las artes y disciplinas, a las cuales abraza y sobrepuja, porque se extiende a las cosas y sentencias que, no habiendo sido jamás, podrían ser. El sujeto de la Poética es cuanto cabe debajo de lengua y pluma; porque todo cuanto hay se puede imitar, si no es Dios que es inimitable, y aun se atreven los poetas muchas veces a imitarle.

»Por consiguiente, las diferencias de poemas dependen del género de la imitación, de la cosa imitada y del modo de imitar diverso. El poema es un compuesto de alma *(fábula)* y cuerpo *(lenguaje)*. [1] Fábula es imitación de alguna obra exterior. No es la obra misma, sino una semejanza della, tanto mejor quanto más verosímil. Las diferencias que se toman de lo essencial, que es la ánima, son cuatro: épica, trágica, cómica y dithyrámbica, que nuestro autor define con los mismos términos que Aristóteles. La Tragedia es acción representativa lamentable de personas ilustres. La Épica o Heroica es un montón de tragedias como la *Ilíada* y la *Eneida*. La Comedia es una acción representativa, alegre y regocijada, entre personas comunes. La Ditirámbica, poema breve, a do juntamente se canta, tañe y danza. Para el género de la imitación se ha de considerar que la poesía se aprovecha especialmente de tres, el lenguaje aristotélico, la imitación musical y la *tripudiante* (danza). La Épica tiene sólo el lenguaje: **[p. 227]** las

otras dos usan a intervalos la Música y la Danza. Las *acciones dramáticas se llaman activas porque tienen su perfección en la acción y representación*. En la Ditirámbica concurren lenguaje, música y tripudio: ejemplo sea la zarabanda. Por la cosa imitada, la imitación de lo mejor es de la Épica y Trágica, la imitación de lo peor, Cómica: la que agora imita a mejores, agora a peores, Ditirámbica».

El Pinciano es idealista decidido, como otros muchos partidarios de la *mimesis,* que entendían ellos de un modo tan opuesto al del naturalismo, aunque arranquen ambos sistemas de un mismo principio. «Si el poeta pintase los hombres como son, carescerían del mover a admiración, la qual es parte principalísima del deleyte, que es el propio y esencial fin suyo… La obra principal no está en decir la verdad de la cosa, sino en fingirla que sea verosímil y llegada a razón, por cuya causa, y porque el poeta trata más la universalidad, dize el Philosopho que mucho más excelente es la Poética que la Historia.

»De la manera de imitar diversa se sacan otras cuatro especies, así: unos poetas imitan hablando siempre ellos mismos *(ditirámbica),* otros por ajenas personas (diálogos platónicos, tragedias y comedias), otros alternadamente (épica o poema común). Los poemas líricos, muchos de ellos carezen de imitación, o por mejor dezir, los más». Finalmente, hace otra división de los poemas en *enarrativos y activos*. [1]

El poeta, ¿debe imitar siempre acción personal y humana? «Dicho habemos que el poema es imitación en lenguaje; y qual el pintor de hervajes es pintor como el de figuras, ni más ni menos el poeta que describe las otras cosas es también poeta como el que imita affectos, acciones y costumbres humanas. Mas así como en los hombres hay unas acciones más ilustres que otras, en los poemas las hay también: entre las quales tendrán más primor los que imiten **[p. 228]** cosas vivas que no muertas, y los que remedan acciones humanas que no brutales, y los que remedan acciones brutales que no los que cosas inanimadas».

Cabe también una división de las obras poéticas por *materia subjeta,* según que sea metro o prosa. Ya hemos visto que el Pinciano se atreve a poner los diálogos de Platón en la poesía dramática. La imitación en prosa (dice) es un poema sin atavío, pero vivo y verdadero, y la escritura en metro, pero sin imitación, un cuerpo vivo adornado. Claro que la palabra *imitación* se toma aquí en el sentido de *creación poética».*

Hemos dicho que la fábula es imitación de la obra: «imitación ha de ser, porque las ficciones que no tienen imitación y verosimilitud no son fábulas, sino disparates. Ha de ser imitación de la obra, y no ha de ser la obra misma histórica: por esta causa, Lucrecio y Lucano, y otros assí que no contienen fábulas, no son poetas, porque no imitan en sus escritos a la cosa, sino escriben la cosa como ella fué, o es, o será. La Poética *haze la cosa y la cría de nuevo en el mundo,* y *,* por tanto, le dieron el nombre griego que en castellano quiere decir *hazedora*... El historiador va atado a la sola verdad, y el poeta puede, ya por acá y por acullá, universal y libremente, como no repugne a las fábulas recibidas ni a la verosimilitud, que es lo intrínseco de la imitación.

»Hay tres maneras de fábulas: unas que todas son ficción pura (milesias y libros de caballerías); otras hay que sobre una mentira y una ficción fundan una verdad (fábulas esópicas o apólogos); otras que sobre una verdad fabrican mil ficciones (trágicas y épicas), las cuales siempre, o casi siempre, se fundan en alguna historia, mas de forma que la historia es poca en respecto y comparación de la fábula.

»La fábula contiene debajo de sí al que dezimos *argumento* y al que llamamos *episodio,* y a la junta del uno y otro, que es la poética imitación, la cual especialmente se llama fábula. Manda el philósopho (es decir, Aristóteles) que no se alteren los argumentos de las fábulas ya recebidas, mas puédanse alterar los episodios. Estos deben ser tan bien aplicados a la fábula que parezcan una misma cosa con ella, assí como se suele decir de las guarni-

ciones o fojas bien puestas, que parecen haber nacido con la ropa guarnecida».

[p. 229] En cuanto a las partes sustanciales de la fábula, el Pinciano sigue con extremada fidelidad el texto de Aristóteles, lo mismo en el tratado de la fábula simple que en el de las peripecias y agniciones, por entendimiento, por voluntad o por reminiscencia.

Las condiciones de la fábula son *unidad, variedad* y *verisimilitud*. Ha de ser la obra poética como un animal perfecto. Pero ¿cómo se entiende esta unidad y simplicidad de la fábula? ¿En el sentido de que abarque una sola acción? Nada de eso. *«Bien puede tener, no sólo el argumento, pero la fábula toda, diversas acciones; mas que sea la una principal, como el animal vemos que tiene muchos miembros, y el corazón es el principio y fuente de todos»*. El ejemplo fisiológico es erróneo, pero la doctrina literaria es buena y amplia, y conforme a la mente de Aristóteles. El Pinciano la corrobora citando algunas comedias de Terencio, de doble acción.

«Tengamos cierto y por sin duda alguna, que aquella fábula será más artificiosa que más deleytare y más enseñare con más simplicidad, porque en vano se aplican muchos modos para una acción si uno sólo basta a enseñar y deleytar. Sobre una sola acción se ha de fundar el poema, y sobre un argumento, el qual, como está dicho, de su nacimiento es breve, y con la frecuencia y grandeza de los episodios artificiosos, se debe traer la fábula toda a justa grandeza. La fábula ha de ser de bastante magnitud para que se distingan claras sus partes, pero no tan grande que las partes del animal se pierdan de vista».

En cuanto a la extensión material, la épica no tiene tiempo fijo y determinado. «Lo trágico y lo cómico no deben tener más término que un día, *porque deleytan y mueven más las obras deleytosas y dolorosas súbitamente venidas*». [1] Uno de los interlocutores **[p. 230]** del diálogo propone, con asenso de sus amigos, que se ex-

tienda generosamente el término de la unidad de tiempo a tres días para la comedia y cinco para la tragedia. «Y de aquí se puede colegir quáles son los poemas a do nasce un niño, y crece, y tiene barbas, y se casa, y tiene hijos y nietos, lo qual en la épica, aunque no tiene término, es ridículo, ¿qué será en las activas que le tienen tan breve? Cuanto menos el plazo fuere, tendrá más de perfección, *como no contravenga a la verosimilitud, la qual es el todo de la poética imitación*».

Enfant au premier acte, et barbon au dernier,

que dijo Boileau, repitiendo en su *Poética,* después de tantos otros, este manoseado chiste que también había puesto Cervantes en su comedia *Pedro de Urdemalas*. Sólo que Boileau no añade la prudente restricción del Pinciano.

«La fábula ha de ser perturbadora y quietadora. Toda buena fábula debe perturbar y alborotar el ánimo por una de dos maneras, por espanto y conmiseración (épica y trágica), por alegría y risa (cómica y dityrámbica). Soy de parecer que el poeta sea en la invención nuevo y raro, en la historia admirable, y en la fábula prodigioso y espantoso».

Pero no tienen los poetas y pintores licencia para alargarse en sus ficciones más allá de los términos de la verosimilitud. Las aparentes inverosimilitudes de los antiguos poetas las explica el Pinciano por la alegoría, y, todavía más, por haberse conformado con la religión, creencias y tradiciones de su tiempo. Es tan necesaria la verosimilitud en doctrina de Aristóteles, que el poeta debe dejar lo posible no verosímil, y seguir lo verosímil aunque imposible. Cita, como ejemplo de *verisímil imposible,* la ignorancia de Edipo respecto de la muerte de su padre, y como ejemplo de *posible inverisímil* la muerte simultánea de tres personajes en una tragedia. En nombre de la verosimilitud condena los desenlaces por *máquina,* y advierte que «aunque en toda espe cie de fábulas es necesaria la verisimilitud, pero mucho más en las dra-

máticas y representativas, las cuales mueven mucho más **[p. 231]** el ánimo, porque entra su imitación por los ojos». Tampoco está bien con la introducción de personajes alegóricos. «Introducir personas inanimadas en el poema activo es cosa poco razonable… En las acciones comunes épicas, que no tienen tanta necesidad de la verisimilitud, se puede permitir, y aun son buenas las tales personas fingidas; mas en el teatro, donde la cosa parece delante de los ojos, no es permitido».

El Pinciano, como hombre de espíritu nada estrecho, sino imparcial y clarísimo, no podía mostrarse inexorable con las inverosimilitudes necesarias. Fácilmente las perdona, declarando que, «con tal que la acción sea deleytosa, la tal fábula no ha de ser condenada, ni su autor tenido en menos, porque a veces no está la imperfección en el artífice, sino en el arte».

Considerada en sus partes cuantitativas, la fábula tiene ñudo y soltura, principio, medio y fin. «Ñudo es aquella acción que va perturbándose más y más hasta el tiempo de la soltura. El ñudo está embebido en la fábula toda, y no se puede decir «aquí está», porque él se comienza a añudar al principio, y va procediendo más y más hasta el tiempo del desañudar».

De dos maneras puede pecarse en la fábula: la una esencial, la otra accidentalmente. Puede errar el poeta en las partes sustanciales, o en la doctrina. Pero mayor pecado es que yerre en la imitación, que es su forma, que en la doctrina, que es su fin, porque la forma es más principal que el fin.

«El campo de la Poética es inmenso, y a ninguna historia obligado. Assí que los poemas que sobre historia toman su fundamento, son como una tela cuya urdimbre es la historia, y la trama es la imitación y fábula. Con la historia va el poeta texiendo su tela, y es de tal modo, que puede tomar de la historia lo que se le antoxare, y dexar lo que la pareciere, como no sea más la his-

toria que la fábula, porque en tal caso será el poema imperfecto y falto de la imitación, como lo es el de Lucano». [1]

El antiguo *tránsito* de *Ut pictura, poesis,* tan desacreditado después del *Laoconte* de Lessing, no podía dejar de ejercer sus efectos **[p. 232]** en el Pinciano, que con singular frecuencia toma del mundo pictórico sus imágenes y comparaciones. «El poema es una tabla, la fábula, la figura, el metro los colores… Los tropos dan luz a la oración como un velo sutilísimo a una imagen y una vidriera a una candela».

Terminado en la epístola y todo lo que se refiere a la poesía en general, y explicada en la VI y VII la doctrina del estilo (declarando que no considera viciosa la oscuridad cuando procede de mucha lectura y erudición en el autor, puesto que el no entendérsele no es culpa suya sino de quien le lee, sino solamente aquella que nace de pobreza de ingenio, de invención o de elocución), y destruida con crítica muy superior a su siglo la violenta asimilación de los metros castellanos a los latinos, inventada por Antonio de Nebrija; después de negar, digo, que en castellano se den sílabas largas o breves, las cuales puedan apreciarse por las antiguas reglas de la cuantidad silábica, establece el Pinciano la teoría de los *acentos* como base de la moderna versificación de las lenguas neolatinas; y si admite la posibilidad de imitar los metros antiguos, incluso el hexámetro, sólo por medio de la acentuación cree hacederas estas novedades: «consideremos el número de sílabas que tienen, y las partes donde ponen su acento, y haremos sus versos nuestros». ¡Qué ventaja lleva en esto, como en tantas otras cosas, el Pinciano a Luzán, a Hermosilla y a Martínez de la Rosa, sustentadores ayer mismo de la desdichada teoría de la cuantidad silábica!

Igual brío de pensamiento propio, aun interpretando a Aristóteles, por cuya autoridad no se deja cegar nunca (como reconoció Schack), muestra el Pinciano al tratar de la tragedia y la comedia en las epístolas VIII y IX. Me limitaré a los pensamien-

tos generales, dejando lo demás para quien trace la historia de nuestra escena, que el autor considera en sus orígenes, sin darse por entendido de las innovaciones de Lope, lo cual prueba que la *Philosophia Antigua* estaba escrita algo antes del año de 1596, en que aparece impresa.

Obsérvese con qué profundo tino aprecia y discierne el médico de Valladolid los elementos épicos y líricos que entraron en la primitiva tragedia griega. ¡Cuán superior su crítica a la de Boileau, y cuánto más empapada en el verdadero sentido de Aristóteles **[p. 233]** y de la civilización helénica! ¡Qué modo de entender la antigüedad tan directo y cara a cara!

«Nació de la épica la tragedia, y tomó la narración de las personas, dejando solamente la del poeta… Allí andaba también la dithirámbica con sus imitaciones saltadoras. *El trágico tomó de la épica la narrativa, y de la dithyrámbica el tripudio y música*. Del agrio de la trágica y del dulce de la dithirámbica [1] restó una mezcla agri-dulce, y la más deleytosa y sabrosa de cuantas hay, si es como debe. Quedó con lo dicho la trágica acción tan rica, que venció a la épica en tres cosas: *tripudio,* música y aparato, y a la dithirámbica en gravedad y deleyte juntamente, porque tenía el que daba la dithirámbica con el número y armonía, y el que la épica con la conmiseración y compasión. *Tragedia es imitación de acción grave, y perfecta y de grandeza conveniente, en oración suave, la cual contiene en si las tres formas de imitación, cada una de por sí hecha para limpiar las pasiones del alma, no por enarración, sino por misericordia y miedo*. Imitación de acción es género desta definición, y todo lo restante es la diferencia, porque, como está dicho, a toda especie de poética perfecta conviene el ser imitación de acción u obra, que es todo uno. El imitar aquella obra que no fué y pudiera ser, llamo yo acción.

»La épica, como la trágica, limpian las perturbaciones del ánimo; mas la épica hácelo como poema común, enarrativo parte y parte activo, y la trágica como poema puro activo.

»¿Cómo una acción (pregunta otro de los interlocutores) puede quitar las perturbaciones del ánimo por medio de otras per turbaciones? ¿Por ventura es ésta acción de clavo, que con uno se saca otro?… Esso mismo, porque con ver un Príamo, y una Hécuba, y un Héctor, y un Ulysses, tan fatigados de la fortuna, viene el hombre en temor que no le acontezcan semejantes cosas y desastres, y aunque por la compasión de mirarlas con sus ojos en otros, se compadece y teme mientras está presente la tal acción, mas después pierde el miedo y temor con la experiencia del haber mirado tan horrendos actos, y hace reflexión con el ánimo de manera que alabando y magnificando al que fué osado y sufrido, **[p. 234]** y vituperando al que fué cobarde y pusilánime, queda hecho mucho más fuerte que antes… *Entero y no muy compasivo conviene sea el hombre, y esta entereza se gana con la tragedia*.

«De la tragedia hay dos especies: *pathética y morata*. Es la mejor tragedia la pathética, porque más cumple con la obligación de mover a conmiseración, y si tiene el fin desastroso y miserable, es mejor. Será en el segundo lugar de bondad la tragedia cuya persona, ni buena ni mala, o buena, después de pasar por muchas miserias, venga a tener un fin alegre y placentero: mas esta tal terná un poco de olor de comedia. Los tales trágicos, que buscan el deleyte de su acción en el fin della, no son puros trágicos. *Cuando el hombre se acuerda de un Edipo y Hércules Eteo, tornase muy consolado en sus miserias porque ve que, aunque las suyas son grandes, no lo son tanto como las de Hércules y Edipo, y assí queda más fuerte para sufrir más y más trabajos y desventuras*».

«Como los sacristanes que tienen perdida la reverencia a los altares» (replica graciosamente uno de los interlocutores). Y el Pinciano, conociendo que no ha herido ni por semejanzas el temeroso enigma de la purificación de los afectos por sí mismos, intenta una nueva explicación de las emociones trágicas, fundada en el *suave mari magno* de Lucrecio y de los epicúreos: «Si recebís pesar cuando veys la muerte presente verdadera, es porque te-

méis la vuestra más vivamente, y cuando la oís por relación o en tragedias, no la teméis porque está ausente. Nuestra naturaleza mala no piensa que es dichosa sino cuando ve a otra en gran miseria, de manera que el deleyte viene en esta acción por la *presencia de la compasión y ausencia del miedo*. Cuando la desventura es suma y en cosa próxima, piérdesse la comniseración y compasión, y en su lugar queda un hombre *alienado*.

»No hay medio del lloro a la risa, y entienda el poeta que si no haze llorar, ha de hazer reyr… y hará cómica la tragedia. La trágica perfecta debe tener acometimientos o muertes por manos ajenas o propias… Muertes, llantos y miserias ha de tener la tragedia fina y perfecta…»

Acepta el Pinciano la división de la tragedia en seis partes: fábula, costumbres, lenguaje, sentencia, música y aparato; pero se aparta completamente de Aristóteles en preferir los asuntos de pura invención a los históricos y a los que ya han sido consagrados **[p. 235]** por la tradición poética. «El poeta no debe estar ligado a las fábulas vulgares, sino fingir y inventar otras de nuevo, que en eso está el mayor primor… El mejor argumento es el nuevo y de otro ninguno tomado». De esto había tan pocos ejemplos en el teatro helénico, que Aristóteles no encontró otro que citar que la Flor, de Agatón.

El Pinciano busca razones filosóficas para todo, hasta para la regla arbitraria y meramente histórica de los cinco actos; y cuando no las encuentra, las sustituye con ingeniosidades. «La fábula es animal perfecto, y parece que es razón que tenga cinco sentidos. Pero en esto cada uno puede sentir como quisiere; que la cosa no es de mucha esencia».

La doctrina de la comedia se apoya en una teoría estética de lo ridículo. «Algunos definen a la comedia… fábula que enseñando los afectos particulares, manifiesta lo útil y dañoso a la vida humana. Hay quien la define, a mi parecer, mejor: la comedia es

poema activo negocioso, cuyo estilo es popular y su fin alegre. Otra definición: comedia es imitación activa hecha para limpiar el ánimo de las pasiones por medio de deleyte y risa». El Pinciano, con altísimo entendimiento crítico, no admite la opinión, vulgar en su tiempo, que hacía consistir la diferencia entre la tragedia y la comedia en el fin alegre o triste, en haber en la comedia perturbación al principio y quietud al fin, sino que muestra su fundamento en la esencia misma de lo cómico. «Todas estas diferencias son inciertas, sino aquellas que tocan en *ridículo* y gustoso y donoso, por sólo el cual se diferencia la comedia de la tragedia. La risa tiene su asiento en la fealdad y torpeza. *Lo ridículo está en lo feo*. Todas las acciones que son disparatadas o necias, cuando no vengan en daño notable de alguno, son ridículas; que cuando traen consigo daño notable, vence la compasión a lo ridículo. Cuando un hombre da una caída, si se hizo daño notable a su persona, nadie hay tan maligno que se ría. Pero si el caído se alza sin daño, ¿quién podrá contener la risa? Mas pregunto: ¿qué torpeza o qué fealdad hay en una caída? Si la caída es sin culpa del que cae, trae consigo fealdad en el cuerpo y descompustura dél; y si cae por culpa suya y falta de aviso, allende de la fealdad del cuerpo trae otra del alma, que es la ignorancia. Cuando la fealdad es doble, la risa es doblada».

[p. 236] El interés de la Poética del Pinciano decrece mucho al tratar de la poesía lírica. Preocupado con la extravagante etimología que él da de la *zarabanda* (famoso baile picaresco de su tiempo), haciéndola venir del ditirambo, ora se empeña en sostener que «en lo esencial *dithirambo, zarabanda y lírica,* todo es una misma cosa», ora excluye de la categoría de poemas líricos a todos aquellos en que no intervenga lo que él llama *tripudio, y* define «movimiento del cuerpo, numeroso y compuesto» es decir, la pantomima. Y preocupado al mismo tiempo con la extensión que concede al principio de la *mimesis,* no quiere admitir como poema perfecto otra lírica que la *imitante,* con lo cual, en son de

tratar de la poesía lírica, nos da sólo por una extraña confusión de los términos (a la cual su propia erudición le arrastra), una teoría del baile dramático.

En cuanto a la epopeya, impone como cánones la unidad de acción y la unidad de héroe. «Una debe ser la acción de la fábula épica necesariamente; y si della puede salir más que una tragedia, es de la manera que de un brazo de una estatua se puede hacer otra estatua. En la épica todas las acciones, agora de la fábula, agora de los episodios, deben concurrir a esta unidad de acción; mas el trágico puede desmembrar un episodio o una parte de la fábula, y hacer della una tragedia».

En la epopeya admite la mezcla de elementos cómicos y trágicos. «La *Ulysea* no es pura tragedia, sino mezclada de comedia. La *Ilíada* tiene más de lo pathético, y está más en la perfección trágica. La *Eneida* es fina y pura tragedia en sus partes y en su todo. Cuanto deleyte da Virgilio con su acción, todo es con la miseria y compasión, y verdaderamente todo su deleyte es trágico». Como muestras del arte trágico de Virgilio, cita los episodios de Dido y Polidoro, y especialmente la muerte de Turno.

«En esto, como en todo, fué summo el poeta, que por guardar más perfección en su tragedia, puso la muerte de Turno, varón que no había hecho por qué fuese muerto, y de quien parece que se debía tener compasión».

El Pinciano incluye en la epopeya todas las novelas sin excepción: «No hay diferencia alguna esencial entre la narración común fabulosa del todo y la que está mezclada en historia, quiero dezir, entre la que tiene fundamento en verdad acontecida, y entre **[p. 237]** la que le tiene en pura ficción y fábula. De manera que los amores de Theágenes y Cariclea, de Heliodoro, y los de Leucipe y Clitophonte, de Achiles Tacio, son tan épicos como la *Ilíada* y la *Eneida*, y todos los libros de caballerías… De Heliodoro no hay duda que sea poeta, y de los más finos épicos que hasta

agora han escrito: a lo menos, ninguno tiene mas deleyte trágico, y ninguno en el mundo añuda y suelta mejor que él». Y reconoce *mucho de bueno* en el *Amadís de Gaula*, y aun en el *de Grecia*. [1]

De ningún modo excluye de la epopeya los asuntos sagrados; pero opina que «cae mucho mejor la imitación o ficción sobre materia que no sea religiosa». Lo cual ya se ve cuánto difiere del intolerante preceptismo de Boileau, para quien los *misterios terribles* de la fe del cristiano no eran susceptibles de poéticos adornos.

En lo que sí desbarra nuestro autor, siguiendo el ejemplo y la doctrina del Tasso en sus *Discursos sobre el poema épico*, y en la olvidada refundición de su propia *Jesusalén,* es en dar por fuerza a la poesía épica un sentido místico y alegórico: «La épica tiene una otra ánima del ánima, de manera que la que antes era ánima, que era el argumento, queda hecho cuerpo y materia, debajo de quien se encierra y esconde la otra ánima, más perfecta y essencial, dicha *alegoria*». [2]

[p. 238] Pero no creamos, aun con eso y todo, al Pinciano partidario ciego del arte *docente*. Su buen sentido le salva siempre a la orilla del precipicio. Así le vemos censurar severamente a los autores de apólogos, porque, abrazándose con el fin útil y honesto, que es la enseñanza, desprecian la perfección de la forma, que es la perfecta imitación.

Aquellas palabras con que Alonso Pérez cierra dignamente su libro: «La Theórica de la poesía es una ciencia tan principal, que toca a la que es sobrenatural, llamada Philosophía Prima o Methapísica», constituyen su mayor elogio. Es el único de nuestros autores de poéticas en la Edad de Oro a quien puede concederse verdadero espíritu filosófico, es decir, investigación formal de los principios y razones de las cosas. En tal sentido supera grandemente a todos los comentadores latinos e italianos de la Poética,

desde Robortelli (1548), Madio y Lombardo (1550), hasta Vettori o *Victorius* (1560) y Castelvetro (1570). Del padre del grande Scalígero no hablemos: es un mero gramático, lleno de pedantesca arrogancia y de un desprecio soberano de la poesía griega, que sacrifica siempre a la latina. El espíritu de Aristóteles se perdía cada vez más en estos comentarios (nueva manera de escolástica), atentos sólo a la letra. Discutíase mucho sobre los modos de la *agnición*, o sobre la *prótasis*, la *epítasis* y la *catástasis* ; pero los eternos principios de la filosofía del arte, el de la *mimesis*, el de la *verosimilitud*, que bien entendidos bastan hoy mismo para resolver la antinomia pendiente entre el idealismo y el realismo, quedaban ahogados en un mar de indigesta palabrería y en un cúmulo de detalles ociosos. La parte histórica de la *Poética* de Aristóteles no se entendía ni podía entenderse por falta de suficiente conocimiento de la tragedia griega y de las costumbres antiguas; pero la parte filosófica, que es de verdad eterna, la noción de la tragedia, la teoría de la emoción dramática, las notas **[p. 239]** distintivas de la poesía y de la historia; la independencia del arte basada en su carácter formal, [1] todas esas ideas tan *sugestivas* y tal luminosas, o se repetían mecánicamente o se entendían al revés. Gloria fué del Pinciano haber puesto el dedo en la llaga, y sin reducir puerilmente el dogma aristotélico a las reglillas técnicas de las Unidades (no habla de la de lugar, y dedica sólo dos líneas a la de tiempo) y otros palitroques de retórica, como en el siglo XVII hicieron los franceses, haber herido de frente el problema capital del arte, explicando cómo había de entenderse la imitación, y qué verdad era la verdad poética. A un médico helenista se debió obra tan excelente: que no en vano juntó la antigüedad con el lauro de Apolo la vara y los misterios de Esculapio.

Complemento obligado de la *Philosophia Antigua* son las obras de Cascales y de González de Salas, que forman con el Pinciano la luminosa tríada de nuestros preceptistas del buen siglo. El li-

cenciado Francisco Cascales, muy celebrado entre nuestros historiógrafos locales por sus *Discursos históricos de la ciudad de Murcia y su reino* (a los cuales sólo en sus primeras páginas afea la infección de los falsos cronicones), era un erudito latinista, muy semejante en todo a Rodrigo Caro, que unió, como él, los lauros de arqueólogo con los de cultivador de las letras amenas ahondando en el estudio de la antigüedad por el estudio de sus piedras y de sus libros. Modesto y limitado en sus gustos, verdadero *vir bonus* como le querían los antiguos, nunca traspasaron sus deseos los risueños horizontes de la ciudad de Murcia, donde pasó su vida enseñando gramática, enseñanza tan enaltecida entonces como venida a menos en los tiempos de nuestra decadencia, cuando, en vez de los grandes humanistas del siglo XVI, se apoderaron de ella los llamados *dómines*. Desde la cátedra que las ciudades de Murcia y de Cartagena le habían confiado con largueza de emolumentos, logro Cascales que su nombre sonara en España como el de un legislador literario, respetado por el mismo Lope de Vega, con quien, y con otros varones ilustres, mantuvo docta correspondencia, recopilada en el libro de las *Cartas Philologicas*. **[p. 240]** No fué *Maestro* de título (es decir, Doctor), aunque algunos le llaman así; pero lo fué de hecho por su excelente libro de las *Tablas Poéticas*, impreso en 1617, [1] y cuya influencia se dejó sentir todavía en el siglo pasado. Las *Tablas* son un diálogo más ligero y ameno que el de la *Philosophia Antigua,* pero mucho menos original y profundo. Cascales no era helenista; cita siempre a Aristóteles en latín, y no da pruebas de haberle meditado mucho. En cambio, la Epístola de Horacio la tenía en la uña, la había traducido en verso castellano mucho mejor que Espinel, a juzgar por las muestras; y llevado del afán de metodizarla, la había descuartizado en un cierto arreglo, que empieza por el *Ergo fungar vice cotis*. Todo esto quiere decir que Cascales es más bien un retórico, aunque de óptima ley, que un estético; y si el árido y cejijunto Cristóbal de Mesa había leído la obra del

Pinciano, bien poca conciencia tuvo al decir a Cascales en una canción laudatoria (que es quizá la menos desagradable de sus poesías) que las Musas españolas habían estado *incultas y sin arte* hasta que las *Tablas* aparecieron. Verdad es que Cristóbal de Mesa hacía profesión y alarde de despreciar todo lo español (inclusos Herrera, el Brocense y Lope), y aspirar sólo al aplauso de los italianos. Tampoco Cascales se mostró muy agradecido ni reverente con su predecesor, a quien más de una vez zahiere, a mi entender sin razón ni fundamento, y sin tomarse el trabajo de desentrañar su maravillosa doctrina.

No faltaba en tiempo de Cascales quien negase autoridad a los preceptos de Aristóteles y de Horacio cuando se aplicaban a la poesía de las lenguas vulgares. Pero Cascales contesta vigorosamente en estas líneas, que condensan toda la doctrina de las *Tablas:* «La verdad una es, y lo que una vez es verdadero conviene **[p. 241]** que lo sea siempre, y la diferencia de tiempos no lo muda; que aunque ella tiene poder de mover las costumbres y culto, de esta mutación no resulta que la verdad no se quede en su estado. Y así la variedad de los tiempos, nacida después, no hará que en la Poesía se deba tratar mas que una hacienda entera y de justa grandeza, con lo cual todo lo otro verosímilmente convenga. Después de eso, el arte, en cuanto puede, imita a la naturaleza, y tanto hace bien su obra cuanto a ella se avecina: la cual siempre, en cualquier género de cosas, mira una regla con que se rige en el obrar, y a que como fin suyo lo endereza todo. Una también es la idea en que se mira, cuando obra, la naturaleza, y una es la forma a que atiende el arte en su magisterio. Una razón tuvo siempre la Arquitectura… aunque muchas veces se haya mudado el edificio. A una razón se atiene también la Pintura y cualquiera arte que imite: y si bien ésta o aquélla, con el discurso del tiempo, ha recibido alguna variedad, ésa no ha consistido en la propia esencia, sino en la cualidad accidental, o bien en el modo de imitar, o bien en los ornamentos… Ni porque las poesías son diver-

sas… dejan de guardar la *unidad* que tratamos, en la materia que emprenden».

De las cinco *Tablas,* las tres primeras versan sobre la poesía *in genere, y* las otras dos sobre la poesía in *specie*. El autor se ha valido largamente de la Poética italiana del Obispo Minturno, y del Comento de Robortello. Define la poesía *arte de imitar con palabras*. Por *imitar* entiende «representar y pintar al vivo las acciones de los hombres, naturaleza de las cosas y diversos géneros de personas, de la misma manera que suelen ser y tratarse». Reduce todas las artes al principio de imitación, diversamente entendido. *Materia poética* es todo cuanto puede recibir imitación. Como ni Dios ni los santos son imitables, «mal hecho es sacar en el theatro a la Virgen Maria y a Dios; porque, ¿quién podrá imitar las divinísimas costumbres de la Virgen?» «Tampoco en el tablado se pueden imitar tormentas del mar, ni batallas campales, ni muertes de hombres, porque ninguna de estas cosas pueden tener allí su justa imitación».

Cascales es adversario acérrimo del arte docente o enseñante, y ni al mismo Lucrecio, ni las mismas *Geórgicas* perdona: «No se pueden sufrir aquellos que enseñando Agricultura o Philosophía, **[p. 242]** u otras artes y ciencias, quieren ser tenidas por poetas en lo que no hay imitación ninguna. El que enseña Mathemática, llámese maestro de aquel arte; el que narra Historia, llámese historiador».

Forma poética es la «imitación que se hace con palabras; y si de ésta carece la fábula, aunque tenga cuantos géneros de versos hay, no por eso se dirá poesía. Porque el poeta tiene su etymología de la imitación, en la cual consiste toda la excelencia de la poesía, y no del verso, el cual es una cosa menos principal y perteneciente al ornato. Yo no excluyo los versos de la poesía, pero tampoco los tengo por tan substanciales, que sin ellos no se pueda hacer el poema. Hay buena poesía sin verso, pero no sin *imitación*. Si Salustio, si Tito Livio nos escribiesen sus historias de

nuevo en metro, en el modo que hoy están, no por eso se podrían decir poetas. Si tú traduces en prosa el *Eunuco,* de Terencio, tan poeta serás como si le traduxeras en verso. Sólo es de advertir que como la harmonía y número son accidentes de la poesía, y los metros son partes del número y harmonía, de aquí procede que la fábula deba ser en verso… En fin, *que los poetas imitan, ya con metro, ya sin metro* ».

¡Tan vulgar es en nuestros preceptistas esta doctrina, que algunos quieren presentar como estupenda novedad estética! «No piense nadie que el verso hace la poesía, ni la prosa a la historia», repite Cascales en otro lugar.

En cuanto a la razón del placer estético, que resulta de la representación de acciones tristes y dolorosas, Cascales la hace consistir en la propiedad y *buena expresión* de la imitación, y en una especie de poder purificador que el arte tiene.

«Las acciones y la fábula son el blanco de la poesía, en tanto extremo que si alguno imitase en su obra gallardamente las costumbres, y las vistiese de gravísimas sentencias y escogidísimas palabras, este tal, sin la imitación de los hechos, no haría bien el oficio de Poeta, como el que fingiese y constituyese bien la fábula, aunque se descuidase en la obligación de esotras partes requisitas… La fábula es imitación de acción de uno, entera y de justa grandeza… tal como debiera pasar o como fingimos haber pasado, según el verisímil y el necesario».

Se aparta del Pinciano en preferir como más eficaces los asuntos históricos que los de invención, especialmente para la tragedia, **[p. 243]** que más fácilmente mueve a compasión y terror con catástrofes realmente acaecidas. Pero la acción histórica no da más que la primera materia: «si no pasó la cosa como debiera pasar según el arte, eso que falta lo ha de suplir el Poeta, ampliando, quitando, mudando, como más convenga a la buena imitación». « *Lo verisímil, es decir, la conformidad con lo universal, es la*

ley del arte, y por ella ha de juzgarse de lo real ». « *Si la acción histórica pasó de la misma manera que debiera pasar según el verisímil, es acción digna del nombre de poesía…; pero el Historiador y el Poeta serán diferentísimos en escribirla, porque el uno la escribe narrando y el otro imitando, y el Historiador mira objeto particular y el Poeta universal. El Historiador escribe las hazañas de Hércules, con el valor y esfuerzo que él las hizo, y no pasa de ahí, porque si pasase faltaría a su oficio; el Poeta, cantando las hazañas de Hércules, pinta en él el extremo de valentía y todos los afectos, efectos y costumbres contenidos en un hombre valiente, mirando, no a Hércules, sino a la excelencia de un hombre valeroso. ¿Veis cómo la acción histórica puede venir a ser poética?* »

De esta enseñanza, verdaderamente aristotélica *(Aristóteles dió la regla general, la naturaleza la excepción),* deduce Cascales, adelántandose a la crítica moderna, que no estuvo el defecto de Lucano en haber elegido materia histórica, sino en la mala elección de protagonista. «Porque si era su intento celebrar a Pompeyo, a quien en su obra se muestra más aficionado, ¿cómo tomó una acción que toda ella es en favor de César y disfavor y desgracia de Pompeyo? Y si tomó por persona fatal a César, ¿cómo le alancea en mil partes, y provoca al lector a odio suyo?»

En concepto de Cascales, todo poema debe tener algo de dramático: «¿Pensáis vos que el Poeta es como el Historiador, que se traga una historia de mil años en veinte hojas? El Poeta no es narrador, sino imitador, y para hacer verdaderamente su oficio, a cada paso se desnuda de su persona, y se transfigura en otras muchas, pintando y describiendo los hechos, costumbres, tiempos y lugares. Y si la acción no fuese prolixa, no podría ser dramática, debiéndolo ser, so pena de no cumplir con el mayor precepto de su obligación».

En la doctrina de la unidad de acción está muy amplio Cascales, guiado por la luz del principio de lo verosímil. No admite **[p. 244]** que los episodios, aunque traídos de fuera, se consideren como extraños y pegadizos a la fábula, porque «se juntan se-

gún el verisímil y necesario, y se atan estas partes accesorias tan estrechamente con la principal, que componen un cuerpo gallardo, hermoso y proporcionado, tanto que ya no se pueden separar sin hacerse notable falta, y sin perturbar y corromper el orden de la fábula, de manera que aquello que era ajeno de la propuesta materia, ligado con verisimilitud, es ya todo una cosa, y sirve de crecerla, ilustrarla y recrearla».

No seguiremos a Cascales en la parte segunda de las *Tablas,* por otra parte inferior a la primera. Gravemente yerra en reducir a la poesía épica (llamándolas *épicas menores)* la égloga, la sátira y la elegía, pero acierta en incluir las novelas, y hasta los libros de caballeros errantes, «aunque quieren usar de su ejecutoria para salir de las leyes de la poesía en cosas de importancia».

No menos brilla el recto juicio de Cascales al tratar de la máquina que cabe en los asuntos modernos y cristianos, y reprobar por razones de arte la impertinente aplicación de la mitología, y, sobre todo, la confusión de dos creencias distintas en un mismo poema, como lo había ejecutado Camoens. «Si la antigua poesía tenía dioses celestiales, infernales y terrenos, la moderna tiene ángeles y santos del cielo…; tenía aquélla oráculos y sibilas; ésta negrománticos y hechiceras; en aquélla eran mensajeros de Júpiter, Mercurio e Iris, y en ésta los ángeles trahen las embajadas de Dios… *Conviene que la materia ética sea fundada en la historia verdadera de nuestra religión christiana;* porque si fuese de gentiles o bárbaros, las razones que a ellos les movieran y admiraran, para nosotros serían frívolas y ridículas… Pues si yo tomo una materia tal que me obligue a tratar las supersticiones de los antiguos, vos, que sois católico, os enfadaréis de oírme y torceréis los labios…» ¡Así discurrían estos humanistas del Renacimiento, tan malamente tachados de servil adoración a los antiguos! [1]

[p. 245] La definición de la tragedia es enteramente peripatética: «imitación de una acción ilustre, entera y de justa grandeza, en suave lenguaje dramático, para limpiar las pasiones del ánimo,

por medio de la misericordia y miedo». De sus ataques al teatro español se hablará luego: ahora baste decir que no menciona la unidad de lugar; y por lo que hace a la de tiempo, tolera que se extienda la acción a *diez días*, cinco más que los que otorgaba el Pinciano. En esto sí que dominaba el prestigio de la autoridad, torciendo el juicio de los que en otras cosas le tenían clarísimo: Cascales desconfía de su propio parecer; no advierte que, una vez admitido como ley el principio de la verosimilitud material, lo mismo se comete transgresión con veinticuatro horas que con ciento, puesto que de todas maneras la acción excede del tiempo material de la representación: su buen sentido se rebela contra el precepto (que no era en Aristóteles más que la consignación de un hecho histórico, nacido de las condiciones del teatro griego), pero no llega a emanciparse de la tiranía de la letra, y acaba por decir, como pesaroso de su audacia: «Y a quien no le pareciere bien esta razón, téngase a las crines de la ley; que más vale errar con Aristóteles que acertar conmigo».

Define la comedia «imitación dramática de una entera y justa acción, humilde y suave, que por medio del pasatiempo y risa limpia el alma de los vicios». Los personajes han de ser gente popular, oficiales, truhanes, mozos, esclavos, rameras, alcahuetas, ciudadanos y soldados, y el lenguaje conveniente a tal gente». En la separación a cal y canto de los géneros es inexorable Cascales. Para él, la tragicomedia es un monstruo dramático contra razón, contra naturaleza y contra arte. «¿Cómo queréis concertar a Heráclito y a Demócrito? El trágico mueve a terror y misericordia: el cómico mueve a risa». Si Plauto llamó *tragicomedia* el *Anfitrión,* solamente pudo ser por burla y donaire.

[p. 246] Lo que extravía y ciega a Cascales, lo que le priva de la comprensión del teatro de su tiempo (que años después defendió bajo el aspecto moral), es su exclusiva adoración, su idolatría por Terencio. Así procede empíricamente, convirtiendo la manera de su modelo en regla infalible, hasta excluir de la comedia

a las doncellas libres y a los viejos casados, sin ver que Plauto los había introducido en su teatro, que es mucho más variado y extenso que el de Terencio, y más fiel espejo de la vida humana. «Tampoco deben entrar en la comedia mujeres casadas, digo tocadas de pasión amorosa, porque, ultra de ser de mal exemplo, de sus amores se siguen zelos, escándalos y muertes, todo lo cual es trágico y contrario al fin de la comedia».

Estas y otras caprichosas decisiones, no muchas por fortuna, en que Cascales se deja arrastrar de la común propensión de los legisladores poéticos a acotar los términos del ingenio y decirle: «no pasarás más allá», excluyendo caprichosamente argumentos, personajes, situaciones y recursos artísticos, no bastan para oscurecer ni aminorar el singular encanto de claridad, de limpieza, de orden y de gracioso despejo que campea en estos simpáticos diálogos, tan llenos de cosas en medio de su brevedad elegante, y tan ajenos de toda sombra de pedantería, muy al revés de las *Cartas Philológicas,* y muy al revés de lo que pudiera esperarse de la profesión didascálica del autor. Parece un libro francés por lo suelto y lo fácil.

Luzán, que no anduvo justo con ninguno de nuestros antiguos preceptistas, como si hubiera querido eclipsar su fama y borrar su recuerdo, dice desdeñosamente de Cascales que tomó mucho de Minturno y Robortello. Lo que Cascales trasladó de estos autores, citándolos siempre, no vale, ni con mucho, lo que él puso de su propia Minerva, y de fijo abulta menos que los párrafos y capítulos enteros que Luzán debe a Muratori y a Gravina.

El maestro Pedro González de Sepúlveda, aragonés de nacimiento y catedrático de Retórica en Alcalá, dirigió a Cascales, de la manera más culta, suave y cortesana, algunos reparos sobre las *Tablas Poéticas,* de los cuales el más fundado es el que se refiere a la tragicomedia, que Sepúlveda cree muy admisible de la manera que se practicaba en el teatro español. «¿No podrían las pri-

meras personas ser ilustres, y ya que no ellas, en las segundas **[p. 247]** y humildes, que ayudan a la acción, ponerse la risa? Porque no me parece necesario que ésta nazca siempre de la principal acción, sino de las episódicas, ni siempre de los hechos, sino de los dichos; los cuales no todas veces son indecentes a personas graves… Plauto no se dedignó de exponer un dios a la risa del theatro». En la escuela complutense, heredera de los timbres de los Montanos y Matamoros, reinaba, a principios del siglo XVII, un espíritu muy favorable a la libertad artística. González de Sepúlveda defendía la mezcla de la risa y del llanto en el teatro como en la vida. Su sucesor, Alfonso Sánchez de la Ballesta, fué mucho más allá, convirtiéndose en portaestandarte de los devotos de Lope, y lanzando en nombre suyo un manifiesto revolucionario, una verdadera Poética romántica. [1]

Congoja y aflicción causa el pasar desde el terso y claro estilo de las *Tablas Poéticas* a las tinieblas palpables de la *Nueva idea de la tragedia antigua, o ilustración última al libro singular de poética de Aristóteles Stagirita,* en que derramó toda la copia de su saber enorme y confuso el fiel amigo de Quevedo, don Jusepe Antonio González de Salas. ¡Varón verdaderamente singular y extremado en todo! Caballero de noble alcurnia, que se jactaba de descender de los condes de Castilla, vivió como estudioso solitario en medio del bullicio de su tiempo, y fué de los últimos en sostener, juntamente con Mariner, Quevedo, Baltasar de Céspedes, Ramírez de Prado, don Juan de Fonseca y algún otro, el renombre de la erudición filológica española, sumamente decaída en el segundo tercio del siglo XVII. Al salir de la niñez publicó un comentario a Petronio, el autor más obsceno de la antigüedad; y, sin embargo, eran purísimas sus costumbres, y respiraba gravedad y tristeza su trato. Tétrico de carácter, enfático y sentencioso de estilo, algo misántropo y mal avenido con todo lo que le rodeaba, comunicó estas cualidades a su estilo, que es la misma lobreguez y el mismo desconsuelo. Anduvo toda la vida con autores **[p. 248]** griegos

en las manos, y no se le pegó cosa alguna de la forma helénica, y sólo le sirvieron para alardear de una erudición muy maciza y positiva, pero tortuosa y culterana. Reprobaba el hablar confuso, y parecía su estilo en los versos y en las prosas una voz salida del antro fatídico de Trofonio. Admiraba por igual todos los restos de la cultura antigua: tan maravillosa le parecía una tragedia de Séneca como una de Sófocles, y teníalas por producciones de una misma escuela. En su prosa latinizada, crespa y altisonante, llena de inversiones exóticas, y afeada además por una ortografía de su propia invención, pareció volver nuestra lengua a los días de don Enrique de Villena. Todo era peregrino en Salas: sus aficiones, su estilo, y hasta las tesis que gustaba de propugnar; vervigracia, que «no repugna a la razón que haya fieras y brutos transformados en hombres»; o que la tierra que hoy habitamos no es la misma que cubrieron las aguas del diluvio.

Todos los resabios del mal gusto se encontraban reunidos en el docto comentador de Petronio y de Pomponio Mela; pero todos ellos no le quitaban de ser el español que en su tiempo conocía mejor las letras clásicas. Bien lo mostró en esta *Nueva Idea,* [1] a la cual el mayor defecto que yo le pongo es que no cumple, o cumple mal, con su título, puesto que no nos da idea de la tragedia griega en sí, sino de las opiniones de Aristóteles acerca de ella; ni la estudia en los trágicos, sino en los fragmentos de la *Poética,* prosiguiendo con el desbarro de poner por modelo las *Troyanas,* de Séneca, que no son tragedia (aunque contengan rasgos verdaderamente trágicos), sino declamación de un retórico para ser leída, no representada ni representable.

[p. 249] Pero si se la considera como ilustración de Aristóteles, adquiere mucho valor, no ciertamente por sus principios estéticos, que son pocos y vulgares, sino por la erudición recóndita, segura y directa que el autor acumula, tratando de la Música, de la Danza, de la Pantomima, del Histrionismo y del aparato trágico entre los antiguos. Si el Pinciano se distingue por su es-

píritu filosófico, y Cascales por su discreción técnica, González de Salas lleva ventaja a todos por la rareza de las noticias. Pero en la doctrina poética sólo es de elogiar el generoso arranque con que absuelve al teatro de su edad de la nota de insubordinado contra los preceptos aristotélicos, y abre de par en par las puertas al ingenio para nuevas y más temerarias empresas. « *No crean haber de estar necesariamente ligados a los antiguos preceptos rigurosos*. Libre ha de ser su espíritu para poder alterar el arte, *fundándose en leyes de la Naturaleza*. Así como el primero, Aristóteles, después de haber considerado las virtudes y vicios que se hallaban en las tragedias todas de sus griegos (cuya contextura había dictado la Naturaleza), pudo, escogiendo las unas y reprobando las otras, formar, según su juicio excelente, una arte, que después siguiesen los venideros, no de otra manera en cualquier tiempo el juiciosamente docto, con su madura observación, *podrá alterar aquella Arte y mejorarla, según la mudanza de las edades y la diferencia de los gustos,* nunca los mismos. Las Artes para dirigir y (si así puede decirse) *mejorar* las acciones de la Naturaleza se inventaron; pero *no por esso quedó destituída la misma Naturaleza de poder alterar el arte, siendo su magisterio, ansi como más antiguo, muchas veces forzosamente necesario, pues fué la propia Naturaleza primera Maestra de la Arte*… Comedias tenemos hoy de los griegos y de los latinos… que si se representaran hoy en nuestros theatros… de ninguna manera nos deleitaran… Y, lo que más es, ni a la mayor parte de las tragedias juzgo que pudiera esperar hoy el ánimo más de hierro que queramos fingir. ¿Qué servirán, pues, aquellos preceptos para la estructura de nuestras fábulas? Mucho, sin duda; pero no lo que enteramente es necesario».

¡Extrañas palabras en un comentador de la *Poética* de Aristóteles, según la vulgar opinión que de tales comentadores se tiene, pero muy conformes al sentido tradicional de la crítica española, y a la manera independiente con que aquí se juzgaba el arte **[p. 250]** antiguo, que fué siempre para los nuestros alas y no rémo-

ra! Así pudo decir Salas, comentando a Aristóteles, que «los españoles tenían ya en aquel grado la Comedia, adonde con no pequeña distancia de ninguna manera llegó la de los antiguos». Y esto no lo escribía don Jusepe Antonio por acomodarse al gusto de su tiempo, como Luzán insinúa, puesto que, si el teatro de Lope le hubiera parecido mal, sobrábale intrepidez para la censura, como lo mostró en la que hizo de Góngora, [1] y en todo el seco tenor de su vida, sino porque en él se aunaban y no se excluían la veneración por los clásicos y la admiración por el arte nacional, que él juzgaba muy conforme a los principios de *imitación* y de *verisimilitud,* que en el Stagirita encontraba, puesto que era poético reflejo de las costumbres y modo de ser del pueblo español. Solo en el siglo XVIII, y por influjo francés, se comenzó a establecer aquí la divergencia y el antagonismo entre la tradición clásica y la popular, y esto por obra de literatos que, más que en Sófocles y en Eurípides, tenían puestos los ojos en Corneille y en Racine, y más que en Aristóteles, en Boileau. Fué, pues, la falsa antigüedad, el seudo clasicismo, quien por primera vez declaró guerra a la genuina poesía española, respetada y defendida siempre por los intérpretes del clasicismo verdadero, y tanto más cuanto más se acercaban a la fuente, es decir, por los helenistas más que **[p. 251]** por los latinistas, por los latinistas más que por los discípulos y admiradores de los italianos.

Para explicar el origen de la emoción trágica acude Salas a las *Cuestiones Convivales,* de Plutarco, y decide que «los horrores de la Tragedia y sus conmiseraciones, que tanto serían congojosas en su verdad, así se vienen a desfigurar, cuanto más perfectamente figuradas con la imitación, que ya son apacibles y deleitosas». Esta natural virtud de la imitación, este poder transformador y purificador del arte, hizo decir a San Agustín que en las representaciones trágicas el mismo dolor tenía su deleite, y que los espectadores lloraban, alegrándose en su propio llanto.

Estas oportunas aproximaciones de las autoridades más opuestas, y la sagacidad de explicar las unas por las otras, dan gran precio al trabajo de don Jusepe, a la vez que arguyen su inmensa y no vaga y acelerada lectura. Con un pasaje de Séneca quiere explicar la purificación de las pasiones, reduciéndola al *uso* y al *exemplo:* «La semejanza en los trabajos y la comparación siempre los hizo leves».

En la unidad de tiempo no se muestra ni podía mostrarse muy rígido, aun confesando que su observancia hace las fábulas más artificiosas, si bien repara con excelente discernimiento que en las tragedias antiguas cumplíase por sí misma, y sin esfuerzo, la tal unidad, dada la sencillísima estructura de ellas.

En general, don Jusepe Antonio no condena ninguna forma artística por el solo hecho de apartarse en poco o en mucho de las formas antiguas. El apartamiento no es para él indicio ni de defecto ni de perfección. Así es que da cuartel a los poemas de muchos personajes, como la *Argonáutica,* y a los de muchas acciones, como las *Metamorfosis* ovidianas, sin atribuir a ignorancia de sus autores lo que fué voluntaria gallardía en separarse del camino trillado.

Prefiere, como casi todos los comentadores de Aristóteles, los argumentos históricos o los fabulosos generalmente aceptados a los de pura invención, «porque el fin de la tragedia, que es curar el ánimo de los afectos de miedo y de lástima, sin comparación se logra mejor viendo ejemplos verdaderos de grandes príncipes que si los ejemplos representados se imaginasen fingidos».

Cuando Aristóteles enseña que ha de pensarse primero la totalidad **[p. 252]** de la fábula sin determinación de personas, y dilatarla luego por medio de episodios, su expositor se revela contra este procedimiento discursivo y antipoético, y no puede creer que Aristóteles proponga exactamente la forma que ha de

tener *la delineada estructura,* si bien lo disculpa «por la afectada brevedad del modo de proceder de esta Poética».

Como Salas profesaba la opinión libérrima de que *«en los grandes hombres, los acometimientos, no sólo son permitidos, sino venerables, pues en la novedad, en la extravagancia y aun en la temeridad van más ocasionados a descubrir rasgos de su divinidad»,* no ha de asombrarnos que él, intérprete de Aristóteles e ilustrador del teatro griego, emplease tanta parte de sus vigilias en recoger piadosamente las inmortales reliquias poéticas de un ingenio español, ciertamente grande, pero de los menos pulcros y de los más erráticos, vagabundos e indisciplinables. Calientes aun sus cenizas, Salas tuvo la docta audacia de tratarle como a un antiguo, y de publicar sus desenfados y jácaras escoltadas con todo género de comentarios, repletos de erudición greco-latina. Y hay quien dice (prescindiendo del comentario) que con aquel *monte en dos cumbres dividido,* hizo más don Jusepe por su propia gloria que con todas sus ilustraciones a Petronio, a Pomponio Mela, a Séneca y a Aristóteles. En una palabra: a don Jusepe debemos la conservación de las poesías de Quevedo; y yo no puedo menos de bendecir mentalmente al sabio editor, y perdonarle su tenebrosidad y sus gongorismos, cada vez que hojeo la *Talia* o la *Terpsícore*.

No conoce del todo las doctrinas literarias del siglo XVI quien no haya leído más que sus *poéticas*. En otros libros de aspecto menos didáctico se tropieza a cada momento con principios de crítica luminosísimos, con observaciones de un gusto intachable. Por ejemplo, toda la teoría del estilo bien meditada se encierra en estas sabias palabras de Juan de Valdés en su *Diálogo de la Lengua:* «Escribo como hablo: solamente tengo cuidado de usar de vocablos que signifiquen bien lo que quiero decir, y dígolo cuanto más llanamente me es posible, porque, a mi parecer, en ninguna lengua está bien la afectación… Decid lo que queráis con las menos palabras que pudiéredes, de suerte que no se pue-

da quitar ninguna sin ofender a la sentencia o al encarescimiento, o a la elegancia».

[p. 253] Las escuelas literarias españolas en el siglo XVI tenían, afortunadamente para su libre desarrollo, más bien prácticas comunes y respeto a los mismos modelos que códigos cerrados e inflexibles. La introducción de los metros italianos se verificó sin resistencia alguna que tuviera verdadero carácter crítico: las trovas de Castillejo y de Gregorio Silvestre contra los petrarquistas son una humorada sin alcance, que de ningún modo puede tenerse por guerra literaria. Oposición formal no la hubo, ni podía haberla, puesto que no se trataba de un conflicto entre la poesía nacional y la transplantada de Italia, sino de un conflicto entre dos escuelas líricas igualmente artificiosas, derivación lejana la una del arte provenzal y galaico-portugués, pero modificada ya desde fines del siglo XIV por elementos italianos; y nacida la otra de la inteligente comprensión de los primores de la forma en las obras del Renacimiento toscano, y a través de él en las del arte latino, y más remotamente en las del arte helénico. Y de hecho como nada de la poesía indígena se perdía, como sólo se trataba de sustituir una imitación con otra, y como aquella imitación era más discreta (y en el fondo más *original),* y de obras, sin duda, más perfectas y armoniosas, y traía además la poderosa palanca de un nuevo metro, «capaz (como escribió Boscán) para recibir cualquier materia, o grave o sutil, o dificultosa o fácil, y assimismo para ayuntarse con cualquier estilo de los que hallemos entre los autores antiguos aprobados», y, finalmente, como el espíritu de aquel siglo y la tendencia de los sucesos y la disposición de los espíritus se encaminaban fatalmente hacia il *bel paese,* la batalla estaba ganada antes de darse, y bien se les conoce a los innovadores en la arrogancia e imperio con que se asientan sobre la tierra de su conquista. Al revés de los poetas de la pléyade francesa, no vienen precedidos por ningún manifiesto literario como la *Defensa e ilustración de la lengua francesa,* de Du Bellay, que

exhortaba a sus amigos, en tono ditirámbico, a robar los tesoros del templo délfico, y adornar con los despojos de la ciudad romana sus templos y altares, como hicieron los antiguos galos. En España no era menester tal estruendo de armas. La escuela de Castillejo, aunque valía más que la de Marot, hizo mucho más débil resistencia, y con esto se libró del exterminio, coexistiendo pacíficamente con sus adversarios durante todo **[p. 254]** aquel siglo. ¿Qué digo adversarios? Los hay entre ellos tan eclécticos e imparciales en sus gustos, que parecen sospechosos de defección respecto de la escuela toscana. Los mejores versos de don Diego de Mendoza son versos cortos de escuela trovadoresca, discreteos de palacio. Y de igual modo, los únicos versos de Sa de Miranda que podemos leer hoy con deleite, son cartas en redondillas.

Pero, llegados al campo de la teoría, es evidente que estos mismos autores, tan encariñados con el metro nacional y tan hábiles en manejarle, preferían con mucho *la clara lumbre de Toscana*, que decía Antonio Ferreira, [1] y el ejemplo y el consejo de Navagieros, Tolomeis y Ruccellais. Con el tiempo, y a medida que se afianzaba el dominio del endecasílabo, el *petrarquismo* iba retrocediendo ante otras formas más clásicas y puras, tales como el horacianismo de Ferreira y Fr. Luis de León, y los ensayos pindáricos y la bíblica inspiración de Herrera. Así, por natural e interno desarrollo, fueron naciendo de la primitiva escuela italo-hispana, en que aun aparecían confundidos sus elementos, las distintas escuelas peninsulares, entre las cuales sobresalen la portuguesa, la salmantina y la sevillana. Pero entiéndase bien que esta idea de escuelas poéticas, tratándose del siglo XVI, no llevaba consigo la de legislación inflexible. Creábanse estas agrupaciones, no por engreimiento local y a sabiendas, como en el siglo XVIII, sino naturalmente y sin sentirse, por el trato y convivencia de los poetas, por la familiaridad de idénticos estudios, y por el gusto de unos mismos modelos venerados de todos y seguidos con pre-

dilección. Dominaba, pues, la enseñanza del ejemplo mucho más que la de la teoría, y así en Salamanca como en Sevilla eran harto **[p. 255]** más eficaces las odas de Fr. Luis de León o las canciones de Herrera, que los comentos del Brocense, o los del mismo Herrera a Garcilasso. No obstante, la publicación casi simultánea de estos comentos fué manzana de discordia entre las dos escuelas, dando origen a uno de los más curiosos episodios de nuestra historia literaria en el siglo XVI.

No podía darse cosa más modesta y sencilla que las notas del Brocense a Garcilasso, impresas por vez primera en 1576, y reducidas a corregir el texto del poeta, harto mal tratado por los impresores, y a apuntar las fuentes griegas y latinas e italianas de donde tomó el poeta toledano pensamientos e imágenes a manos llenas. Un punzante soneto de Francisco de los Cobos manifiesta que algunos contemporáneos suyos echaron en cara al Brocense esta búsqueda erudita, como si hubiese resultado en menoscabo de la originalidad de Garcilasso el sacar a plaza los que su comentador llamaba hurtos honestos. El Maestro Francisco Sánchez respondió que «no tenía por buen poeta al que no imitaba a los excelentes antiguos»; sentencia que para ser digna de varón tan grande y tan rebelde a toda autoridad humana, ha de tomarse, no groseramente y como suena, sino según el concepto de imitación que hemos visto profesado por nuestros humanistas del siglo XVI, es decir, asimilándose a los antiguos en dar a las obras la misma perfección que ellos les dieron.

En 1580 apareció en Sevilla, como en declarada competencia con las notas del Brocense, a quien ni siquiera nombraba, un grueso volumen de cerca de 700 páginas, de letra menudísima, en el cual, so pretexto de ilustrar a Garcilasso, le ahogaba el divino Herrera bajo la mole de una cabal arte poética, cifra de cuanto él había aprendido en los antiguos y en los italianos, y de cuanto su larga experiencia le había enseñado sobre la nobleza y escogimiento de las palabras, sobre el número del período poéti-

co, sobre la majestad y arrogancia de la dicción. Todos los humanistas y poetas sevillanos concurrieron a esta obra del maestro: los Medinas, los Girones, los Mosquera de Figueroa, los Pachecos: unos con traducciones exquisitas de pasajes de los clásicos, otros con versos latinos de insuperable pureza, dignos de la escuela de Policiano o de Fracastor. Y, finalmente, para dar a tan bien labrado edificio pórtico digno y suntuoso, el más autorizado de toda aquella **[p. 256]** pléyade, el compañero de Mal-Lara, el maestro Francisco de Medina, desatando, según la expresión de Cervantes, [1]

«Los ríos de elocuencia, que del pecho
Del grave antiguo Cicerón manaron…»

estampó, al principio del Garcilasso comentado, un Discurso sobre la lengua castellana, el cual, por la pompa y armonía de las cláusulas, y por lo magnánimo de las ideas, es, sin duda, el trozo más elocuente que ha salido de manos de ningún crítico español. Si Du Bellay exhortaba a los galos a tomar de nuevo por asalto el Capitolio, el maestro Francisco de Medina, con aliento profético, nos anuncia que por el esfuerzo de Herrera y de sus secuaces «se comenzará a descubrir más clara la gran belleza y esplendor de nuestra lengua, y todos, encendidos en sus amores, la sacaremos, como hizieron los príncipes griegos a Helena, del poder de los bárbaros».

Las doctrinas estéticas de Herrera ya las conocemos: son las del idealismo platónico. Pero Herrera, por excepción casi única en su siglo, hacía profesión singular y exclusiva de hombre de letras: era un gran crítico, un idólatra de la forma. Para él la poesía no era recreación de horas ociosas robadas a los ejercicios militares, o a la teología, o a la jurisprudencia, sino ocupación absorbente de toda la vida, culto diario que aislaba al poeta, realzándole al propio tiempo, como sacerdote de una divinidad no conocida. Hacía gala de profesar letras humanas, y no más que letras humanas, y de tener por dominio suyo los anchurosos tér-

minos de la elocuencia española. *Había gastado los aceros de su mocedad* (como dice gallardamente el Maestro Medina) *en revolver infinitos poetas,* notando los modos de decir que tienen novedad y grandeza. Así se había engendrado en él aquella superstición de la forma, sin la cual no hay poeta perfecto: aquel buscar siempre *nuevos modos de hermosura*. El arte, y a la par un amor petrarquesco tan magnánimo y hondo como el de Miguel Angel por Victoria **[p. 257]** Colonna (aunque por ventura fué el de Herrera menos etéreo), bastaron a llenar su vida, vida de robusto y valiente artífice, siempre inclinado sobre el mármol.

No puedo llevar con paciencia a los detractores de este insigne varón, y sobre todo a Manuel de Faria y Sousa, que en su comentario a las Rimas de Camoens tanto le maltrata por haber llenado un gran libro de cosas en que Garcilasso no pensó. Pues ¿quién no absolverá a Herrera, si tiene presente que no se propuso tan sólo facilitar la inteligencia de su poeta, como lo hizo el Brocense, sino que nos dejó en sus notas un verdadero curso de teoría literaria, no copiada casi a la letra de Scalígero, como malignamente dice Faria (a quien hacía sombra todo lírico que pudiera en algún modo eclipsar el nombre de Camoens), sino llena de observaciones originales, de esas que sólo los artistas saben hacer cuando juzgan a otros artistas? ¡Qué frases al hablar de Garcilasso!: «Las flores y lumbres de que esparze su poesía, parece que nacieron para adornar aquel lugar donde las puso». Y de Cetina: «En él se conoce la hermosura y gracia de Italia, y en número, lengua, terneza y afectos, ninguno le negará lugar con los primeros; mas fáltale el espíritu y vigor que tan importante es en la poesía, y assí dize muchas cosas dulcemente, pero sin fuerzas, y paréceme que se ve en él y en otros lo que en los pintores y maestros de labrar piedra y metal, que, afectando a la blandura y policía de un cuerpo hermoso de un mancebo, se contentan con la dulzura y terneza, no mostrando alguna señal de niervos y

músculos, como si no fuesse differente y apartada la belleza de la mujer de la hermosura y generosidad del hombre..»

De tales rasgos de crítica, espontánea, fresca y delicada, está sembrado el comento de Herrera, y bastan para justificar el honroso puesto de juzgador de ingenios que le dió Saavedra en la *República Literaria*. Para mí, Herrera es el primero de nuestros críticos del siglo XVI. Su crítica es externa, pero (si se me permite la expresión) es íntima *en lo externo:* quiero decir, que persigue siempre la forma intrínseca, la que da unidad al estilo de cada autor. Se le ha acusado de sacrificarlo todo a la altisonancia de las palabras, y muchas veces es verdad esto en su poesía, pero no lo es en su crítica, porque «no había para él cosa más importuna y molesta que el sonido y juntura de palabras cultas y numerosas, **[p. 258]** sin que resplandezca en ellas algún pensamiento grave o alguna lumbre de erudición».

Yo juzgo que sin la aplicación que Herrera hizo de su teoría de la nobleza y alto són de las palabras a asuntos por la mayor parte blandos y amorosos, que antes pedían regalada y suave manera que pompa y estrépito, la teoría misma hubiera sufrido menos contradicción y habría sido menos dañosa en sus efectos, naciendo, como nacía, de una genial tendencia del poeta a todo lo solemne y grandioso. Su maligno adversario, que no dejó a salvo ninguno de los puntos flacos de la armadura del gran ingenio sevillano, no se harta de llamarle, parodiando su estilo, «varón alto, grave, terso, severo, hinchado, docto, rotundo, famoso, grandilocuo, sonante, generoso, dulce, heroico, puro, templado, sonificante, amoroso, propio, fundado, divino, de buen assiento…».

El campeón que venía a romper lanzas con Herrera en nombre de la escuela salmantina, y queriendo (según él insinuaba) desagraviar a su maestro el Brocense, ofendido por el silencio de su émulo, era un personaje de la más alta nobleza castellana, don Juan Fernández de Velasco, conde de Haro, hijo del condestable

don Iñigo, y condestable él mismo más tarde, gobernador del Estado de Milán y diplomático famoso en Roma y en Inglaterra. Tenía el de Haro desde sus mocedades fama de grandísimo estudiante, y buena prueba dió en su libelo contra Herrera y en otros opúsculos suyos que por entonces corrieron manuscritos, ya que no consentía otra cosa la insufrible mordacidad de todos ellos, a la cual fácilmente se dejaba ir el Condestable con petulancia de gran señor, injerto en humanista de la categoría de los gladiadores, a quien harto se le conocían las amistades con Scioppio, que alguna vez fué apaleado en su servicio. Las *Observaciones del Licdo. Prete Jacopín, vecino de Burgos, en defensa del príncipe de los poetas castellanos Garcilasso de la Vega, vecino de Toledo, contra las Anotaciones que hizo a sus obras Hernando de Herrera, poeta sevillano,* manifiestan ya desde el mismo rótulo el estrecho espíritu de rivalidad local con que se escribieron. A quien lee el comentario de Herrera, todo él encomiástico para Garcilasso, no puede menos de llenarle de asombro la indignación de los castellanos que acusaban al comentador de conmover las bases del mismo altar donde presentaba sus ofrendas. Con sus notas **[p. 259]** picantes, agudas y ligeras, remedo feliz de las cartas críticas de don Diego de Mendoza, contra el capitán Salazar, daba satisfacción el Condestable a los resentimientos de todos los poetas salmantinos, olvidados como de propósito en el libro de Herrera. Pero la controversia no llegó a adquirir los verdaderos caracteres de una cuestión crítica: no pasó del terreno retórico, y, como toda disputa de palillos y menudencias gramaticales, degeneró pronto en un diluvio de personalidades y groserías, dichas con más gracia por el Condestable, y contestadas con mayor saña por Herrera, que, como todos los hombres habitualmente pacíficos y retraídos, era terrible en sus rarísimas venganzas. [1] Desdichadamente carecía de la amenidad de estilo de su adversario, y su *Apología*, que es pedantesca y fastidiosa, cayó en olvido, y apenas se hicieron copias de ella,

mientras que el *Prete Jacopín* siguió en Castilla su carrera triunfante.

El impulso crítico comunicado a la escuela de Sevilla por Herrera y por Medina se continúa fidelísimamente en *El Culto Sevillano*, del licenciado Juan de Robles, excelente tratado de retórica, del cual decía Gallardo que debía estar impreso con letras de oro; [2] en algún opúsculo de Rioja, [3] y sobre todo en el admirable y rarísimo *Discurso Poético*, de don Juan de Jáuregui, que luego insertaremos casi íntegro. En cuanto a Juan de la Cueva, yo no puedo considerarle como preceptista ni como poeta de la escuela sevillana, con la cual tuvo relaciones mucho más **[p. 260]** hostiles que amistosas. Su verdadero puesto está en la escuela independiente y popular, sublimada luego por el ingenio de Lope. La inspiración del *Ejemplar poético* es la misma que la del Arte *Nuevo de hacer comedias,* por más que uno y otro poema contengan mucha doctrina sustancialmente conforme a las de las *poéticas* clásicas. Si Juan de la Cueva pertenece en algún modo a la escuela sevillana, será como insurrecto y disidente dentro de ella. Hizo romances históricos, en verdad malísimos; hizo comedias y tragedias nada clásicas, que debieron escandalizar al maestro Mal-Lara [1] con haber alterado éste en alguna parte *el antiguo* **[p. 261]** *uso*, pero que influyeron, y mucho, en los progresos del teatro. No temió burlarse del artificiosísimo procedimiento con que Herrera trabajaba sus versos; y finalmente, sancionó las libertades dramáticas en su célebre *Ejemplar Poético*, escrito, es verdad, en los últimos años de su vida, en 1606, cuando ya Lope y los poetas valencianos triunfaban en toda la línea.

Ciertamente que nadie se atreverá a poner en cotejo las desaliñadas y redundantes epístolas de Juan de la Cueva, esclavo siempre de su facilidad prosaica, con la bruñida versificación y la severidad dogmática de Boileau, en quien cada verso nació predestinado para andar en boca de las gentes como aforismo. Pero irregular y todo, la Poética de Cueva (aparte de sus originales

doctrinas sobre el teatro, que luego examinaremos) se recomienda para nosotros españoles, por ser la más antigua imitación en asunto y forma, y a veces en principios y estilo, de la *Epístola de Horacio a los Pisones*. Ni faltan de vez en cuando versos felices, verbigracia, éstos, en que se apuntan las condiciones del poeta:

«Ha de ser el poeta dulce y grave
Blando en significar sus sentimientos,
Afectüoso en ellos y süave:
[p. 262] Ha de ser de sublimes pensamientos,
Vario, elegante, terso y generoso,
Puro en la lengua y propio en los acentos:
Ha de tener ingenio y ser copioso,
Y este ingenio con arte cultivado
Que no será sin ella fructuoso».

Cueva profesa, como todos en su tiempo, el principio de la *imitación* aristotélica:

«Así el que aspira a la Febea corona,
Observe la *Poética* imitante,
Que es la vía a la cumbre de Helicona.
.....
¿Qué piensas tú que importa ese cuidado
Si en lo que *imitas* perfección no guardas?».

Entiende, como el Pinciano y los restantes, que esta imitación ha de ser de lo *verisímil:*

«La obra principal no es la que guía
Solamente a tratar de aquella parte
Que de dezir verdad no se desvía;
Mas en saber fingilla de tal arte
Que sea *verisímil*».

A esto se reducen sus principios teóricos. Amante de la poesía popular, tiene el mérito de haber vislumbrado el carácter épico

de nuestros romances, comparándolos con las *rapsodias* griegas y con los *areytos* indios. Verdad es que en ésta, como en otras partes del *Exemplar*, apenas hizo otra cosa que poner en verso lo que había dicho Argote de Molina con espíritu de investigación erudita en el *Discurso sobre la poesía castellana*, o más bien, sobre los metros castellanos, que acompaña al *Conde Lucanor*, de don Juan Manuel, en la edición de 1575. Argote de Molina, lo mismo que Juan de la Cueva, pertenecía a la fracción menos clásica y menos italiana de la escuela de Sevilla. Sus simpatías estaban por las antiguas coplas castellanas y por el grupo de ingenios, hoy casi desconocidos, que en sus justas poéticas reunió el Obispo de Escalas (Tamariz, Mexía, etc.), antes que Medina, Girón y Herrera viniesen a dar a la escuela la dirección severamente clásica que siguió después. [1]

[p. 263] Lo que en castellano se parece más a la *Poética* de Boileau son dos epístolas de Bartolomé Leonardo de Argensola, legislador severísimo de la escuela aragonesa, distinguida entre todas las escuelas peninsulares por la madurez y reposo del juicio, mucho más que por la brillantez ni por la lozanía. Son las dos que principian:

«Yo quiero, mi Fernando, obedecerte…»
«Don Juan, ya se me ha puesto en el cerbelo…»

El Rector de Villahermosa es un imitador convicto y confeso del Horacio de las sátiras y de las epístolas; pero dentro de esta imitación, ¡con qué libertad se mueve! En este punto es muy superior a Boileau. Aconseja *dejar correr* el ingenio por la docta antigüedad; pero, una vez robustecido con este tuétano de león, quiere que muestre sus fuerzas propias, soltando a la furia de los vientos

«Pomposa vela en golfo tan remoto,
Que no descubra sino mar y cielo:
No navegante ya, sino piloto [1] .

. . . . . .

Y si algún Aristarco nos acusa,
Sepa que *los preceptos mal guardados*
Cantarán alabanzas a mi Musa:
Que si sube *más que ellos* ciertos grados,
Por obra de una fuga generosa,
Contentos quedarán y no agraviados».

La falsa imitación clásica, los centones de versos latinos, provocan su indignación, y le inspiran versos admirables de los que hacía Horacio, de los que Boileau con toda su corrección no hacía:

«Con mármoles de nobles inscripciones
(Teatro un tiempo y aras), en Sagunto
Fabrican hay tabernas y mesones.

. . . . . .

Nuestra patria no quiere, ni yo quiero,
Abortar un poema colecticio
De lenguaje y espíritu extranjero.

. . . . . .

[p. 264] Porque mi musa fiel, como española,
A venerar nuestras banderas viene
Donde la religión las enarbola,
Que en los silvosos montes de Pirene,
En ningún tiempo infieles ni profanos,
Las espadas católicas previene,
Para que las reciban de sus manos
Los héroes que escogió por lidiadores
Contra los escuadrones africanos.

. . . . . .»

Esta inspiración religiosa y patriótica, esta noble bizarría se juntan en Bartolomé Leonardo con el más sumiso respeto a cuanto procede de la antigüedad. incluso su teatro cómico:

«Yo aquellas seis ficciones reverencio
(¿Cómo que reverencio? Yo idolatro),
Que en sus cinco actos desplegó Terencio».

Su arte predilecto es el arte latino: no el italiano. Aborrece de muerte la sutileza y el metafisiqueo de los petrarquistas, aun profesando veneración al maestro, sin duda por lo que tuvo de humanista. Enójale todo uso frívolo y baladí de la poesía: no la concibe más que como matrona celtibérica, armada de hierro y con la ley moral en los labios.

«No el bizarro neblí tras los gorriones,
Vulgo volátil, cala ni desciende,
Terror de fugitivos escuadrones:
Que allá, vecino al sol, sus alas tiende
Y a vista de las más soberbias aves
Feliz pirata, altivas garzas prende.
.....
..... »

Entre las varias y extravagantes formas que en estos últimos tiempos ha tomado el *fetiquismo cervantista,* que a muchos dispensa de leer al admirable autor a quien dicen honrar con sus comentos, y se junta en otros muchos con un completo desconocimiento de todas las cosas de España en el siglo XVI, debe contarse por una de las más risibles, la de atribuir al autor del *Quijote* singulares ideas científicas, y estudio positivo de todas ciencias y artes, liberales y mecánicas, claras y oscuras, con muchas trascendencias y marañas filosóficas que, a ser ciertas, convertirían **[p. 265]** el Quijote, de libro tan terso y tan llano como es, en la más enojosa de las enciclopedias. En vano se les dice y predica a los inventores de tales novedades que las ideas científicas de Cervan-

tes, si es que tal nombre merecen, casi nunca traspasan los límites del buen sentido, ni se elevan un punto sobre el nivel (ciertamente muy alto) de la cultura española en el siglo XVI, como puede probarse por innumerables libros anteriores a él y de contemporáneos suyos, en los cuales están dichas las mismas cosas con mejor orden y método, con más trabazón científica, y de una manera más profunda y radical. En vano se les pone delante de los ojos que Cervantes es grande por ser un gran novelista, o, lo que es lo mismo, un gran poeta, un grande artífice de obras de imaginación, y que no necesita más que esto para que su gloria llene el mundo; es más: que esta gloria sufriría no leve detrimento y menoscabo si se apoyase en la trascendencia dogmática de su obra, puesto que de tal aparato docente había de resentirse por fuerza la concepción artística, torpemente afeada por alegorías, enigmas e interpretaciones simbólicas. Ellos erre con erre en sostener que Cervantes es grande, no por artista (cualidad que, sin duda, les parece de poca monta), sino por teólogo, jurisperito, médico, geógrafo, y no sé cuántas cosas más. Como andan por el mundo tantos hombres, muy doctos en sus respectivas artes y ciencias, pero completamente negados para la contemplación desinteresada de lo bello, y como estos hombres se ven forzados por la admiración general a leer, siquiera una vez en su vida, las obras poéticas maestras e inmortales, y como al leerlas no sienten el placer estético, que es goce vedado a su naturaleza, quieren, si no son soberbios y tratan de cumplir con su conciencia, quieren (digo) con razones sutiles justificar la admiración del género humano, huyendo de la razón única, pero que ellos no comprenderán nunca, es a saber, la perfección de la obra artística.

Es cierto que los grandes ingenios poseen el don de ver con claridad, y en una intuición rápida, lo que los otros hombres no alcanzan sino por un laborioso esfuerzo intelectual. Pero esto es verdad de todos los genios, no sólo de los genios literarios, y solamente es verdad de cada cual en aquel arte o ciencia para la

cual Dios le infundió extraordinaria virtualidad. Quiero decir que la intuición que el artista tiene no es la intuición de altas verdades **[p. 266]** científicas, a lo menos como tales verdades, sino sólo la intuición de la forma, que es el mundo intelectual en que él vive; y cuando alcanza la intuición de la idea, va siempre velada y envuelta en la forma. La intuición de la verdad pura, si tal intuición fuera posible, sería propia del genio filosófico, en ninguna manera del genio artístico, cuyo dominio son las formas. Es una aprensión absurda, y que importa desarraigar, la de que la ciencia pueda adquirirse por otro camino que por los procedimientos de la ciencia misma. Dante y Goethe eran a la vez poetas y hombres de ciencia, de los mayores de su respectivo tiempo; pero no eran poetas por su ciencia, ni científicos por su poesía, sino que en ellos, por raro caso, se habían juntado dos aptitudes distintas que se ayudaban maravillosamente. Pero Cervantes era poeta, y sólo poeta, *ingenio lego*, como en su tiempo se decía. Sus nociones científicas no podían ser otras que las de la sociedad en que vivía. Y aun dentro de ésta, no podían ser las más peregrinas, las más adelantadas, las del menor número, sino las del número mayor, las *ideas oficiales*, digámoslo así, puesto que no había tenido tiempo ni afición para formarse otras.

Más especioso parece convertir a Cervantes en maestro de preceptiva literaria, porque al fin había practicado la literatura toda su vida, y es cosa cierta que siempre merecen consideración las ideas de los artistas sobre su arte, mucho más que las ideas de los profanos. Pero entre los profanos y los artistas están los críticos, los cuales es conveniente que practiquen el arte y se eduquen en sus procedimientos, y casi siempre lo hacen, aunque muy rara vez posean la inspiración genial. Éstos, pues, por un trabajo reflexivo y verdaderamente científico, reconstruyen la obra del artista y formulan las leyes de su arte con mucha más claridad y precisión que el mismo que las ha ejecutado. Claro es que una producción tan noble como ésta no ha podido ser nunca

irracional o irreflexiva, ni es, como hoy se dice, un producto de *cerebración inconsciente* ; pero la iluminación estética es tan rápida, que la mayor parte de los artistas no sabrían decirnos por qué han seguido un camino con preferencia a otro. Todo pasa en el augusto laboratorio de la mente por reacciones que todavía no han sorprendido los ojos de los mortales. Sólo el genio científico unido al genio artístico, en Goethe, llegó a vislumbrar algo.

[p. 267] Pero los tiempos de Goethe no eran los de Cervantes, afortunadamente para la frescura de su inspiración. Cervantes tenía doctrinas literarias; pero oso decir que estas doctrinas, sobre nada nuevas, tampoco eran adquiridas por esfuerzo propio, ni descendían de propias observaciones sobre sus libros, sino que eran las mismas, exactamente las mismas, que enseñaba cualquiera Poética de entonces, la de Cascales o la del Pinciano, así como sus ideas platónicas expuestas en la *Galatea* eran las mismas, exactamente las mismas, que constituían el fondo común del misticismo y de la poesía erótica de su tiempo. Lo que salva del olvido algunos de estos preceptos de Cervantes es la viveza, la gallardía, la hermosura con que están expresados. Por algo viven en la memoria de todos. ¿Quién no recuerda aquella definición de la poesía que hace don Quijote en su coloquio con el caballero del Verde Gabán? Ya todos mis lectores repetirán mentalmente: «La poesía, señor Hidalgo, a mi parecer, es como una doncella tierna y de poca edad, y en todo extremo hermosa, a quien tienen cuidado de enriquecer, pulir y domar otras muchas doncellas, que son todas las otras ciencias, y ella se ha de servir de todas, y todas se han de autorizar con ella; pero esta tal doncella no quiere ser traída por las calles, ni publicada por las esquinas de las plazas, ni por los rincones de los palacios. Ella es hecha de una alquimia de tal virtud, que quien la sabe tratar la volverá en oro purísimo de inestimable precio…, no ha de ser vendible en ninguna manera…, no se ha de dejar tratar de los truhanes, ni del ignorante vulgo, incapaz de conocer, ni estimar los tesoros

que en ella se encierran… También digo que el natural poeta que se ayudare del arte será mucho mejor, y se aventajará al poeta que sólo por saber el arte quiere serlo. La razón es porque el arte no se aventaja a la naturaleza, sino perfeciónala: así que mezcladas la naturaleza y el arte, y el arte con la naturaleza, sacarán un perfectísimo poeta». Definición que conviene con la que se hace en *La Gitanilla*, describiendo la poesía como «una bellísima doncella, casta, honesta, discreta, aguda, retirada y que se contiene en los límites de la discreción mas alta. Es amiga de la soledad: las fuentes la entretienen, los prados la consuelan, los árboles la desenojan, las flores la alegran, y, finalinente, deleita y enseña a cuantos con ella comunican». Y en el *Viaje del Parnaso*, donde **[p. 268]** se leen estos lozanísimos endecasílabos, bastantes para reducir a la nada la absurda y perezosa opinión de los que suponen mal versificador a Cervantes:

«Las yerbas su virtud la presentaban,
Los árboles sus frutos y sus flores,
Las piedras el valor que en sí encerraban,
El santo amor castísimos amores.
……
Todo lo sabe, todo lo dispone
La santa y hermosísima doncella.
……
Porque en el rico adorno que mostraba,
Y en el gallardo ser que descubría,
Del cielo, y no del suelo semejaba
……
La gala de los cielos y la tierra;
Ella abre los secretos y los cierra.
……

.....

Moran con ella en una misma estancia
La divina y moral filosofía,
El estilo más puro y la elegancia.
Puede pintar en la mitad del día
La noche, y en la noche más obscura
El alba bella que las perlas cría
El curso de los ríos apresura
Y le detiene: el pecho a furía incita,
Y le reduce luego a más blandura.
Por mitad del rigor se precipita
De las lucientes armas contrapuestas,
Y da victorias, y victorias quita.
Verás cómo le prestan las florestas
Sus sombras, y sus cantos los pastores,
El mar sus lutos y el placer sus fiestas.
Perlas el Sur, Sabea sus olores,
El oro Tíbar, Hibla su dulzura,
Galas Milán y Lusitania amores,
.....
.....
Gloria de la virtud, pena del vicio
.....
.....»

El concepto estético que domina en Cervantes es el de considerar la poesía como una forma universal, aplicable a toda materia, o (según él dice) como una *ciencia* que las comprende en sí todas:

PAGa269a «¿Puede ninguna ciencia compararse
esta universal de la poesía,
límites no tiene do encerrarse?»

Esta preocupación del valor *científico* de la poesía, que ya hemos visto apuntar en el *Prohemio* del Marqués de Santillana y en

otros escritos del siglo XV, lleva a Cervantes, nunca en la práctica pero sí en la teoría, a errores muy transcendentales, que se reflejan mayormente en sus ideas acerca del teatro y la novela, géneros que él quería someter a una reglamentación y disciplina rígida, no sólo en lo ético, sino en lo estético, por medio de un censor nombrado ad *hoc* con facultades de Aristarco; extraña tiranía para ejercida en nombre de una escuela literaria: «Todos estos inconvenientes, y aun otros muchos más que no digo, cesarían con que hubiese en la corte una persona inteligente y discreta que examinase todas las comedias que se representasen…, sin la cual aprobación, sello y firma, ninguna justicia en su lugar dejase representar comedia alguna…, y desta manera… aquellos que la componen mirarían con más cuidado y estudio lo que hacían, temerosos de haber de pasar sus obras por el riguroso examen de quien lo entiende». No hubieran dicho más, ni tanto, los rezagados clásicos franceses que presentaron un memorial a Carlos X para que no permitiese la representación del *Hernani*.

Estos errores, que (lo repito) no pasan de la esfera teórica, tampoco impiden que la crítica literaria de Cervantes sea en general justa y atinada. Sobre todo, la receta que da para que se escriban buenos libros de caballerías, huyendo de las monstruosidades de los antiguos, si bien no nos autoriza para decir que Cervantes concibiese por primera vez la idea de la epopeya en prosa, puesto que es vulgarísimo en nuestros preceptistas del siglo XVI incluir a Heliodoro y al autor del Amadís entre los poetas épicos, y considerar el metro como cosa accidental en la poesía, demuestra en el autor del Quijote muy clara comprensión de las leyes de la novela, que él no quiere encerrar en estrechos moldes realistas, como algunos le achacan, sino que ampliamente la dilata por todos los campos de la vida y del espíritu. «Hanse de casar las fábulas mentirosas con el entendimiento de los que las leyeren, escribiéndose de suerte que, facilitando los imposibles, allanando las grandezas, suspendiendo los ánimos, admiren, suspendan, **[p.**

270] alborozan y entretengan de modo que anden a un mismo paso la admiración y la alegría juntas, y todas estas cosas no podrá hacer el que huyera de la verisimilitud y de la imitación, en quien consiste la perfección de lo que se escribe. No he visto ningún libro de caballerías que haga un cuerpo de fábula entero con todos sus miembros, de manera que el medio corresponda al principio, y el fin al principio y al medio, sino que los componen con tantos miembros, que más parece que llevan intención a formar una quimera o un monstruo, que a hacer una figura proporcionada». Lo mejor que Cervantes encuentra en esos libros es «el sujeto que ofrecen para que un buen entendimiento pueda mostrarse en ellos, porque dan largo y espacioso campo por donde, sin empacho alguno, puede correr la pluma describiendo naufragios, tormentas, reencuentros y batallas, pintando un capitán valeroso, con todas las partes que para ser tal se requieren…; pintando, ora un lamentable y trágico suceso, ora un alegre y no pensado acontecimiento; allí una hermosísima dama…, acullá un desaforado bárbaro fanfarrón… Ya puede mostrarse astrólogo, ya cosmógrafo excelente, ya músico, ya inteligente en las materias de Estado, y tal vez se le vendrá la ocasión de mostrarse nigromante, si quisiere…. Y, finalmente, puede mostrar todas aquellas acciones que pueden hacer perfecto a un varón ilustre, ahora poniéndolas en uno solo, ahora dividiéndolas en muchos. Y siendo esto hecho con apacibilidad de estilo y con ingeniosa invención, que tire lo más que fuere posible a la verdad, sin duda compondrá una tela de varios lazos tejida que, después de acabada, tal perfección y hermosura muestre que consiga el fin mejor que se pretende en los escritos, que es enseñar y deleitar juntamente…; porque *la escritura desatada destos libros… da lugar a que el autor pueda mostrarse épico, lírico, trágico y cómico, con todas aquellas partes que encierran en sí las dulcísimas y agradables ciencias de la poesía y de la oratoria: que la épica tan bien puede escribirse en prosa como en verso)*».

A pesar de éste y otros pasajes, no menos notables por la sensatez y el buen gusto, creo que acertará el que tome por medida del saber estético de los españoles en el siglo XVI las obras de León Hebreo, de Pinciano y de Cascales, que tratan la materia de propósito, y no las esparcidas indicaciones de Cervantes, que sólo **[p. 271]** deben su mayor realce y perdurable vida a la prosa inmortal en que se hallan.

Tampoco era crítico de profesión, sino político y hombre de mundo y de negocios, el murciano don Diego de Saavedra Faxardo, a pesar de lo cual, el sueño filológico de la *República Literaria*, exento de los vicios de afectación que desdoran otros escritos suyos, es, a mi entender, joya de mucho más precio que sus celebradas *Empresas*, gran repertorio de lugares comunes de política y moral harto difíciles de leer íntegros. Cada sentencia de por sí suele ser digna de alabanza, más por la expresión que por lo nueva ni por lo profunda; pero, en realidad, el libro no está *compuesto*. Muy distinta cosa es la *República Literaria*, uno de los desenfados más ingeniosos y apacibles de nuestra literatura del siglo XVII, una también de las últimas obras en que la lengua literaria está pura de toda afectación y contagio. Todo es en esta *República* ameno, risueño y fácil, hasta el espíritu escéptico, o más bien sofístico, de detracción de las ciencias; el cual, en vez de presentarse con el pedantesco aparato de Cornelio Agripa, o con la demoledora crítica de nuestro médico Francisco Sánchez, viene a quedar reducido a un agradable juego de ingenio. Una fantasía viva y pintoresca, alegre y serena, baña de luz las ficciones y alegorías de este libro, que sería uno de los pocos verdaderamente *áticos* que tenemos en castellano si se le quitasen algunas máximas y epifonemas pueriles que entre sus muchas agudezas y discreciones tiene. En lo que más se aventajó Saavedra, y es, a mi modo de ver, prueba indudable de que hubiera descollado mucho más en las obras de pura inventiva que en el magisterio público (ocupación cándida de muchos ilustres varones de enton-

ces), es en la fuerza plástica que logra dar a sus ficciones, de tal modo que, cuando en mi infancia leí por primera vez esta *República,* me imaginaba contemplar la ciudad literaria con sus torres y baluartes, penetrar en la Aduana de los libros o asistir al tumulto de los poetas contra Escalígero: tal evidencia y precisión tiene todo. Estimando la *República Literaria* como ficción ingeniosísima, imitada, pero nunca igualada, por otros excelentes modelos, como la *Respublica jurisconsultorum*, del napolitano Januario; las *Exequias de la lengua castellana*, de Forner, y la *Derrota de los pedantes*, de Moratín, no puedo, sin embargo, colocarla entre las obras **[p. 272]** que señalaron nuevos rumbos a nuestra crítica. Saavedra Fajardo, que la escribió como por juego, en horas perdidas de sus viajes o robadas a sus tareas diplomáticas, prosigue, sin notable originalidad, la tradición clásica del siglo XVII, la de los Herreras y Medinas, transmitida al siglo XVII por preceptistas como Cascales, Robles y Baltasar de Céspedes. En las grandes cuestiones críticas de su tiempo adopta un término medio, una especie de opinión templada, cierto eclecticismo elegante, propio de un gran señor que no toma parte activa en el combate, pero que tampoco quiere descontentar a nadie y se deleita con lo bueno de todas partes. No toma partido ni en pro ni en contra del teatro de Lope de Vega, «en quien la naturaleza, enamorada de su misma abundancia, despreció las sequedades y estrecheces del arte». Tiene por error de sistema la oscuridad de Góngora, pero le absuelve y disculpa porque «en esto mismo salió grande y nunca inimitable» y derrama aplausos hasta sobre las monstruosidades del *Polifemo* y de las *Soledades* en frases que por lo conceptuosas cuadran bien con la materia alabada: «Tal vez tropezó por falta de luz en su *Polifemo,* pero ganó pasos de gloria. Si se perdió en sus *Soledades*, se halló después tanto más estimado, cuanto con más cuidado le buscaron los ingenios y explicaron sus agudezas». La elegante ligereza de Saavedra llega en ocasiones a ser demasiado ligera, sobre todo, cuando juzga poetas muy remotos de su si-

glo, y mal comprendidos siempre por los críticos de gusto meticuloso y refinado. Apenas se pueden leer con tolerancia estas palabras, aun considerando que fueron escritas en pleno siglo XVII: «El Dante, queriendo mostrarse poeta, no fué científico, y queriendo mostrarse científico, no fué poeta, porque se levanta sobre la inteligencia común, sin alcanzar el fin de enseñar deleitando, que es propio de la poesía, ni el de imitar, que es su forma». Baste, para disculpa de Saavedra, que hasta nuestro siglo no se han vuelto a levantar, ni en Italia misma, los altares de Dante. Del Ariosto dice que «rompió las religiosas leyes de lo épico en la unidad de las fábulas y en celebrar a un héroe, solo»; y sólo se postra con respeto y reverencia ante el ara de Torcuato Tasso, el poeta más acomodado a su gusto de Arcadia y de Academia. [1]

[p. 273] Sus aficiones templadas y tímidas debían aislar a Saavedra de las dos poderosas corrientes literarias que en su tiempo renovaban la faz de la poesía lírica y de la dramática. Estos dos fenómenos, el uno de vida y el otro de muerte, eran el teatro nacional y el culteranismo, que se personifican respectivamente en dos grandes nombres: Lope de Vega y Góngora. Bebiendo Lope en los puros raudales de la poesía popular y de las tradiciones españolas, creó un teatro todo acción y todo nervio, rápido y animadísimo, lleno de fuerza y de invectiva, más extenso que profundo, **[p. 274]** más nacional que humano, pero riquísimo, espontáneo y brillante sobre toda ponderación, libre además en el gran maestro y en sus primeros discípulos y émulos de los amaneramientos y de las rutinas que le enervaron después, acabando por convertirle en un género tan convencional como la tragedia francesa. Siguió a Lope con la misma libertad y con el mismo brío una legión de poetas, de los cuales sólo Tirso llego a superarle en estudio de caracteres y profunda ironía, Alarcón en fundir la intención ética con la estética, de suerte que pareciesen una misma. Pero ninguno, ni Alarcón ni Tirso, llegaron a aquel poder inmenso de creación que abarca el mundo entero de las

acciones humanas; a aquella vena pródiga e inexhausta que aun en las obras más imperfectas lanza raudales casi divinos; a todo aquel conjunto de cualidades que parecerían grandes repartidas en veinte poetas, y que, por disposición singular de la Providencia, se vieron derrochadas en uno solo, el gran poeta de nuestra Península, el hijo pródigo de la Poesía.

Lo que este hombre, en fuerza sólo de su prodigioso ingenio, puesto que no le ayudaba poco ni mucho el prestigio moral, rindió, deslumbró y avasalló a sus contemporáneos, escrito está en las Memorias contemporáneas, y, con ser mucho, aun nos parece poco para su grandeza. Pero en este coro de alabanzas que se levantaba en torno de las obras innumerables que cada día brotaban del horno siempre caliente de la inspiración de Lope, algunas voces discordaban; voces las unas de poetas dramáticos que, faltos de fecundidad o de inventiva, se rendían en la desigual contienda, y soltaban de sus hombros la pesada mole que solamente los hombros de Lope podían subir a la montaña; voces las otras de humanistas fieles guardadores de la tradición clásica, cuyos preceptos les parecían menospreciados y conculcados por la exuberante inspiración del prodigioso dramaturgo. El sentido habitual de los humanistas españoles, el de aquellos mismos que más profundamente habían penetrado en las reconditeces de la *Poética* aristotélica, era mucho más favorable que hostil a Lope: lo hemos visto en el Pinciano y en González de Salas, y lo veremos luego en testimonios más explícitos; pero la oposición crítica existía más o menos autorizada, más o menos directa. Ya el barón Schack en su excelente *Historia de la literatura y del arte dramático en* **[p. 275]** *España*, [1] recogió estos ataques y las apologías también, facilitándonos mucho la tarea que vamos a emprender, con presencia siempre de los originales. [2]

Entre los contradictores del antiguo teatro, ninguno más famoso que Cervantes. Todos los españoles saben de memoria el razonamiento del canónigo sobre las comedias, al fin de la pri-

mera parte del Quijote, razonamiento tan traído y llevado en las polémicas literarias del siglo pasado, cuando los preceptistas de la escuela francesa trataban de escudarse con el mayor nombre literario de España, y los defensores de la gloriosa escena calderoniana no encontraban mejor escudo que lanzar sobre la frente del príncipe de nuestros ingenios la tacha de envidioso de los aplausos de Lope de Vega. Tales polémicas pasaron, y el interés que animaba a Nasarre, a Huerta o a Forner tiene para nosotros un valor meramente histórico. La cuestión es hoy otra, y Schack la ha visto bien clara. ¿Cómo se compadece el rigorismo clásico de Cervantes con la manifiesta infracción de las supuestas reglas **[p. 276]** clásicas, tal como la observamos en todas sus obras dramáticas sin excepción, lo mismo en la *Numancia* y en el *Trato de Argel*, que son de su juventud y anteriores a la aparición de Lope, que en las *Ocho Comedias* que imprimió cuando viejo? ¿O es que Cervantes enseñaba una cosa y practicaba otra? Sabido es que el bibliotecario Nasarre quiso salir del atolladero con el absurdo recurso de imaginar que Cervantes había hecho desarregladas sus comedias por parodiar intencionalmente el teatro de su tiempo. ¡Parodia ciertamente singular, y cuya gracia debía de estar muy escondida, puesto que solo la percibió el sutil olfato de Nasarre!

Para mí, como para el ilustre historiador alemán de nuestro Teatro, es cosa clara que se ha dado a las censuras del *Quijote* un alcance crítico mucho mayor del que tienen. Cervantes no se propuso reducir el Teatro español a la imitación de Plauto o de Terencio; en tal caso, sus propias comedias le hubieran parecido malas y desarregladas, y de fijo no se lo parecían, puesto que las coleccionó, protestando altamente del desdén de sus contemporáneos, que no se las habían querido ver representadas. En las doctrinas literarias de Cervantes hay que distinguir varios impulsos: primero, el respeto a una tradición literaria tenida por infalible, respeto más bien habitual y mecánico que nacido de propio convencimiento; segundo, el mal humor contra los poe-

tas noveles que habían arrojado del teatro a sus predecesores naturales, a la escuela de Juan de la Cueva y de Virués, a la cual pertenecía Cervantes; tercero, el buen gusto ofendido por dislates evidentes, no tanto por la inobservancia de las unidades de lugar y de tiempo, como por la monstruosa confusión de tiempos y lugares que en el breve espacio de tres jornadas abarcaba una crónica entera; cuarto, la preocupación del fin moral del teatro. A esta luz se penetrarán bien las palabras de Cervantes, y podrá resolverse la singular antinomia que existe entre las razones y teorías estéticas del canónigo, y la especie de palinodia que canta Cervantes en su comedia de *El Rufián dichoso*. Comparemos ambos lugares, abreviando el primero, por ser tan conocido: «Las comedias que ahora se representan, así las imaginadas como las de historia, todas, o las más, son conocidos disparates y cosas que no llevan pies ni cabeza, y con todo eso el vulgo las oye con gusto, **[p. 277]** y las tiene y aprueba por buenas, estando tan lejos de serlo; y los autores que las componen, dicen que así han de ser porque *así las quiere el vulgo*, [1] y no de otra manera, y que las que llevan traza y siguen la fábula como el arte pide, no sirven sino para cuatro discretos que las entienden, y todos los demás se quedan en ayunas de entender su artificio…

»Habiendo de ser la comedia, según le parece a Tulio, espejo de la vida humana, exemplo de las costumbres e imagen de la verdad, las que ahora se representan son espejos de disparates, exemplos de necedades e imágenes de lascivia. Porque, ¿qué mayor disparate puede ser en el sujeto que tratamos, que salir un niño en mantillas en la primera escena del primer acto, y en la segunda salir ya hecho hombre barbado? ¿Y qué mayor que pintarnos un viejo valiente y un mozo cobarde, un lacayo retórico, un paje consejero, un rey ganapán y una princesa fregona? ¿Qué diré, pues, de la observancia que guardan en los tiempos en que pueden o podían suceder las acciones que representan, sino que he visto comedia que la primera jornada comenzó en Europa, la

segunda en Asia, la tercera se acabó en Africa, y, aun si fuera de cuatro jornadas, la cuarta acabara en América, y así se hubiera hecho en todas las cuatro partes del mundo?

»Y si es que la imitación es lo principal que ha de tener la comedia, ¿cómo es posible que satisfaga a ningún mediano entendimiento que, fingiendo una acción que pasa en tiempo del rey Pepino y Carlo-Magno, al mismo que en ella hace la persona principal, le atribuyan que fué el emperador Heraclio, que entró con la cruz en Jerusalén, y el que ganó la casa santa como Godofredo de Bullon, habiendo infinitos años de lo uno a lo otro; y fundándose la comedia sobre cosa fingida, atribuirle verdades de historia, y mezclarle pedazos de otras sucedidas a diferentes personas y tiempos, y esto no con trazas verisímiles, sino con patentes errores de todo punto censurables?… ¿Pues qué si venimos a las comedias divinas? ¡Qué de milagros fingen en ellas, qué de cosas apócrifas y mal entendidas, atribuyendo a un santo los milagros de otro!. Todo es en perjuicio de la verdad y en menoscabo de las historias y aun en oprobio de los ingenios españoles; porque los **[p. 278]** extranjeros, que con mucha puntualidad guardan las leyes de la comedia, nos tienen por bárbaros e ignorantes, viendo los absurdos y disparates de las que hacemos».

¿Qué extranjeros eran éstos? ¿Los italianos, los franceses? ¿Quién había de preferir las comedias de Maquiavelo o del Ariosto, ni muchísimo menos los pedantescos engendros de Jodelle o de Garnier, a las maravillas de Lope y de Tirso? ¿Quién había de tener el derecho de llamar bárbaro a un teatro que se honraba ya, a la fecha en que Cervantes escribía, con obras tan intensamente dramáticas como *Los Comendadores de Córdoba, Peribáñez, Fuente Ovejuna, El Cuerdo en su casa, El Duque de Viseo, El Villano en su rincón,* y tantas otras? ¿Qué mayor injusticia y arbitrariedad que condenar todo ese desarrollo incomparable del genio español, llamándolo desdeñosamente *conocidos disparates*, y salvar como excepciones cinco o seis obras, precisamente de las

más monstruosas o de las más insignificantes en medio de su corrección (la *Isabela,* la *Alejandra,* la *Enemiga favorable,* etc.)? Todo era falso aquí, hasta la afirmación de que los extranjeros despreciasen nuestro teatro, que, por el contrario, en Italia y en Francia era saqueado cada día.

Por lo mismo que algunos se obstinan en considerar el *Quijote*, no como la novela más digna de admiración entre cuantas ha producido el ingenio humano, sino como una especie de evangelio, en que todas las palabras encierran misterios *esotéricos*, conviene poner de manifiesto estos errores y estas arbitrariedades e injusticias de la crítica de Cervantes, y darle a él su tanto de culpa en la rencilla con Lope de Vega, a quien él probablemente atacó el primero, dando lugar a que uno de los discípulos del Fénix de los Ingenios, saliese a su desagravio con las feroces y villanas represalias del *Quijote* de Avellaneda.

Al fin de su comedia *Pedro de Urdemalas*, repitió Cervantes, poco más o menos, las mismas censuras:

«Y verán que no acaba en casamiento,
Cosa común y vista cien mil veces,
Ni que parió la dama esta jornada,
Y en otra tiene el niño ya sus barbas,
Y es valiente y feroz, y mata y hiende,
Y venga de sus padres cierta injuria,
Y al fin viene a ser rey de cierto reino,
[p. 279] Que no hay cosmografía que le muestre:
De estas impertinencias y otras tales,
Ofreció la comedia libre y suelta».

Con estos antecedentes, ¿cómo no admirarse de encontrar a Cervantes en su vejez alistado entre los partidarios de las innovaciones dramáticas? Y, sin embargo, el hecho no puede ser más evidente: léase el siguiente diálogo con que se abre la segunda jornada de *El Rufián dichoso*, y dígase si su doctrina no es idéntica

a la que veremos expuesta por Juan de la Cueva, Lope y Ricardo del Turia. Hablan dos figuras alegóricas, la Curiosidad y la Comedia:

COMEDIA. ¿Qué me quieres?
CURIOSIDAD. Informarme
Qué es la causa porque dexas
De usar tus antiguos trajes,
Del coturno en las tragedias,
Del zueco en las manuales
Comedias, y de la toga
En las que son principales:
Cómo has reducido a tres
Los cinco actos que sabes
Que en tiempo te componían
Ilustre, risueña y grave:
Ahora aquí representas,
Y al mismo tiempo en Flandes:
Truecas, sin discurso alguno,
Tiempos, teatros, lugares:
Véote y no te conozco…
COMEDIA. *Los tiempos mudan las cosas*
Y perfeccionan las artes.
Y añadir a lo inventado,
No es dificultad notable.
Buena fuí pasados tiempos,
Y en éstos, si los mirares,
No soy mala, aunque desdigo
De aquellos preceptos graves
Que me dieron y dexaron
En sus obras admirables
Séneca, Terencio y Plauto,
Y los griegos que tú sabes.
He dexado parte de ellos

Y he también guardado parte,
Porque lo quiere así el uso,
[p. 280] *Que no se sujete al arte.*
Ya represento mil cosas,
No en relación como antes,
Sino en hecho, y así es fuerza
Que haya de mudar lugares,
Que como acontecen ellas
En muy diferentes partes,
Voyme allí donde acontecen,
Disculpa del disparate.
Ya la comedia es un mapa,
Donde no un dedo distante,
Verás a Londres y a Roma,
A Valladolid y a Gante.
Muy poco importa al oyente
Que yo en un punto me pase
Desde Alemania a Guinea
Sin del teatro mudarme.
El pensamiento es ligero,
Bien pueden acompañarme».

Cervantes se ha respondido a sí mismo, y a la verdad con no malas razones. Ni es de admirar tal contradicción en artistas geniales, sujetos a los impulsos del momento, seres leves y alados, que obedecen a una fuerza incógnita y casi divina.

El mismo año de la publicación del *Quijote*, en 1605, salió a luz en Zaragoza el tomo de *Discursos*, *epístolas y epigramas*, [1] del acicalado versificador valenciano Micer Andrés Rey de Artieda, poéticamente Artemidoro, camarada de Cervantes en Lepanto y autor de una tragedia de *Los Amantes de Teruel*, que nos le muestra afiliado a la escuela de Virués y de Lupercio Leonardo. Era, por consiguiente, Artieda, del mismo modo que Cervantes, uno de los dramaturgos rezagados y vencidos, y, por tanto, uno de

los descontentos contra Lope, contra Tárrega y Aguilar, que en su propia ciudad de Valencia le habían sustituído en el teatro. *Inde irae*. Así salieron volando de su aljaba los tercetos enherbolados de la *Epístola al Marqués de Cuéllar sobre la Comedia:* la mejor cosa que escribió en su vida:

«Como las gotas que en verano llueven,
Con el ardiente sol dando en el suelo,
[p. 281] Se convierten en ranas y se mueven;
Así al calor del gran señor de Delo,
Se levantan del polvo poetillas,
Con tanta habilidad que es un consuelo;
Y es una de sus grandes maravillas
El ver que una comedia escriba un triste,
Que ayer sacó Minerva de mantillas.
Y como en viento su invención consiste,
En ocho días, y en menor espacio,
Conforme su caudal, la adorna y viste.
¡Oh, cuán al vivo nos compara Horacio
A los sueños frenéticos de enfermo,
Lo que escribe en su triste cartapacio!
Galeras vi una vez ir por el yermo,
Y correr seis caballos por la posta,
De la isla de Gozzo hasta Palermo,
Poner dentro Vizcaya Famagosta,
Y junto de los Alpes Persia y Media,
Y Alemania pintar larga y angosta.
Como estas cosas representa Heredia,
A pedimento de un amigo suyo,
Que en seis horas compone una comedia».

¿Quién si no Lope era capaz entonces de tal esfuerzo? A él iban derechos los tiros de Artieda. El resto de su epístola contiene los habituales preceptos clásicos, expresados en versos de elegantísima contextura:

«Es la comedia espejo de la vida,
Su fin mostrar los vicios y virtudes,
Para vivir con orden y medida.
Remedio eficacísimo (no dudes)
Para animar los varoniles pechos
Y enfrenar las ardientes juventudes.
Materia y forma son diversos hechos,
Que guían a felices casamientos,
Por caminos difíciles y estrechos:
O, al contrario, placeres y contentos,
Que pasan como rápido torrente,
Y rematan en trágicos portentos.
.....
Porque requiere habilidad perfeta.
Para pintar conforme las edades
El vicio y la virtud que predominan,
Y inxerir las mentiras con verdades.
Esto nos muestra al ojo *Celestina,*
[p. 282] Digo el autor, que supo darle el punto
Con tan süave espíritu y doctrina».

Con menos ahínco que los anteriores, porque no era poeta dramático, ni le movía hostilidad personal contra Lope, censuró Cascales en sus *Tablas poéticas* (1616) las infracciones a la unidad de tiempo: «Siendo esto así, ¿no os reís de nuestras comedias, que, entre otras, me acuerdo haver oydo una de San Amaro, que hizo un viaje al Paraíso, donde se estuvo doscientos años, y después, cuando volvió a cabo de dos siglos, hallaba otros lugares, otros trajes y costumbres? ¿Qué mayor disparate que esto? Otros hay que hacen una comedia de una crónica entera: yo la he visto de la pérdida de España y de la restauración de ella». Y de las comedias en que se mezclaban «pesadumbres, agravios, desagravios, bofetadas, desmentimientos, desafíos, cuchilladas y muertes», afirmó con resolución que no eran «tales comedias, ni som-

bra de ellas, sino unos hermaphroditos, unos monstruos de la poesía, porque ninguna de esas fábulas tiene materia cómica, aunque más acabe en alegría». «¿Pero tan faltos son de entendimiento los poetas en España (prosigue Cascales), que no acierten a hacer una buena comedia? Faltos de entendimiento, *absit*. Antes en caudal de entendimiento se aventajan a las demás naciones; pero los poetas extranjeros, digo los de algún nombre, estudian el arte poética, y saben por ella los preceptos y observaciones que se guardan en la épica, en la trágica, en la cómica, en la lyrica y en otras poesías menores».

A Bartolomé Leonardo de Argensola le cuentan algunos, con poco fundamento, entre los adversarios del drama nacional. Sus tendencias eran clásicas, pero ya hemos visto con qué amplitud. En lo poco que dice del teatro no desmiente esta tolerancia suya. Idolatra a Terencio, se lamenta del abandono de la tragedia:

«Si hoy la escribes, de sabios admirado,
Al sordo viento volarás, pospuesta
La aclamación del popular senado»;

pero aplaude ciertas innovaciones (verbigracia, la disminución del número de los actos), y no le admira que el público encuentre secas las fábulas antiguas. Los preceptos que sobre esto da no pueden ser más racionales y sensatos:

[p. 283] «Tras esto a musas cómicas te inclinas,
Si bien las sequedades aborreces
De las fábulas griegas y latinas.
Y no lo extraño; pero muchas veces,
En lo que yace desabrido y seco,
Hallan que ponderar discretos jueces.
Si el coturno trocares por el zueco,
Tu invención fértil goza, que lucido
Sin duda te saldrá, y alegre el trueco.
.....

Que si ella, ya con risas, ya con lloros,
Los afectos nos purga en el teatro,
Si en lenguajes más claros que sonoros,
Discurre bien la prosa en metro inserta,
Si guarda a las figuras sus decoros,
¿Hallará alguna impropiedad la puerta
Para descomponer lo que compones,
O por abuso o por descuido abierta?»

Todo esto, mucho más parece apología que censura, y lo demás que Argensola añade, recomendando la verosimilitud y el decoro, condenando los soliloquios, que quiere sustituir con los confidentes (plaga más adelante de la tragedia francesa), y reprobando, no la mezcla de lo trágico y de lo cómico, sino el *aplebeyar los ánimos gentiles*, y el interrumpir con chistes inoportunos las situaciones trágicas,

«Dejando un noble afecto escarnecido»,

son reglas de eterna verdad, que no arguyen en su autor fanatismo alguno de escuela. Ni de las unidades dice nada explícitamente; sólo aconseja que

«El lugar, el tiempo, el modo
Guarden su propiedad, porque una parte
Que tuerza de esta ley destruye el todo».

Lope pagó al rector de Villahermosa las delicadas condescendencias de esta epístola llamándole, no una vez sola, el divino aragonés y el primero de cuantos en su tiempo hacían versos líricos en España, sin exceptuar a Góngora.

Pero toda la prodigalidad de elogios de Lope no bastaba a contentar ni a desarmar a ciertos ingenios morosos y displicentes, **[p. 284]** que, muy preciados de latinos e italianos, hacían rancho aparte, o más bien militaban por su cuenta y como aventureros sueltos y sin bandera conocida. De ellos era el najerano don Esteban Manuel de Villegas,

«En versos cortos divino,
Insufrible en los mayores»,

poeta anacreóntico, fácil y gracioso; pero insufrible personaje, lleno de petulancia y arrojo pueril, que le llevó hasta embestir con todos sus contemporáneos, representándose en forma de sol, que con su lumbre obscurece la de las estrellas menores. Villegas no se anduvo en rodeos ni contemplaciones: atacó a Lope por su nombre, en una sátira que él tuvo el absurdo de llamar *elegía*, dirigiéndola, además, a un mozo de mulas, raro personaje para departir con él de asuntos de arte y de poesía dramática. Villegas, a pesar de su gusto pedantesco y detestable, se creía imitador de los griegos, llamaba *fábulas pías o remendadas* a las tragicomedias; anunciaba con énfasis un arreglo del *Hipólito* de Eurípides, añadiendo ridículamente que la *preñez de tal obra le costaba cien bujías*, y dirigiéndose a su criado Bartolomé, exclamaba:

«Que, si bien consideras, en Toledo
Hubo sastre que pudo hacer comedias
Y vencer de las musas el denuedo:
Mozo de mulas eres: haz tragedias,
Y el hilo de una historia desentraña.
. . . . . .
Guisa, como quisieres la maraña,
Transforma los guerreros en doncellas;
Que tú serás el cómico de España.
. . . . . .
Fábulas compusieron Plauto y Enio,
Que ya para Castilla son escoria.
. . . . . .
Más vale ver a Ursón [1] hecho Silvano,
Que llama a la mujer animal bello,

Que cuanto fiscaliza Quintiliano.
Poeta soy también, y estimo el sello
Más que un oydor reciente su garnacha,
[p. 285] Pero por Plauto no daré un cabello.
Miro que su oración toda se agacha,
No cual la tuya ¡oh Lope! que alza cresta
Hasta tocar del sol la ardiente hacha.
¿Pues qué si tu Rosaura en la floresta
Juega el venablo, y bate los hijares
Del valiente bridón que la molesta?
Allí sí que es gran vicio que repares,
Y más si su perífrasis ensarta
Rubíes y margaritas a millares.
A mí máteme aquel *aparta, aparta,*
Y no la sumisión de Davo a Cremes. [1]

. . . . . .

Lo que en Villegas era infantil arrogancia, convertíase en torcedor continuo y pesar del bien ajeno en un antiguo amigo del Tasso (que hacía sonetos en su elogio, sin infundirle su inspiración con ellos), poeta zafrense, muy correcto y muy arreglado, pero seco como un esparto y duro como un plomo. Llamábase el tal Cristóbal de Mesa, y como traductor de Virgilio, y autor nada menos que de tres epopeyas, se dolía amargamente de que nadie las comprase ni leyese; y, haciendo de la necesidad virtud desdeñosa, se jactaba de escribir tan sólo «para los que en Italia sienten bien de ello, y para los que en España tienen entera noticia de la Poética del Philosopho». Parecíale «oficio mecánico el de los que venden tantas comedias, introduciendo en ellas reyes, y en las tragedias personas vulgares»; dolíase de que los poetas cómicos encontrasen premio, mientras yacían sin él el trágico, el lírico y el épico (él creía de buena fe ser las tres cosas juntas); y

encarándose en una sátira con Lope, decíale con estómago mal contento:

«Dichoso entre ellos todos, tú que solo
Has hecho tanta copia de comedias,
Que te dan fama en uno y otro polo.
Si tu necesidad así remedias;
Contribuya la cómica canalla
Para calzas y sayo, capa y medias.
. . . . . .

[p. 286] Aquesto da el doblón y la corona,
E cuartillo, y el cuarto, y el ochavo,
Y no el sagrado monte de Helicona.
. . . . . .

¡Oh venturoso un español Terencio,
Que el español favor se lleva todo!
. . . . . .

Cristóbal de Mesa prefería el teatro anterior a Lope:

«Y vosotros, Naharro y Castillejo,
Que jamás escribís razón perdida».

La misma ausencia de razones estéticas que en Cristóbal de Mesa, pero compensada con grandísimo donaire, que no pierde palabra en que no ponga alusión maligna y de doble sentido, se advierte en los diálogos de la singular miscelánea que con el rótulo de *El Pasajero* dió a luz, en 1617, el Dr. Cristóbal Suárez de Figueroa. [1]

Quien busque noticias de apacible curiosidad, sátiras tan crueles como ingeniosas, gran repertorio de frases venenosas y felices, rasgos incomparables de costumbres, lea *El Pasajero*, en el cual, sin embargo, lo más interesante de estudiar que yo encuen-

tro es el carácter mismo del autor, público maldiciente, envidioso universal de los aplausos ajenos, tipo de misántropo y excéntrico, que se destaca del cuadro de la literatura del siglo XVII, tan alegre, tan confiada y tan simpática. Tal hombre era una monstruosidad moral de aquellas que ni el ingenio redime. Le tuvo, y grande, juntamente con un conocimiento profundo de nuestra lengua; pero lo odioso de su condición, y el mismo deseo de mostrarse solapado y agudo con mengua de la claridad y del deleite, condenaron sus escritos al olvido, perdiendo él, en honra propia, lo que a tantos buenos había quitado.

El Dr. Cristóbal Suárez se proponía escribir una *Poética* castellana, y en varias partes la anuncia; pero entretanto fué esparciendo sus preceptos por los *alivios* segundo y tercero de su *Pasajero*, **[p. 287]** asiendo la ocasión por el copete para herir por ambos filos, y sin distinción, a todos sus contemporáneos. Quédese para los doctos investigadores de nuestra historia literaria el poner en su punto cada una de estas embozadas detracciones, como ya comenzó a hacerlo el señor don Luis Fernández-Guerra, en su bellísimo libro de Alarcón. A nosotros bástenos escribir el nombre de Figueroa entre los contradictores de Lope. «Plauto y Terencio (leemos en *El Pasajero)* fueran, si vivieran hoy, la burla de los teatros, el escarnio de la plebe, por haber introducido, *quien presume saber* más, cierto género de farsa menos culta que gananciosa… Ahora consta la comedia de cierta Miscelánea, donde se halla de todo. Graceja el lacayo con el señor, teniendo por donaire la desvergüenza. Piérdese el respeto a la honestidad, y rómpanse las leyes de buenas costumbres. Como cuestan tan poco estudio hazen muchos muchas, sobrando siempre ánimo para más a los tímidos. Todo charla, paja todo, sin nervio, sin ciencia ni erudición… Casi todas las comedias que se representan en nuestros teatros son hechas contra razón, contra naturaleza, contra arte». [1]

Ingenio estoico, cejijunto y severo, gran senequista, y muy semejante al Dr. Suárez de Figueroa en lo mal humorado y en la fuerza sentenciosa del estilo, fué el portugués Antonio Lopez de Vega, autor de una serie de ensayos filosóficos que se imprimieron con el título de *Heráclito y Demócrito de nuestro siglo*, [2] y son uno **[p. 288]** de los postreros destellos de nuestra buena prosa. Diez de estos ensayos o diálogos, versan sobre las letras, ofreciendo amarguísima censura de gramáticos y críticos, de poetas, de historiadores, de filósofos naturales, de jurisconsultos, de políticos y de matemáticos. Con los dramaturgos anda muy duro; pero aunque condena la mezcla de lo trágico y lo cómico y la confusión de los géneros, no muestra tanto rigor en la observancia de las unidades. «Hierven nuestras calles en malos poetas (escribe). El cómico se confunde con el trágico, y se calza juntos el coturno y el zueco: llora y ríe en una misma ocasión. A un mismo punto es patricio y es plebeyo. Hace sentir y hablar los Reyes como los ínfimos del pueblo, y los ínfimos del pueblo tal vez como los Reyes… ¡Como si el escribir a rienda suelta de albedrío, sin obligarse a ley alguna, siguiendo sólo por norte el capricho propio, mereciera alabanza y fuera obra de grande ingenio, o como si el mayor artificio no fuera más agradable a todos, y se pudiera negar ser más artificioso el proseguir un argumento ingeniosa y apaciblemente, dentro de un mismo género, desde el principio hasta el fin, observando sus particulares preceptos, sin deslizarse al distrito ajeno! Siga cada especie de comedia su rumbo particular, y no se pase al de las otras, ni al de la tragedia, en que hay mayor desproporción… Sea festiva la comedia, triste y perturbada siempre la tragedia. Esto, ¿por qué lo ha de alterar ninguna edad? *No digo que se guarden con superstición las antiguas reglas* ; que algo se ha de permitir al gusto diverso del siglo diferente. No que se ponga cuidado en aquellas antiguas menudencias, cuya falta (según el uso moderno ha observado), ni ofende la buena disposición, ni lo sustancial de la fábula: que no viene

hoy a importar se altere el numero de los actos; *no que el caso se finja sucedido en uno o más días* ; no que en una misma escena concurran hablando más de cuatro, por más que Horacio lo repugne. Ni la división, finalmente, de los demás accidentes semejantes. Pero que cada poema, en lo esencial, se escriba según sus particulares leyes, distinto y no confuso con el otro,¿a qué ingenioso y a qué cuerdo puede dexar de parecer bien? Y qué ofensa puede resultar del hazerlo así al gusto del indocto?… Y cuando por delectación se conceda en la tragedia algo jocoso, ¿ofenderá que sea por episodio, y no entre las personas principales destinadas a la conmiseración, ni en las ocasiones della? ¿Será **[p. 289]** molesto y mal recibido que la maraña de la comedia se texa de pasos graciosos, o por lo menos alegres? ¿Que su perturbación no llegue a sangre ni a pena que pida la compasión trágica? ¿Qué costumbre moderna puede disculpar los monstruos, inverisimilitudes y desatinos que cada día nos hazen tragar los más de nuestros cómicos?… Forman algunos la maraña de casos y accidentes inverisímiles, pareciéndoles, si se lo notamos, que satisfazen con que al examen de la naturaleza se hallan posibles, sin acabar de reconocer esta diferencia entre la posibilidad y la verisimilitud, ni queriendo persuadirse a que no todo lo posible es verisímil, teniendo lo primero tan anchos términos cuanto es lo que cabe en el poder de la Naturaleza o del Arte, y no siendo más lo segundo que lo que de ordinario suele suceder, si no lo mismo individualmente, lo que parezca de aquella casta… Otros se arriman a historias graves, y les levantan mil testimonios, alterándolas en lo principal del caso que eligen, [1] como si aquella licencia del mentir se la hubieran dado sin límite, y no con precepto de que no pase de aquello en que la Historia no habla y pudo ser contingente, esto es, en los casos o sucesos accesorios a los principales, o en las circunstancias menos importantes destos…, resultando destas limitaciones el no quedar la fábula inverisímil, pues lo será todas las veces que, hablando de sucesos escritos,

contradixere en lo principal (de que se tiene más noticia y más memoria) a lo comúnmente recibido».

Error sería creer que estas rígidas censuras, ni otras muchas [2] **[p. 290]** que pudiéramos citar, y que sin género de duda son preludio de la crítica del siglo XVIII, la cual no hizo más que repetirlas y glosarlas de mil modos, llegasen a quebrantar ni en poco ni en mucho la robustez de la escuela de Lope, sostenida por su propia grandeza, **[p. 291]** por el espíritu nacional que la informaba, por el despilfarro de fecundidad y de invención, por los tesoros de lengua y de armonía que a manos llenas derramaba, y sobre todo, por la pintura fiel, aunque embellecida, de las costumbres de su tiempo. El aplauso popular daba la razón a los poetas contra los críticos; pero como si esto no fuese bastante, los mismos poetas hacían alarde de una poética suya propia, capaz de hacer polvo las presuntuosas observaciones de los críticos. ¡Y cosa singular, y muy poco meditada! Esta poética no se presentaba generalmente como bandera de motín contra la autoridad de Aristóteles, que entonces pasaba casi por infalible en todos los campos de la ciencia humana, sino que, reconociendo por leyes de incontestable certidumbre y precisa observación los aforismos de su *Poética,* aspiraba a interpretarlos en un sentido *naturalista* y moderno, que viene a darse la mano con el que hoy impera en la crítica, pasados y vencidos los extravíos del falso clasicismo y del idealismo **[p. 292]** romántico. Es indudable que Tirso, Barreda, Caramuel, Alfonso Sánchez, tenían más cabal inteligencia de los dogmas aristotélicos que la que alcanzó nunca la escuela de Boileau o la de Luzán, y que precisamente por eso enseñaban y practicaban la imitación de la vida real y de las costumbres nacionales, del modo que lo vemos en los dramas de los poetas y en las apologías de los críticos. No fueron solos el sentido patriótico y la inspiración casi divina los que salvaron al Teatro español de la oposición crítica suscitada por sus enemigos. Fué también su propia Poética, profesada con razonable obs-

equio y defendida con argumentos no vulgares, y a veces de grandísimo alcance estético ¿Qué acierto de Cascales o de González de Salas equivale a la noble bizarría con que Tirso, adelantándose en dos siglos a Manzoni, echa abajo la ley de las unidades, sustituyendo al principio de la *verosimilitud material,* invocado por los seudo clásicos, el de la *verosimilitud moral,* conculcada en la mayor parte de las tragedias francesas, comenzando por *El Cid?*

Cierto que no en todos los apologistas de nuestro teatro se admiran tan singulares adivinaciones de genio como en el insigne mercenario. Muchos, siguiendo los vestigios de Juan de la Cueva en el *Exemplar Poético,* limitaron su defensa a decir que el tiempo modificaba las artes juntamente con las costumbres, y que lo que fué bueno y digno de aplauso en Grecia o en Roma, podía no serlo en España. Esta apología no era muy filosófica, ni penetraba mucho en el fondo de la cuestión, teniendo además el inconveniente de dar al arte un carácter histórico y relativo, y de negar el fundamento superior y racional de la legislación poética; pero Juan de la Cueva no era hombre para remontarse a las causas de nada, y bastante hacía, enfrente de la intolerancia dogmática que le acusaba de primer corruptor del teatro, con no humillarse ni entonar el *Confiteor,* como Lope de Vega, sino salir con franqueza a la defensa de lo mismo que practicaba:

«Dirás que ni lo quieres ni deseas,
Que no son las comedias que hoy hacemos
Con las que te entretienes y recreas;
Que ni a Ennio ni a Plauto conocemos,
Ni seguimos su modo y artificio,
Ni de Nevio ni de Accio caso hacemos».
[p. 293] Que es en nosotros un perpetuo vicio
Jamás en ellas observar las leyes,
Ni en personas, ni en tiempos, ni en oficios:
Que en cualquier popular comedia hay reyes

Y entre los reyes el sayal grosero
Con la misma igualdad que entre los bueyes.
A mí me culpan de que fuí el primero
Que reyes y deidades di al tablado,
De las comedias traspasando el fuero:
Que el un acto de cinco le he quitado,
Que reducí los actos en jornadas,
Cual vemos que es en nuestro tiempo usado.
Si no te da cansancio y desagradas
De esto, oye cuál es el fundamento
De ser las leyes cómicas mudadas:
Y no atribuyas este mudamiento
A que faltó en España ingenio y sabios
Que prosiguieran el antiguo intento.
.....
...
Confesarás que fué cansada cosa
Cualquier comedia de la edad pasada
Menos trabada y menos ingeniosa.
Señala tú la más aventajada,
Y no perdones griegos y latinos.
.....
...
No trato yo de sus autores, dinos
De perpetua alabanza, que éstos fueron
Estimados con títulos divinos:
Ni trato de las cosas que dijeron
Tan fecundas y llenas de excelencia.
.....
...
Mas la invención, la gracia y traza es propia
A la ingeniosa fábula de España,
No, cual dicen sus émulos, impropia.

Scenas y actos suple la maraña
Tan intrincada y la soltura della,
Inimitable de ninguna extraña.
.....
...
Introdujimos otras novedades,
De los antiguos alterando el uso,
Conformes a este tiempo y calidades.
Salimos de aquel término confuso,
De aquel caos indigesto a que obligaba
El primero que en práctica las puso.
Huímos la observancia que forzaba
A tratar tantas cosas diferentes
[p. 294] En término de un día que se daba.
.....
...
Tuvo fin esto, y como siempre fuesen
Los ingenios creciendo y mejorando
Las artes, y las cosas se extendiesen,
Fueron las de aquel tiempo desechando,
Eligiendo las propias y decentes
Que fuesen más al nuestro conformando.
.....
...
Considera las varias opiniones,
Los tiempos, las costumbres, que nos hacen
Mudar y variar operaciones».

La escasa cultura de Juan de la Cueva, así como redujo sus comedias a embriones bárbaros y groseros, así le impidió fecundizar esta idea del progreso en el arte y reducirla a sus justos límites. En la crítica, como en la poesía, tuvo intenciones, atisbos y vislumbres mucho más que concepciones enteras. Manchando la tabla a prisa, no acertó a ser del todo ni poeta erudito, ni poeta

popular; y como no dejó obra perfecta, sufrió la suerte de todos los iniciadores a medias, siendo olvidado y atropellado el día del triunfo por los mismos a quienes había franqueado el camino.

El *Arte nuevo de hacer comedias,* de Lope de Vega, tan traído y llevado por los críticos, hasta el extremo de haberse convertido algunos de sus versos en proverbios, ha parecido a muchos una especie de enigma o acertijo, siendo, como es, su sentido claro y llano para todo el que no le considere aisladamente, sino poniéndole en relación con las demás obras de su autor y con el sentido estético que predomina en ellas. En Lope hay dos hombres: el gran poeta español y popular, y el poeta artístico, educado, como todos sus contemporáneos, con la tradición latina e italiana. Estas dos mitades de su ser se armonizan cuando pueden, pero generalmente andan discordes, y, según las ocasiones, triunfa la una o triunfa la otra. Con su alma de poeta nacional, Lope tiene conciencia más o menos clara de la grandeza de su obra, y la lleva a término sin desfallecer un solo día. Pero al mismo tiempo se acuerda de que le enseñaron, cuando muchacho, ciertos libros llamados Poéticas, en los cuales, con autoridades mejor o peor entendidas del Estagirita y del Venusino, se reprobaban la mezcla de lo trágico y lo cómico, y el abandono de las unidades. De aquí contradicción y aflicción en su espíritu. De aquí la duda que alguna vez asalta **[p. 295]** a todo artista de los que tiran por sendas nuevas y contrarias a la doctrina oficial de su tiempo, aun siendo grande su arrogancia: «¿Estaré yo equivocado? ¿Serán bárbaros y monstruosos los partos de mi ingenio? Si los doctos los reprueban, ¿puede satisfacer me el aplauso del vulgo?.

Hay mucho de infantil en el poeta. Sobre el mismo que en la práctica audazmente rompe las cadenas de la antigua preceptiva, suelen pesar enormemente el prestigio y la reverencia de mil trivialidades de gramáticos y retóricos. Tal era la situación de Lope, lidiando en él, por una parte, la enseñanza que del exterior había recibido, y de cuya validez no había dudado nunca; por

otra el *demonio* interior que le llevaba a producir un arte nuevo. Y así, unas veces hacía gala de menospreciar su teatro, declarando que «las comedias eran flores del campo de su vega que sin cultura nacían»; pero que «él tenía ingenio y letras para más, como lo mostraban los libros suyos que corrían por Italia y Francia, [1] es decir, sus obras líricas y épicas, lo que la posteridad estima menos. Y otras veces, por el contrario, anunciaba el advenimiento de *una poética invisible, que se ha de sacar ahora de los libros vulgares*. [2] Pero llegado a formular esta Poética, avergonzábase de aparecer como un ignorante y un bárbaro ante los italianos o ante los cultísimos ingenios que componían la Academia Matritense, y escribía a Juan Bautista Marini [3] que «en España no se guarda el arte, no por ignorancia, pues sus primeros inventores Rueda y Naharro le guardaban, que apenas ha ochenta años que pasaron, sino por seguir el estilo mal introducido de los que les sucedieron. [4] Y en el *Arte nuevo de hacer comedias,* lamentable palinodia que apenas es menester citar porque vive en la memoria de **[p. 296]** todos, llama *bárbaro* de mil modos al pueblo que, teniendo razón contra él, se obstinaba en aplaudirle, y se llama bárbaro a sí mismo, y hace como que se ruboriza de sus triunfos por contemplación a los doctos «refinados y discretos» y se disculpa con la dura ley de la necesidad, como si hubiese prostituído el arte a los caprichos del vulgo; y hace alardes pedantescos de tener en la uña la poética de Aristóteles y sus comentadores… ¡Triste y lastimoso espectáculo en el mayor poeta que España ha producido.! ¡Cuánto le cuesta al verdadero genio hacerse perdonar su gloria!

«Que lo que a mí me daña en esta parte,
Es haberlas escrito sin el *arte*.
No porque yo ignorase los *preceptos,*
Gracias a Dios, que ya *tirón* gramático
Pasé los libros que trataban desto…
Mas porque al fin hallé que las comedias

Estaban en España en aquel tiempo,
No como sus primeros inventores
Pensaron que en el mundo se escribieran;
Mas como las trataron muchos *bárbaros*
Que enseñaron al *vulgo* a sus *rudezas,*
Y así se introduxeron, de tal modo,
Que quien con *arte* ahora las escribe,
Muere sin fama y galardón…
Verdad es que yo he escrito algunas veces,
Siguiendo el *arte* que conocen pocos;
Mas luego que salir por otra parte
Veo los *monstruos* de apariencias llenos,
Adonde acude el vulgo y las mujeres,
Que este *triste* ejercicio canonizan,
A aquel hábito *bárbaro* me vuelvo,
Y cuando he de escribir una comedia,
Saco a Terencio y Plauto de mi estudio,
Para que voces no me den, que suele
Dar gritos la verdad en libros mudos.
Y escribo por el arte que inventaron
Los que el *vulgar* aplauso pretendieron,
Porque, como las paga el *vulgo,* es justo
Hablarle en *necio* para darle gusto.
……
…
Porque veáis que me pedís que escriba
Arte de hacer comedias en España,
Donde *cuanto se escribe es contra el Arte*.
Y que decir cómo serán ahora
Contra el antiguo que en razón se funda,
[p. 297] Es pedir parecer a mi experiencia,
No al arte, porque el arte verdad dice,
Que el *ignorante vulgo* contradice.

. . . . . .

. . .

Mas ninguno de todos llamar puedo
Más bárbaro que yo, pues contra el Arte
Me atrevo a dar preceptos, y me dexo
Llevar de la vulgar corriente adonde
Me llamen *ignorante* Italia y Francia».

. . . . . .

. . .

Todo esto esmaltado con muchas citas de Marco Tulio, Elio Donato, Robortelo, Julio Pólux, Manetti, Plutarco, Atheneo, Xenophonte, Valerio Máximo, Pedro Crinito, Vitrubio: erudición de poliantea, con la cual se escudaba el gran poeta para probar que él también había aprendido humanidades y sabía hacer arte clásico cuando quería. Considerado como poética dramática, el *Arte Nuevo* es superficial y diminuto, ambiguo y contradictorio, fluctuando siempre entre la legislación peripatética y las prácticas introducidas en el teatro. Lope admite, como todos, que la comedia es imitación de las acciones de los hombres y de las costumbres de su siglo; recomienda la unidad de acción, la pureza de estilo, el hábil encadenamiento de las escenas, el decoro de los personajes, la propiedad de los vestidos y aparato, la conformidad de los metros con las situaciones, el disimulo en la sátira, huyendo de la libertad de la comedia antigua o aristofánica, y, finalmente, reprende las fábulas episódicas. Las novedades consisten en mezclar los elementos trágicos y cómicos, las acciones humildes y plebeyas, las reales y altas, a Terencio con Séneca, aunque *resulte un minotauro,*

«(Buen ejemplo nos da Naturaleza,
Que por tal variedad tiene belleza)»,

y echar abajo la unidad de tiempo (la de lugar no se había inventado aun, ni la traen las Poéticas del siglo XVI), si bien aconseja que la acción pase en el menos tiempo posible,

«Si no es cuando el poeta escribe historia
En que hayan de pasar algunos años,
Que éstos podrá poner en las distancias
De los dos actos.....
Porque, considerando que la cólera
[p. 298] De un español sentado no se templa
Si no le representan en dos horas
Hasta el final juicio desde el Génesis,
Yo hallo que si allí se ha de dar gusto,
Con lo que se consigue es lo rnás justo».

A estos preceptos añade uno muy singular en un poeta tan facilísimo; es, a saber, escribir la comedia primero en prosa y luego en verso: lo cual no sabemos que él practicase, ni lo observamos en ninguno de sus manuscritos originales, con ser tantos los que nos quedan. Y aun me inclino a creer que en esto se dejó llevar, sin conciencia propia, por la autoridad de la *Poética* del Obispo Jerónimo Vida, que así lo recomienda:

Quin etiam prius effigiem formare *solutis,*
Totiusque operis simulachrum fingere verbis,
Proderit, atque omnes ex ordine nectere partes,
Et seriem rerum, et certos tibi ponere fines,
Per quos tuta regens vestigia tendere pergas». [1]

El principio más fundamental del *Arte Nuevo* de Lope es, sin duda, la importancia concedida al sentimiento del honor, una de las máquinas principales, aunque no la única (como algunos creen), del Teatro español;

«Los casos de la honra son mejores,
Porque mueven con fuerza a toda gente.
.....
...

Lope concluye, como avergonzado de sus condescendencias con la opinión crítica de los humanistas, diciendo que sustenta lo

que escribió

«Porque a veces lo que es contra lo justo,
Por la misma razón deleita el gusto».

No ha de tomarse el Arte *Nuevo* como cifra y resumen de la Poética de Lope. La nota que va al pie [2] mostrará cuánta es la **[p. 299]** variedad y riqueza de doctrinas literarias esparcidas en sus múltiples obras, y eso que yo no pretendo haberlas apurado todas. Lo importante de notar aquí es el arrojo con que Lope, a medida que avanzaban los años, y con ellos crecía su gloria y la confianza **[p. 300]** en su ingenio, modificó la posición crítica tan humilde y abatida que había tomado en 1609; llegando a calificar de *impertinentes* (en el prólogo de *La Dorotea)* las pretendidas reglas de la fábula dramática, sustituyéndolas con un solo principio, el de la *verdad* **[p. 301]** *humana,* defendiendo la prosa para el drama realista, y jactándose, en el prólogo de *El castigo sin venganza,* de haber escrito esta asombrosa tragedia al «estilo español, no por la antigüedad griega y severidad latina, huyendo de las sombras, nuncios y coros, **[p. 302]** porque el gusto puede mudar los preceptos, como el uso los trajes y el tiempo las costumbres». En estas bizarrías reconozco al gran poeta popular, para quien los romances eran capaces de todo argumento épico, y nunca convendré con los críticos de reata que, por pereza de leer sus obras innumerables, dan por fórmula definitiva de la Poética de Lope el *Arte nuevo de hacer comedias*. En la *Égloga a Claudio,* obra también de su vejez, se acusaba todavía, es verdad, más por razones éticas que estéticas, de haber solicitado la risa del vulgo vil, ocupándose siempre en fábulas de amores y manchando la tabla a prisa; pero en vez de declararse corruptor del teatro exclamaba con justa y legítima vanagloria, que las comedías le debían *el principio de su arte* aunque este arte no se ajustase a los rigores de Terencio:

«Pintar las iras del armado Achiles,
Guardar a los palacios el decoro,

. . . . . .

. . .

[p. 303] La furia del amante sin consejo,
La hermosa dama, el sentencioso viejo.

. . . . . .

. . .

Describir el villano al fuego atento…
¿A quién se debe, Claudio?…»

En honor de los discípulos de Lope, debe consignarse que ninguno de ellos tomó por lo serio las retractaciones contenidas en el *Arte Nuevo,* ni quiso creer que fuesen sinceras, ni adoptó semejante modo de defensa, ni se allanó a convenir en que la comedia española fuese un género bárbaro, sino que emprendieron en toda forma la vindicación crítica de su maestro, atribuyendo a modestia excesiva suya las explicaciones que había dado ante la Academia de Madrid. En este punto la prueba decisiva es un libro rarísimo, y visto de muy pocos, que lleva el título de *Expostulatio Spongiae*. Un *dómine,* o preceptor de latinidad, llamado Pedro de Torres Rámila, había impreso contra la persona y los escritos de Lope de Vega una diatriba tan feroz y virulenta, que el autor injuriado y sus amigos se dieron prisa a recoger y destruir todos los ejemplares. [1] Pero, no contentos con este desagravio, **[p. 304]** quisieron tomar solemne y cruelísima venganza, y, reuniéndose todos, escribieron, con el título de *Expostulatio Spongiae,* un libelo monstruoso, que hicieron imprimir en Francia (1618), o clandestinamente en España con pie de imprenta francesa. El principal **[p. 305]** autor de esta obra fué don Francisco López de Aguilar, el *fidus Achates* de Lope, y la mayor parte de ella se reduce a un tejido de improperios personales contra el pobre Torres Rámila, que pagó su agresión con las setenas. Pero al fin de la *Expostulatio* se encuentra una disertación del maestro Alfonso Sánchez, catedrático de hebreo en Alcalá, el cual emprende legitimar con todo aparato dialéctico las libertades del Teatro

español, probando de paso la superioridad de Lope de Vega sobre todos los poetas antiguos. La apología del maestro Sánchez se comprendía en seis proposiciones: 1.ª Las artes tienen su fundamento en la naturaleza. 2.ª Es lícito al varón docto y prudente alterar muchas cosas en las artes ya formadas. 3.ª La naturaleza no debe observar la ley, sino darla. 4.ª Es cosa bien hecha en Lope el crear arte nuevo. 5.ª En sus escritos, todas las cosas están ajustadas al arte, y él mismo es el arte vivo. 6.ª Lope ha superado a todos los antiguos poetas. Compendiaremos la curiosísima argumentación del orientalista complutense, el mayor revolucionario artístico que vió España en el siglo XVII dentro de los principios de la escuela *naturalista* .

«La naturaleza da leyes, no las recibe. Con la experiencia y el raciocinio fueron los hombres inventando poco a poco las artes, y las dejaron imperfectas y rudas, para que otros después las perfeccionasen, porque sería grandemente pernicioso que las artes **[p. 306]** se mantuviesen siempre en el mismo estado. Si es cierto, como dejó escrito Aristóteles, que el arte imita a la naturaleza, el mayor artífice será el que más se acerque a la naturaleza misma. Si en las artes mecánicas es lícito, y cada día lo vemos, añadir nuevas cosas a lo inventado, ¿por qué no hemos de hacer lo mismo en las artes y en las ciencias? ¿No se separó Aristóteles de su maestro Platón? No nos hizo Dios a los españoles de otra materia distinta que el resto de los mortales… También somos hombres, también somos ciudadanos romanos, y reclamamos los mismos derechos que tuvo Horacio. ¿Se dirá por esto que no tenemos arte infalible a la cual ajustar nuestros preceptos? ¿Y quién ha de dudarlo? *Tenemos arte, tenemos preceptos que nos obligan, y el precepto principal es imitar a la naturaleza, porque las obras de los poetas expresan la naturaleza, las costumbres y el ingenio del siglo en que se escribieron*. Sólo por su modestia no quiere arrogarse Lope el título de creador de un arte nuevo, aunque haya podido formular preceptos con la misma autoridad que Horacio. Pero yo no vaci-

lo en darle lo que la naturaleza le concedió. Él se excusa con haber proseguido el modo de escribir comedias que encontró autorizado en su patria, separándose del ejemplo de los antiguos. Pero a ti, gran Lope, ¿qué te importa la comedia antigua, puesto que tú solo has dado a nuestro siglo mejores comedias que todas las de Menandro y Aristófanes? Muchas cosas has hecho *fuera* de las leyes de los antiguos poetas, pero no *contra* esas leyes. Tiene su precio la antigüedad porque fué primero, y la lejanía engendra veneración. Pero conserven ellos su gloria; a ti te la dan inmortal los siglos presentes, y te la darán los futuros. Escrito dejó Cicerón que el buen orador es el que agrada a la multitud. Consúltala, pues; nadie discrepa; todos a una voz dicen que lo que hace Lope es lo mejor, y que debe ser tenido por ley y norma de todo poema. Ningún mortal alcanzó la gloria que tú. El oro, la plata, los manjares, las bebidas, cuanto sirve al uso humano, los elementos mismos, las cosa inanimadas, reciben el nombre de Lope cuando son excelentes. Tu pueblo te ha dado el cetro, y reinas con pleno derecho y soberanía sobre los poetas, como resplandece la luna entre los astros menores. Y así como al rey toca dar leyes, así tú, levantado sobre el derecho común de los poetas, debes ser la razón y norma de todo poema; y si en tus obras se encuentra algo que parezca **[p. 307]** contradecir a las leyes de la Poesía, debemos respetarlo en silencio, porque tú sabes la causa y nosotros la ignoramos; y al monarca pertenece dar leyes, y no recibirlas. Y de una cosa debes persuadirte: que con tus versos has alcanzado gloria mayor que en la que en los pasados siglos conquistó nadie, ni por las letras ni por las armas. Pudo Lope dar nuevos nombres, a las cosas ¿y no podrá inventar nuevo arte de poesía? *Lo está pidiendo la naturaleza, lo piden las condiciones* de nuestro siglo: lo piden, finalmente, las cosas mismas. Todos admiramos hoy las oraciones de Cicerón; pero si Cicerón viniese, y en la Universidad de Alcalá pronunciase cualquiera de sus oraciones, nos moriríamos de fastidio. Ya que la naturaleza aborrece lo

antiguo y se va detrás de lo nuevo, sigamos a la naturaleza para no quedarnos atrás. Tres edades ha tenido nuestra poesía: la de Juan de Mena, la de Garcilasso, la de Lope…

«…Si Virgilio nos hubiese dejado reglas para el poema épico, ¿no las seguiríamos? Pues ¿por qué hemos de rechazar las que nos da Lope para el teatro? ¿Acaso tuvo el Lacio un ingenio igual al suyo? Yo me atrevo a proponer sus obras como dechado y regla que todos deben seguir. *Lo que él ejecuta lo piden hoy la naturaleza, las costumbres, los ingenios; luego él escribe conforme al arte, por que sigue a la naturaleza. Por el contrario, si la comedia española se ajustase a las reglas y leyes de los antiguos, procedería contra la naturaleca y contra los fundamentos de la poesía.* Parece que la naturaleza misma se expresa por la boca de nuestro poeta. De tal modo compone y adorna el cuerpo de sus poemas, que en nada discrepa de la simetría y de la hermosura. Entre los griegos encontramos algunos que le igualen en ciertas cualidades, pero ninguno en todas. Entre los latinos mucho menos… Lope es superior a toda envidia… Vive largo tiempo, ¡oh varón digno de perpetua alabanza entre las gentes celtibéricas! El coro de las musas te adore, y cuando pases de esta vida, vete a tomar asiento en el concilio de los dioses, junto al mismo Júpiter, entre aquellas dos diosas, Minerva y Venus, que perpetuamente te acompañan, y arrúllente los cantos de las Gracias, de las Musas y de las diosas. Y ahora, en tu triunfo, repitamos todos: *Io Paean».*

Al frente de una colección de poetas dramáticos de la escuela **[p. 308]** de Valencia, [1] colaboradores de Lope en la grande empresa de la creación del teatro nacional, se lee un *Alopogético de las comedias españolas,* interesante documento crítico, no tan original como el pomposo ditirambo que acabamos de trasladar, pero idéntico en las conclusiones. Va firmado este *Apologético* por Ricardo del Turia, seudónimo, según unos, de don Luis Ferrer y Cardona, teniente de gobernador de la ciudad de Valencia, y según otros, del ilustre jurisconsulto Pedro Juan de Rejaule y To-

ledo. Schack y Münch Bellinghausen sostienen la primera opinión: Barrera la segunda; controversia para nosotros de poca importancia. Del *Apologético* son notables los siguientes trozos, en que el autor contesta a las objeciones de Cascales y de Cervantes sin nombrarlos:

«Suelen los muy críticos Terenciarcas y Plautistas destos tiempos condenar generalmente todas las comedias que en España se hacen y representan, así por monstruosas en la invención y disposición, como impropias en la elocución, diciendo que la poesía cómica no permite introducción de personas graves, como son reyes, imperadores, monarcas y aun pontífices, ni menos el estilo adecuado a semejantes interlocutores…, haziendo mucho donayre de que introduzgan en las comedias un lacayo, comunicando con él altas razones de estado y secretos lances de amor, assí mesmo de ver los pastores tan entendidos, tan filósofos morales y naturales, como si toda su vida se hubieran criado a los pechos de las Universidades más famosas… Y añaden que si la comedia es un espejo de los sucesos de la vida humana, ¿cómo quieren que en la primer jornada o acto nazca uno, y en la segunda sea gallardo mancebo, y en la tercera experimentado viejo, si todo pasa en discurso de dos horas?»

Ricardo del Turia opina que todos estos reparos tienen fácil contestación dentro del arte clásico, y escudándose con ejemplos **[p. 309]** de la misma tragedia ateniense. *«Bien pudiera yo responder… que ninguna comedia de cuantas se representan en España lo es, sino tragicomedia, que es un mixto formado de lo cómico y lo trágico, tomando déste las personas graves, la acción grande, el terror y la conmiseración, y de aquél el negocio particular, la risa y los donaires, y nadie tenga por impropiedad esta mixtura, pues no repugna a la naturaleza y al arte poético que en una misma fábula concurran personas graves y humildes.* ¿Qué tragedia hubo jamás que no tuviesse más criados y otras personas de este jaez, que personajes de mucha gravedad? Pues si vemos al *Oedipo* de Sophocles, hallaremos aquella gallarda mez-

cla del rey Creonte y Tyresias con dos criados que eran pastores de ganado: y si echamos mano de la comedia de Aristóphanes, toparemos con la mixtura de hombres y dioses, ciudadanos y villanos, y hasta las bestias introduce, que hablan en sus fábulas. *Pues si debaxo de un poema puro, como tragedia y comedia, vemos esta mezcla de personas graves con las que no lo son, ¿qué mucho que en el mixto como tragicomedia la hallemos?*». [1]

. . . . . .

«Cuando por los españoles fuera inventado este poema, antes es digno de alabanza que de reprehensión, dando por constante una máxima…, y es que los que escriben es a fin de satisfacer el gusto para quien escriben, aunque echen de ver que no van conforme a las reglas que pide aquella compostura: y haze mal el que piensa que el dejar de seguillas nace de ignorallas… Supuesta esta verdad, pregunto: ¿qué hazaña sea más dificultosa? ¿La de aprender las reglas y leyes que amaron Plauto y Terencio, y, una vez sabidas, regirse siempre por ellas en sus comedias, o la de seguir cada quince días nuevos términos y preceptos? Pues es infalible que la naturaleza española pide en las comedias lo que en los trajes, que son nuevos usos cada día… Porque la cólera española está mejor con la pintura que con la historia: dígolo porque una tabla o lienzo de una vez ofrece cuanto tiene, y la historia se entrega al entendimiento o memoria con más dificultad, pues es al paso de los libros o capítulos en que el autor la distribuye, **[p. 310]** y assí, llevados de su naturaleza, querrían en una comedia, no solo ver el nacimiento prodigioso de un príncipe, pero las hazañas que prometió tan estrecho principio hasta ver el fin de sus días, si gozó de la gloria que sus heroycos hechos le prometieron. Y así mismo en aquel breve término de dos horas querrían ver sucesos cómicos, trágicos y tragicómicos (dejando lo que es meramente cómico para los entremeses que se usan agora).

«Pues si esto es assí, y estas comedias no se han de representar en Grecia ni en Italia, sino en España, y el gusto español es deste metal, ¿por qué ha de dexar el poeta de conseguir su fin, que es el aplauso…, por seguir las leyes de los pasados, tan ignorantes algunos que inventaron los prólogos y argumentos en las comedias no más de para declarar la traza y maraña dellas, que sin esta ayuda de costa, tan ayunos de entendellas se salían como entraban?» Luego cita las novedades tragicómicas, introducidas por Guarini en *El Pastor Fido*, especialmente el papel del Sátiro. [1]

Si el maestro Alonso Sánchez fundó en el *naturalismo* y en el principio de imitación la defensa de Lope; si Ricardo del Turia fué a buscar a la tragedia de Sófocles, a la comedia aristofánica y a la pastoral italiana ejemplos de la misma variedad de elementos **[p. 311]** humanos que en el drama español tachaban sus adversarios, Tirso de Molina (el único poeta español que puede ponerse al lado de Cervantes y de Lope, y muy cerca de Shakespeare) trituró la doctrina de las unidades con argumentos muy análogos a los que emplea Manzoni en su famosa carta al académico francés que había hecho la crítica de su *Carmagnola*. «La verosimilitud y el interés en los caracteres dramáticos, como en todas las partes de la poesía (decía Manzoni), se derivan de la *verdad*. Pues bien: esta verdad es cabalmente la base del sistema *histórico*, es decir, del que rechaza las unidades. Para probar que la persistencia de un personaje en un mismo designio contradice a la verosimilitud cuando se extiende más allá del término prescrito por las reglas, sería necesario probar que a ningún hombre le sucede aspirar a un fin lejano de más de veinticuatro horas en el tiempo, y de más de algunos centenares de pasos en el espacio; y para tener el derecho de sostener las unidades, sería preciso haber demostrado que el espíritu humano está constituido de tal modo, que se disgusta y se fatiga de verse obligado a seguir los propósitos de un hombre más alla de un solo lugar y de un solo día».

Tirso, en su raro libro de *Los Cigarrales de Toledo* [1] *(que* para vergüenza nuestra aguarda todavía una reimpresión íntegra), intercala entre las novelas, que son la mayor parte del tomo, tres comedias de las mejores suyas, una de ellas *El Vergonzoso en Palacio*. Finge que fué representada entre las recreaciones de un cigarral donde muchas damas y caballeros formaban una especie de *Decamerone* toledano (salvo no ser diez las jornadas), y nos describe el efecto que hizo en los espectadores y los varios pareceres que suscitó: «Entre los muchos desaciertos (dijo un presumido), el que me acaba la paciencia es ver cuán licenciosamente salió el poeta de los límites y leyes con que los primeros inventores de la comedia dieron ingenioso principio a este poema; pues siendo así que éste ha de ser una acción cuyo principio, medio y fin acaezca, a lo más largo, en veinticuatro horas, sin movernos **[p. 312]** de un lugar, nos ha encajado mes y medio, por lo menos, de sucesos amorosos: pues aun en este término parece imposible pudiese disponerse una dama ilustre y discreta a querer tan ciegamente a un pastor, hacerle su secretario, declararle por enigmas su voluntad, y, últimamente, arriesgar su fama a la arrojada determinación de un hombre tan humilde…» Iba a proseguir el malicioso arguyente, cuando, atajándole don Alejo, le respondió: «Poca razón habéis tenido, porque la comedia presente ha guardado las leyes de lo que ahora se usa, y, a mi parecer, el lugar que merecen las que ahora se representan en nuestra España, comparadas con las antiguas, les hace conocidas ventajas, aunque vayan contra el instituto primero de sus inventores. *Porque si aquéllos establecieron que una comedia no representase sino la acción que moralmente se puede suceder en veinticuatro horas, ¿cuánto mayor inconveniente será que en tan breve tiempo un galán discreto se enamore de una dama cuerda, la solicite, regale y festeje, y que, sin pasarse siquiera un día, la obliga y disponga de suerte sus amores que, comenzando a pretenderla por la mañana, se case con ella a la noche? ¿* Qué lugar tiene para fundar celos, encarecer desesperaciones, consolarse con esperan-

zas y pintar los demás afectos y accidentes, sin los cuales el amor no es de ninguna estima? ¿Ni cómo se podrá preciar un amante de firme y leal si no pasan algunos días, meses, y aun años, en que se haga prueba de su constancia? *Estos inconvenientes, mayores son en el juicio de cualquier mediano entendimiento que el que se sigue de que los oyentes, sin levantarse de un lugar, vean y oigan cosas sucedidas en muchos días; pues así como el que lee una historia en breves planas, sin pasar muchas horas, se informa de casos sucedidos en largos tiempos y distintos lugares*, la comedia, que es una imagen y representación de su argumento, es fuerza que, cuando le toma de los sucesos de dos amantes, retrate al vivo lo que les pudo acaecer; y *no siendo esto verosímil en un día, tiene obligación de fingir que pasan los necesarios para que tal acción sea perfecta* ; que no en vano se llamó la poesía pintura viva, pues, imitando a la muerta, ésta, en el breve espacio de vara y media de lienzo, pinta lejos y distancias que persuaden a la vista lo que significan, y no es justo que se niegue a la pluma la licencia que conceden al pincel. Y si me argüís que a los primeros inventores debemos, los que profesamos sus facultades, guardar **[p. 313]** sus preceptos…, os respondo que, aunque a los tales se les debe la veneración de haber salido con la dificultad que tienen todas las cosas en sus principios, con todo eso es cierto que, añadiendo perfecciones a su invención (cosa, puesto que fácil, necesaria), es fuerza que, quedándose la sustancia en pie, se muden los accidentes, mejorándolos con la experiencia… *Esta diferencia hay de la naturaleza al arte, que lo que aquélla desde su creación constituyó, no se puede variar, y así siempre el peral producirá peras, y la encina su grosero fruto, y con todo eso, la diversidad del terruño y la diferente influencia del cielo y clima a que están sujetos, los saca muchas veces de su misma especie, y casi constituye en otras diversas… ¿Qué mucho que la comedia varie las leyes de sus antepasados, e ingiera industriosamente lo trágico con lo cómico, sacando una mezcla apacible de estos dos encontrados poemas, y que, participando de entrambas, introduzca ya personajes graves como la una, y ya jocosas y ridículas como la otra?* Ade-

más, que si el ser tan excelentes en Grecia Esquilo y Eurípides, como entre los latinos Séneca y Terencio, bastó para establecer las leyes tan defendidas de sus profesores, la excelencia de nuestra española *Vega* las hace tan conocidas ventajas en entrambas materias…, que la autoridad con que se les adelanta es suficiente para derogar sus estatutos. Y habiendo él puesto la comedia en la perfección y sutileza que agora tiene, basta para hacer escuela de por sí, y para que los que nos preciamos de sus discípulos nos tengamos por dichosos de tal maestro, y defendamos constantemente su doctrina contra quien con pasión la impugnare. *Que si él en muchas partes de sus escritos dice que el no guardar el arte antiguo lo hace por conformarse con el gusto de la plebe…, dícelo por su natural modestia y porque no atribuya la malicia ignorante a arrogancia lo que es política perfección* ; pero nosotros… es justo que a él, como reformador de la comedia nueva…, le estimemos».

Después de esta apología, la más brillante y nerviosa que conocemos de la antigua escena, ofrecen interés muy secundario la *Urna Sacra* de Pellicer, compuesta (y esto es lo más curioso) por un culterano a quien Lope había maltratado en el *Laurel de Apolo* ; el *Fénix Mantuano* de León Pinelo; las oraciones fúnebres pronunciadas en las exequias de Lope por los dos judaizantes Godínez y Cardoso; la comedia anónima *Honras a Lope de Vega* **[p. 314]** *en el Parnaso,* [1] y otra multitud de prosas y versos compuestos con ocasión de la muerte de Lope: de todo lo cual tejió fúnebre corona el Dr. Juan Pérez de Montalbán en su *Fama Póstuma*. [2] Todos, predicadores, poetas, españoles, italianos, lejos de aceptar la calificación de *barbarie* lanzada por Lope sobre su teatro, afirman unánimes que *puso la última mano en el arte;* que antes de él *calzaba el teatro desaliñado zueco;* que su exemplo y sus preceptos *pulieron la rudeza común;* que quien no sigue a Lope *profana las leyes de la imitación, desviase de las de la naturaleza y desampara las del arte;* y , finalmente, que siendo la poesía *imitación en verso*, lícito es buscar nuevas imitaciones de costumbres modernas.

Puede decirse que la *Fama Póstuma*, impresa en 1636, representa el triunfo definitivo de la escuela española, así en la práctica como en la teoría. El teatro nacional no tenía ya impugnadores. Los más doctos humanistas, como Alonso Sánchez y Miguel Juan Bodí, se habían convertido en panegiristas de Lope. En Italia se imprimía un tomo entero de versos a su memoria, encabezado con una oración puesta en boca del napolitano Juan Bautista Marini, dictador literario que había sido en su patria y aun en la corte de Francia, hasta su muerte, acaecida en 1625, diez años antes que la de Lope. En este discurso, a vueltas de otros mil encarecidos elogios, llamábase a Lope el poeta de Europa, el ciudadano del mundo, el Colón de las Indias de la riqueza poética, y hacía su anónimo autor curiosísirna profesión de fe romántica y española en estos términos que literalmente traduzco, porque son la prueba más solemne de la difusión de nuestras doctrinas literarias en Europa y de la influencia que ejercieron en la poesía italiana del siglo XVII: [3] «Estimo que seria conveniente desengañar **[p. 315]** a los hombres (dice Marini hablando con Apolo) de que esto que llaman Arte no fué nunca ley tuya, sino invención de ingenios defectuosos y pobres, que no pudieron dejar ligados a su observancia a los ingenios superiores que les sucedieron, ni mucho menos incapacitados de añadir o disminuir algo a sus reglas… Verdadero arte de comedias es el que pone en el teatro lo que agrada a los oyentes: ésta es regla invencible de la naturaleza, y querer los que carecen de ingenio sustentar que una figura es bella porque tiene los lineamientos del rostro conformes al arte, si le falta aquel arte inexplicable. e invisible con que la naturaleza los liga, será querer sostener que la naturaleza es inferior a los que, reventando de críticos, fingen a su beneplácito el Arte».

Ni Schack, ni otro alguno de los historiadores de nuestro Teatro, han hecho mérito de una ingeniosísima apología de nuestro sistema dramático perdida en un libro donde, por su título, na-

die ciertamente iría a buscarla. Un don Francisco de la Barreda, escritor montañés bastante oscuro, pero muy digno de memoria como se verá, imprimió en 1622 una elegante traducción del *Panegírico de Plinio a Trajano*, [1] acompañada, según el gusto del **[p. 316]** tiempo, de una serie de discursos políticos y morales. El noveno de estos discursos lleva el rótulo de *Invectiva a las comedias que prohibió Trajano, y Apología por las nuestras*. No se escribió mejor poética dramática en el siglo XVII. Todos los argumentos de Tirso, de Ricardo del Turia, de Alfonso Sánchez, se encuentran recogidos y enlazados por Barreda, y esforzados y subidos de punto con propia y varonil elocuencia y con espíritu racional y sistemático en medio de sus mayores audacias. Apenas encuentro palabras con que encarecer el mérito de este olvidado discurso. En otros tiempos Barreda hubiera sido un discípulo de la crítica romántica. Veamos cómo entiende y expone el principio naturalista de la imitación:

«Las naciones extranjeras condenan por faltas de arte todas las comedias que no se arriman a la antigüedad, que ellos llaman *imitación*. Descortecémoslo despacio. El arte que dicen desampara nuestras comedias, o consta de los preceptos de Aristóteles, o de la imitación de los cómicos antiguos. Aquél ni éstos no acertaron…, luego mal nos acusan. *Es el arte una observancia atenta de exemplos graduados por la experiencia, y reducidos al método y a la majestad de leyes*… Aristóteles no pudo darnos el arte que no tenía. No le tenía, porque en su tiempo confiesa él mismo que no habían llegado a colmo estos poemas. Pues si no habían llegado a colmo, ¿quién le hizo el arte de ellos a Aristóteles? ¿De qué exemplos observó cuál era decente, cuál impropio? De dos maneras puede defenderse Aristóteles: o diciendo que tuvo por exemplo a Homero, que le dejó espléndido de tragedia en la *Ilíada* **[p. 317]** y de comedias en la *Odisea;* o que la Filosofía le enseñó razones con que darlas forma: en lo uno y en lo otro anda manco: luego mal se defiende… Elegantemente dice Escalígero:

no hemos de reducir el arte a Homero, sino Homero al arte. Si fué la filosofía… la razón, que es aquel resplandor celestial que está aposentado en nuestros cuerpos, no tiene respeto a nadie por ser quien es. Examinemos los preceptos que él funda en razón y nosotros no obedecemos.

»Las comedias que hoy gozamos son un orbe perfecto de la Poesía, que encierra y ciñe en sí toda la diferencia de poemas, cuyas especies (aun repartidas) dieron lustre a los antiguos… Esta variedad de poemas en nuestra comedia está muy defendida, porque siendo la comedia pincel de las acciones, hay muchas que tienen de todos afectos… Parécele a Aristóteles que la tragedia y la comedia han de ser diferentes y apartadas… Hay hombres tan supersticiosos de la antigüedad que sin más abono… le siguen tenazmente, siendo así que debemos dar más crédito a los modernos, porque ésos vieron los antiguos y la aprobación o enmienda de los tiempos, a cuya hacha encendida debemos la luz de todas las cosas. Pecó en esto un moderno que trasladó el arte de Aristóteles y ultrajó nuestras comedias como extrañas.

»Es la poesía (dice Horacio) como la pintura… Aristóteles concisamente la define, diciendo que es *imitación*. Para ser perfecta una pintura, bástale ser fiel: hay, pues, acciones entre los hombres que mezclan serenidad y borrasca en un mismo punto, en una misma persona… El poema, pues, que retratare esta acción fielmente habrá cumplido con el rigor de la Poesía… *El norte de la poesía es la imitación… Mientras nuestra comedia imitare con propiedad, segura corre: no hay más arte: no hay más leyes a que sujetar el cuello: ésta es epílogo de todas, que imite… ¿Por qué no se han de mezclar pasos alegres con los tristes si los mezcla el cielo? Esta comedia, ¿no es retrato de aquellas obras? Pues si es retrato, claro está que se ha de referir a su imagen*. Esto merecía agradecimiento en nosotros, que a pura fuerza de razón nos hemos atrevido a los preceptos antiguos y quitado la piedra en que ellos tropezaron». La misma quiebra padece aquel precepto que manda que la acción no sea más que

una. Esto está mal entendido de los críticos, que piensan que se ha de considerar en que no sea más de una persona, **[p. 318]** que llaman fatal la que da el alma poema. Yerra en esto algunos cómicos de nuestros tiempos, que hacen comedias de toda la vida de un hombre… Una acción se debe entender un *caso solo* (aunque intervengan, casi con igualdad de interés, muchas personas, como dos amantes de una misma dama, etc.). Pues si sucede que en un caso haya muchas personas que con igualdad intervienen, ¿por qué la comedia que retrata ese caso no le retratará con esas personas igualmente?

Luego combate las unidades de lugar y tiempo: «¿Quién impide que en dos horas de la representación se pinten largas historias?… Esto hace la poesía, porque es pintura: suple con relaciones lo que no puede mostrar a los ojos… Díganlo o no lo digan los antiguos, ¿los sucesos no han menester tiempo? Pues imitémoslos como sucedieron, sea breve o largo…

»No hallando, pues, el arte en Aristóteles, preguntemos a la imitación de los cómicos antiguos… La imitación de los antiguos no basta, o no es acertada de la forma que la hacen los modernos… Preguntemos a Esquilo… y nos aconsejará que no reparemos en eso, sino que mezclemos risa y llanto, personas humildes y majestuosas… Acaso nos lo dirá Eurípides. Veámoslo en su *Electra*, en su *Elena* : iguales andan en ellas los juegos y los cuidados, las burlas y las veras…

«Veamos si podemos hacer una comedia conforme al arte de los latinos. Salga a nuestro teatro lo dilatado de sus soliloquios, examinen nuestra paciencia. Salga la poca variedad de pasos y la demasiada dilación en cada uno, el poco cuerpo de la historia que representa el poco adorno, pompa y gallardía». [1] «No basta que la poesía enseñe si no deleyta».

De la comedia de Plauto dice que «es larga en los soliloquios, poco rica de variedad, poco hermosa de flores, muy humilde en

las personas, muy tibia en las sales. Y tal que si se representase ahora no pudiéramos sufrirla, porque nos tiene mal enseñados la gallardía, pureza y majestad de las nuestras.

»Italia, teniendo tan claros ingenios, pierde por obediente de la edad pasada la gloria que le prometía la venidera: no se atreven a salir de aquellos claustros: son inviolables aquellos muros; **[p. 319]** no es acertado, en su opinión, lo que no es imitado, y no echan de ver que si los mismos a quienes… imitan hubieran sido cobardes…, quedaran cortos como ellos. Crece el arte con el tiempo, él le alienta, él le cría: él sobre sus hombros le pone en la cumbre de la perfección, deposita sus tesoros en el atrevimiento. Grande ingenio prometen de sus autores el *Pastor Fido* y el *Aminta* : grande y digno de admiración, pero temeroso y acobardado. No tuvieron ánimo para sacudir el yugo de la antigüedad… No es religión, superstición es del arte la escrupulosa imitación…

»Salga hoy al teatro la más graciosa, la más aliñada, la más hermosa comedia de Plauto, y tendrá tantos acusadores como ojos la miraren… Las comedias antiguas ya no parecen sino diseños o sombras de éstas. No hay para qué el teatro se haga tribunal o púlpito… basta que aconseje como amigo, sin que amenace como juez.

«Ya he dicho cómo no basta la imitación de los antiguos para laurear el arte: ahora digo que no la aciertan los que piensan que la abrazan».

Y aquí comienza a atacar el empleo de la Mitología:

«Los modernos que imitan las fábulas y voces de los antiguos, yerran dos veces: la primera, porque se obscurecen, y en esto no los imitan, pues ellos se daban a entender con facilidad a todas gentes de aquel modo… La segunda, porque no creen, antes saben de cierto que aquellos dioses son falsos… Para hacer la metonimia, pondré en lugar de la voz fuego la de Vulcano: esto no puede ser, porque yo no tengo a Vulcano por autor del fuego, y si los antiguos hablaron de esa forma, fué porque creían que aquél era causa de este efecto… Dirán los poetas que esto se salva porque es imitación de los antiguos. No es imitación: imitación es hacer yo con cuanta semejanza puedo lo que otro hace. Aquí no hago lo que los antiguos; según eso, no los imito (porque ellos creían, y yo no)… Si yo, tratando de enseñar agricultura, invocara a Pan, Sylvano y otros…, no imitara a Virgilio en esto, porque si él los invoca, si los pide favor, es porque piensa que se le pueden dar: yo sé que no pueden dármele: luego no les pido favor… Esta es imitación propiamente: que si los antiguos pedían socorro, le pidamos también; si a quien entendía que le repartía, a quien sabemos que le reparte…» (Censura los epitafios, los epitalamios, etc.) **[p. 320]** De los que imitan la corteza de la poesía antigua y no su alma, dice:

«Y de la manera que yendo yo a buscar un amigo, y no hallándole en casa, fuera necia respuesta decirme: Fulano, a quien buscáis, no está en casa, pero aquí está un sombrero suyo; así es necia la poesía que en vez de mostrarnos el concepto, la alteza, el alma que buscamos en ella, no nos muestra sino el vestido y adorno, y no el más galán, sino el más ordinario y de menos costa de ingenio. No muestra más que galas esa imitación falsa… Ni enseña, ni deleita».

Censura a los que introducen personas divinas y santos: «Pecan en el decoro, porque ¿cómo pueden colores humanos retratar luces divinas? Yerran en la propiedad, porque no hay *afectos* en aquellos sujetos sacrosantos, sino purezas y tranquilidades…

»Esta es la causa porque en nuestra edad no todos entienden la poesía: debiendo ser clara para imitar a los antiguos, a quienes piensan imitan, hácenla obscura… Quieren hablar como gentiles entre christianos, como latinos entre españoles, ¿cómo los han de entender? Mientras la poesía no fuere clara como el sol, no es poesía…

»Bien sé que peligra mi crédito, porque escribo cosa que nadie hasta hoy ha pensado…

«¿Cuál será, pues, el arte de las comedias?… Un precepto sólo basta, que los ciñe todos: *saber que todo poema es imitación. Aquel, pues, será perfecto sin más leyes que imitare la acción con puntual propiedad: esto ha hecho España excelentemente: luego guarda el arte*». [1]

El impulso independiente comunicado a nuestra crítica por Sánchez, por Tirso y por Barreda duraba todavía en tiempo de Carlos II, como es de ver en la voluminosa Poética que el obispo don Juan Caramuel, el más erudito y fecundo de los polígrafos del siglo XVII, publicó con el título de *Primas Calamus*, dividiéndole en Rhytmica y *Metamétrica*. [2] De la doctrina de Caramuel **[p. 321]** son literal trasunto ciertos apuntes sobre el teatro encontrados por Gallardo entre los borradores del jesuíta P. José Alcázar, que escribía en 1690. Caramuel cree firmemente en la fecundidad **[p. 322]** inagotable de las formas artísticas («No hay arte que no sea infinita: ninguna se puede agotar: ninguna puede llegar al fin»), y cree también en el continuo progreso de la ciencia: «Como los antiguos dejaron sin usar muchas cosas para que las explicara nuestra edad, así nosotros dejaremos, para que las ilustren o las hallen los pósteros…; como el día de hoy es más docto que el de ayer, así es menos docto que el de mañana… La condición mejor es la del último… No debemos seguir en todo a nuestros mayores, ni contentarnos con lo que hallaron». Establecida así la preferencia de los modernos sobre los antiguos (cuestión tan debatida en Francia por aquellos mismos días), juzga que Lope de Vega no tuvo razón en reconocer culpa donde no la ha-

bía, puesto que «los antiguos ignoraron el arte de hacer comedias, y él las inventó». Hace propios los pensamientos y hasta las frases de Tirso; niega la distinción entre la comedia y la tragedia, como no sea en el desenlace, y reduce su poética dramática a estas seis proposiciones:

1.ª Todas las cosas que se representen en la comedia deben ser posibles, así divididas como juntas.

2.ª Es cosa vana que se haya de representar en dos horas lo que pudo suceder en dos horas no más. La comedia es semejantísima a la pintura. Pues si en una pequeña tabla se puede pintar toda la tierra, y aun también todo el cielo, ¿por qué no se podrá representar en una breve comedia, que no exceda de una o dos horas, toda la vida de Nerón? La semejanza se diferencia de la identidad. Las cosas representadas y las que las representan deben ser semejantes y diversas. Como en el sueño, que es cosa natural, así en la comedia se pueden representar muchos años en una o en dos horas.

3.ª La ley que determina el número de las personas que hablan o cantan es vana.

4.ª En todas las comedias bastan tres jornadas.

5.ª El mejor modo de escribir o de representar las comedias es el que más agrade al pueblo, puesto que se hacen para que se recree decentemente.

6.ª Toda tragedia es comedia, pero no toda comedia es tragedia. [1]

[p. 323] El hecho solo de profesarse sin escándalo tales máximas en un colegio de jesuítas, fieles custodios siempre de la tradición académica, es prueba elocuentísima del gran camino que habían hecho las ideas románticas, amparadas, es verdad, por una serie de obras maestras, que son siempre el mejor argumento en pro de una escuela literaria. De hecho el rigorismo seudo clásico estaba muerto, y fué menester que Luzán, educado en Italia y

admirador de los franceses, viniera a resucitarle. La libertad crítica de que el P. Feijóo hacía alarde en *El no sé qué* y en la *Razón del gusto*, heredada era de nuestros preceptistas del siglo XVII. La victoria de éstos, aunque sangrienta y muy disputada, había sido completa. Enmudecieron los últimos secuaces de Figueroa, de Antonio López y de Cristóbal de Mesa, y quien recorra los escritos de los más doctos varones de fines de la décimoséptima centuria: la *Rhytmica* de Caramuel, [1] la disertación de *Hodierna Hispana Comoedia*, que el ilustre jurisconsulto Ramos del Manzano intercaló en su comentario a las *Leyes Julia y Papia* (1678), el prólogo de Nicolás Antonio a su *Bibliotheca Nova,* [2] hombres todos **[p. 324]** educados (nótese esto) en el dogmatismo clásico, se admirara de encontrar en ellos las más singulares condescendencias con el gusto popular. ¡Ojalá no las hubiesen mostrado iguales con el culteranismo!

Porque fué fatalidad de nuestra literatura que, al mismo tiempo que en brazos de Lope y de los poetas valencianos crecía robusta **[p. 325]** la planta del Teatro nacional, comenzase a roer el tronco de nuestra poesía lírica el gusano de la afectación, unas veces conceptuosa, otras veces colorista. Confúndense generalmente dos vicios literarios distintos y aun opuestos, el vicio de la forma y el vicio del contenido, el que nace de la exuberancia de elementos pintorescos y musicales, y se regocija con el lujo y la pompa de la dicción, y el que vive y medra a la sombra de la sutileza escolástica y de la agudeza de ingenio, que adelgaza los conceptos hasta quebrarlos, y busca relaciones ficticias y arbitrarias entre los objetos y entre las ideas. Nada más opuesto entre sí que la escuela de Góngora y la escuela de Quevedo, el culteranismo y el conceptismo. Góngora, pobre de ideas y riquísirno de imágenes, busca el triunfo en los elementos más exteriores de la forma poética, y comenzando por vestirla de insuperable lozanía, e inundarla de luz, acaba por recargarla de follaje y por abrumarla de tinieblas. Al revés: el caudillo de los conceptistas

no presume de dogmatizador literario, forma escuela sin buscarlo ni quererlo. **[p. 326]** Sigue los rumbos excéntricos de su inspiración, que crea un mundo nuevo de alegorías, de sombras y de representaciones fantásticas, en las cuales el elemento intelectual, la tendencia satírica directa, si no predominan, contrapesan a lo menos el poder de la imaginativa. Quevedo no hace versos por el solo placer de halagar la vista con la suave mezcla de lo *blanco* y de lo *rojo:* acostumbrado a jugar con las ideas, las convierte en dócil instrumento suyo, y se pierde por lo profundo como otros por lo brillante.

Tarea es reservada para la historia de la literatura española el distinguir con claridad ambos impulsos artísticos, y explicar el extraordinano fenómeno de su aparición precisamente en los momentos en que la cultura genuinamente española había llegado a la cumbre. ¿Llevaba en sí esta civilización el germen de su ruina, como temerariamente pretenden algunos? ¿Puede explicarse, por circunstancias sociales, religiosas o políticas peculiares de España, el que el ingenio español, privado (según ellos dicen) de tender sus alas en el cielo del pensamiento, se viera rebajado a la tarea estéril y sin gloria de artífice de palabras vanas y de innovador en los vocablos?

A mi entender, tal explicación, derivada de criterios extraños al criterio estético, peca de falsedad por su misma base. Es falsa en cuanto niega la virtualidad y eficacia del pensamiento español precisamente en el siglo XVI, en la edad en que se mostraron más activas y fecundas la teología y la filosofía, es decir, las dos ciencias que especulan sobre los objetos más altos de la actividad humana. Es falsa, además, porque uno de esos vicios, el *conceptismo*, lejos de nacer de penuria intelectual se fundaba en el refinamiento de la abstracción; era una especie de escolasticismo trasladado al arte. Y es falsa, finalmente, porque la historia nos enseña que semejantes vicios artísticos no fueron peculiares de España, sino que un poco antes o un poco después, y en algunas par-

tes al mismo tiempo, hicieron pródiga ostentación de sus venenosas flores en todas las literaturas de Europa, no sólo en Italia, país de reacción católica lo mismo que España, y a la cual muy de cerca llegaba nuestra influencia, sino en la protestante y libérrima Inglaterra; en Francia, cuna del pensamiento escéptico; en Alemania, solar de la Reforma y de la independencia metafísica. Si la intolerancia religiosa y política se alegan como causa bastante **[p. 327]** para explicar el culteranismo español, semejante explicación no alcanza para el *eufuismo* inglés, ni para la literatura del tiempo de Luis XIII, o para el estilo de las *précieuses* en Francia, ni, finalmente, para los inauditos excesos de pedantería a que llegó la literatura alemana en el siglo XVII.

Parece que las raíces de un fenómeno literario que no es local, sino que extiende sus ramas por toda Europa, deben buscarse ante todo en el arte mismo, es decir, en alguna concepción artística, en algún modo de entender y de reproducir la belleza, que durante algún tiempo fuese común a todos los pueblos de Europa ¡Y cosa singular! Los vicios literarios se parecen en todas partes, pero también se parece la brillante literatura del siglo XVI que les precedió, y cuyo foco está en Italia. No hablamos ahora de los tres grandes poetas del Renacimiento, el Ariosto, Shakespeare, Miguel de Cervantes, que encarnaron en sí toda la grandeza de aquel período de transformación y de plenitud humana ¡Dichosos mortales, que sintieron llegar a su pecho en oleadas el regocijo de la invención y la alegría de la vida! Pero debajo de esta poesía heroica del mundo moderno, que amorosamente se despedía de la Edad Media, reproduciendo con blanda y simpática ironía sus ficciones, floreció simultáneamente en toda Europa una poesía convencional y de sociedad, elegantísima a veces, pero casi siempre falsa, a no ser cuando el sentimiento lírico y personal acertaba a levantarla: poesía medio bucólica, medio petrarquista, la cual voluntariamente se aisló del arte popular, cegó las vivas fuentes de la poesía indígena de cada pueblo, formó en las

Academias y en los palacios de reyes y magnates una aristocracia intelectual, que si produjo el buen efecto de dar suavidad al trato, delicadeza a la expresión de los afectos amorosos, e ingenioso discreteo a la conversación de damas y galanes, lanzó, en cambio, sobre todas las literaturas de Europa una plaga peor que la langosta, la plaga de las églogas, de los madrigales, de los sonetos, de las canciones metafísicas al modo toscano, de las novelas pastoriles, de las farsas alegóricas; una especie de pesadilla poética, que no era clásica porque conservaba todos los resabios de las cortes de amor y de las escuelas trovadorescas de la Edad Media; pero que, fuera de la elegancia de la forma, conseguía reunir los peores defectos de dos decadencias literarias, la decadencia alejandrina **[p. 328]** y la decadencia tolosana, la falsa antigüedad y la Falsa Edad Media.

Moverse eternamente en este erial de pensamientos gastados y de frases contrahechas, sin caer, primero en el amaneramiento, y luego en el absurdo frío, sistemático, pedantesco y sin gracia, era materialmente imposible. ¿Qué remedio, sino el de las innovaciones de palabras, restaba a poetas que lo eran de todas veras, pero que carecían del sentido de la poesía popular, y que tampoco alcanzaban el verdadero sentido de la poesía antigua, de la cual, generalmente, sólo imitaban la corteza, y que, fascinados además por la moda, por el ejemplo, por las doctrinas críticas reinantes, nada concebían superior a aquella materia poética, que, ennoblecida por el Petrarca, por Spenser, por Garcilasso, por Ronsard, era la llave de oro que abría la puerta de las munificencias regias y señoriales y del favor y halago de las damas? ¿Qué de extraño tiene que no por estar cerrado el campo de las ideas (las cuales nunca se mostraron más pujantes e insubordinadas que en aquel siglo), sino por una falsa estimación del valor de la poesía, tomada como frívolo instrumento de agrado, o como ostentación de doctrina, o como recreación y solaz palaciano, se pervirtiese y desnaturalizase la escuela italiana, arrastrando en su

decadencia a todas las de Europa, ansiosas de modelarse siempre por los ejemplos que de Italia venían? Así, el menoscabo de la poesía lírica tenía que consumarse, sin que se eximiera del contagio nación alguna de Europa, porque en todas dominaban los mismos principios y las mismas prácticas literarias, y los modelos imitados eran los mismos, y una sola, en suma, la literatura oficial. Así pudo darse en España el caso contradictorio de cumplirse sincrónicamente un fenómeno de muerte y otro de vida: el culteranismo, y la transformación de la poesía popular en manos de Lope, conviertiéndose de épica en dramática, de narrativa en activa; fenómeno, si bien se repara, idéntico al que había cumplido en Inglaterra, donde Lilly es contemporáneo de Shakespeare. ¿Qué prueba todo esto sino el profundo divorcio entre unas y otras manifestaciones artísticas, consumado durante el siglo XVI?

Esto no podían verlo claro los críticos del siglo XVII; pero por un movimiento instintivo, por una tendencia recta, cuanto había de literatura sana y vigorosa en España, se puso enfrente de Góngora **[p. 329]** apenas le vieron despeñarse en las tenebrosidades del *Polifemo* y de *Las Soledades*, convertido (como escribió Cascales) de *ángel de luz* en *ángel de tinieblas*. En esta memorable controversia, no menos honrosa para la crítica española que la suscitada con ocasión del teatro, todos los críticos que en ella tomaron parte, especialmente Jáuregui, comprendieron y enseñaron que el error de Góngora no estaba en ninguna audacia generosa, ni en conceptos sublimes y arcanos, sino *en lo inferior y vacío de las palabras*. Llevada la cuestión a este terreno, creció en importancia estética, mucho mayor que la que hubiera tenido limitada a la censura del estilo afectado, de la introducción de voces nuevas y de la construcción embrollada y estrafalaria. Mayor era el pecado de los culteranos: Góngora se había atrevido a escribir un poema entero *(Las Soledades)*, sin asunto, sin poesía interior, sin afectos, sin ideas, una apariencia o sombra de poema, entera-

mente privado de alma. Sólo con extravagancias de dicción *(verba et voces praetereaque nihil)* intentaba suplir la ausencia de todo, hasta de sus antiguas condiciones de paisajista. Nunca se han visto juntos en una sola obra tanto absurdo y tanta insignificancia. Cuando llega a entendérsela, después de leídos sus voluminosos comentadores, indígnale a uno más que la hinchazón, más que el latinismo, más que las inversiones y giros pedantescos, más que las alusiones recónditas, más que los pecados contra la propiedad y limpieza de la lengua, lo vacío, lo desierto de toda inspiración, el aflictivo *nihilismo* poético [1] que se encubre bajo esas pomposas apariencias, los carbones del tesoro guardado por tantas llaves.¿Qué poesía es esa que, tras de no dejarse entender, ni halaga los sentidos, ni llega al alma, ni mueve el corazón, ni espolea el pensamiento, abriéndole horizontes infinitos? Llega uno a avergonzarse del entendimiento humano cuando repara que en tal obra gastó míseramente la madurez de su ingenio un poeta, sino de los mayores (como hoy liberalmente se le concede), a lo menos de los más bizarros, floridos y encantadores en las poesías ligeras de su mocedad. Y el asombro crece cuando se repara que una obrilla, por una parte tan baladí y por otra tan execrable, como *Las Soledades*, donde no hay una línea que recuerde al autor de los romances **[p. 330]** de cautivos y de fronteros de Africa, hiciese escuela y dejase posteridad inmensa, siendo comentada dos y tres veces letra por letra con la misma religiosidad que si se tratase de la *Ilíada*.

No se crea, sin embargo, que el triunfo de Góngora fué fácil e inmediato. El absurdo acaba por imponerse alguna vez, pero nunca sin protesta. La que se levantó contra Góngora fué estrepitosa y de muy distintas formas. Reservando para la historia de la literatura las sátiras personales, hablaré aquí sólo de los escritos que tienen alguna importancia por la doctrina literaria que desenvuelven.

La oposición más formal y científica contra Góngora salió de seis agrupaciones literarias. En nombre de los humanistas, amadores de la poesía griega y latina, le respondieron Pedro de Valencia y Cascales; en nombre de la escuela sevillana, modificada por el influjo italiano, Jáuregui; en nombre de la escuela nacional y popular, Lope de Vega; en nombre de los conceptistas, Quevedo; en nombre de la escuela lusitana, Faría y Sousa, que no acertaba a ver sino en Camoens el tipo de la perfección épica y lírica.

Cuando Góngora acababa de componer *Las Soledades* y el *Polifemo*, que circularon manuscritos mucho tiempo antes de hacer sudar las prensas, quiso abroquelarse con el parecer de los más doctos y respetados varones de su tiempo, y acudió en fingida demanda de consejo al oráculo de aquella edad, al sapientísimo hebraizante y helenista Pedro de Valencia, *criado a los pechos de la santa y Universal doctrina de Benito Arias Montano*. La respuesta fué como podía esperarse de un varón enriquecido con todos los tesoros de la antigüedad, libre y directamente estudiada, como lo prueba su elegante y escéptico tratado *De judicio erga verum*. Respondió, pues, sin ambages a don Luis de Góngora que, reconociendo y admirando su ingenio *nativo, generoso y lozano*, y conociéndole la prez entre todos los modernos, lamentaba que hubiese pecado, no de soltura descuidada, sino de cuidado y afectación nimia, huyendo de las virtudes y gracias propias de su estilo y obscureciéndose tanto que arredraba de su lección, no solamente al vulgo profano, sino a los más preciados de doctos: error nacido, ya de trasponer los vocablos a lugares en que no lo sufre *la phrasis* de la lengua castellana, ya de introducir vocablos peregrinos, latinos e italianos, ya de no guardar la analogía y la **[p. 331]** correspondencia en las metáforas. Daba por único y saludable consejo a Góngora que *siguiese su natural* en la poesía ligera, sin pretensiones de grandeza ni elevación: presentábale por modelos los griegos con preferencia a los latinos, y en contraste con las

lobregueces de *Las Soledades* traducía en verso aquel patético fragmento de Simónides que reproduce los lamentos de Dánae dentro del arca en que fué encerrada con su hijo Perseo. «De este estilo sencillo y grande tienen los griegos grandes exemplos: pluguiera a Dios que me hallara donde pudiera proponerlos a v. m. para imitación, traducidos a la latina, aunque fuese en prosa castellana, que v. m. conosceria *disjecti membra poetae*, y les daría de su espíritu y los resucitaría… *La principal regla es que el pensamiento sea grande* ; que, si no lo es, mientras más se quisiere engrandecer y extrañar con estruendo de palabras, más hinchada y más ridícula sale la frialdad». [1]

«Harta desdicha que nos tengan amarrados al banco de la obscuridad solas palabras», decía Francisco de Cascales, escribiendo a Luis Tribaldos. Y admirador de Góngora, como todos, hasta el punto de tenerle por «el cisne que más bien ha cantado en nuestras riberas», no se resolvía a creer que fuese aberración de gusto, sino capricho y bizarría de ingenio, aquella nueva secta de *poesía ciega, enigmática y confusa;* aquella lengua que parecía *todas las de Babel juntas*. Recordaba el preceptista de Murcia la doctrina de Quintiliano sobre la obscuridad del estilo, y declaraba viciosos el *Polifemo* y *Las Soledades* por no ofrecer sino *palabras transformadas, en catachreses y metáphoras licenciosas*, sin sombra de racional sentido. «Que si yo no la entendiera por los secretos de naturaleza, por las fábulas, por las historias, por las propiedades de plantas, animales y piedras, por los usos y ritos de varias naciones que toca, cruzara las manos y me diera por rendido… Que hable el poeta como docto, consiéntolo y apruébolo, y es bien que **[p. 332]** ya por la divinidad de la poesía, ya porque los poetas son maestros de la philosophía y censores de la vida humana, hablen en sublime estilo y toquen cosas arcanas y secretas… Pero la poesía culta ninguna doctrina secreta tiene, sino sólo el trastorno de las palabras, y el modo de hablar peregrino, y jamás usado ni visto en nuestra lengua ni en otra vulgar… ¿Hemos de traer ata-

da al cinto la Sibyla Cumea, que nos lleve por aquellos soterraneos, y nos diga qué países y gentes son aquellas y qué moneda es la que allí corre?… Estas nuevas y nunca vistas poesías son hijas de Mongibelo, que arrojan y vomitan más humo que luz».

La censura de Pedro de Valencia fué el secreto de Góngora y de muy pocos amigos suyos, pero estampada la de Cascales en la primera *Década* de sus *Cartas Philológicas*, promovió gran tumulto e indignación entre los apasionados de Góngora, dando lugar a dos réplicas, una de don Francisco del Villar, [1] y otra del granadino don Martín de Angulo y Pulgar, que llevó su idolatría gongórica al extremo de hacer centones de las obras de su maestro, sacando los versos de sus lugares para tejerle con ellos una corona fúnebre. En defensa de tan mala causa como la del *Polyphemo*, la argumentación tenía que ser furiosamente sofística. Así Villar no encontró más recurso apologético que abrir los poetas latinos, y copiar de ellos transposiciones que, lejos de ser obscuras para los romanos, eran el común modo de hablar de su lengua. Y se encastilló en el absurdo de suponer que regía o debía regir en la lengua castellana la misma ley del hipérbaton latino, y que eran tímidos y para poco los que no se arrojaban a todo género de inversiones, y también a forjar palabras y frases nuevas, escudándose con el *Multa renascentur* de Horacio. De todo triunfó el buen sentido de Cascales con la sencillísima observación de que «la lengua latina tiene su dialecto y propio lenguaje, y la castellana el suyo, en que no convienen, como tampoco la francesa ni la italiana ni otra alguna de las derivadas del latín… Quererlas llevar por una misma madre, es violentar a la naturaleza y engendrar monstruosidades… ¡Gracioso trabajo sería la *Ulissea* o la *Eneyda* escrita en aquel enigmático lenguaje!… El que pretende con la obscuridad no ser entendido, más fácilmente lo **[p. 333]** conseguirá callando». Y acababa por llamar poesía *inútil* a la de los cultos. [1]

Más importacia tuvo el ataque de Jáuregui en su rarísimo *Discurso Poético* y en el *Antídoto contra las Soledades*. Jáuregui tenía grandes condiciones de crítico, aun más que de poeta. Pertenecía a la escuela sevillana, pero no tan completamente como Arguijo o Rodrigo Caro, porque su larga residencia en Roma le había italianizado, inclinando, sobre todo, a la imitación del Tasso, de quien tradujo magistralmente el *Aminta*, y a quien se parece mucho en la continua amenidad y floridez del estilo, y en la cultura y acicalamiento algo monótono de la versificación. Cuando Jáuregui volvió a Sevilla su gusto era intachable, y aun no le había resabiado la continua lectura de Lucano, haciéndole saltar, como en sus postreros años, desde los bosquecillos de mirto de la *Jerusalén* hasta el bosque druídico de Marsella, y los sangrientos campos de la *Ematia*, poblados de encantadores y de sombras. Traía de Italia el arte del verso suelto, no alcanzado hasta entonces por ningún poeta español, aunque muchos hubiesen sudado en la difícil empresa; y amante de la forma purísima y sin velo de la poesía antigua, se indignaba contra las rudas orejas «que pierden la paciencia si no sienten a ciertas distancias el porrazo del consonante».

[p. 334] Al frente de sus *Rimas*, impresas en 1618, [1] aparece una profesión de fe literaria, no nacida, como otras, de ciega sumisión a los preceptos de los antiguos, sino de propia observación y de íntimo y personal sentido del arte. Jáuregui nos hace penetrar en su taller poético y pictórico, y nos dicta estas saludables enseñanzas, en las cuales vemos ya el germen del futuro *Discurso Poético:* «Toda obra, por pequeña que sea, se compone de tres partes: alma, cuerpo y adorno… Alma es el asunto y bien dispuesto argumento de la obra, y quien errare en esta parte no le queda esperanza de algún merecimiento. Luego se advierten las sentencias proporcionadas y concetos explicadores del asunto; que éstos dan cuerpo, dan miembros y nervios al alma de la composición. Ultimamente, se nota el adorno de las palabras,

que visten esse cuerpo con arte y bizarría. En todas tres partes luce con imperio el gallardo natural, esto es, el ingenio propiamente poético sin cuyo principio no hay para que intentar los versos; mas no se entienda que aprovecha a solas, porque es forzoso el resplandor que le añaden las buenas letras y cabal conocimiento de las cosas… Y adviértase que, no sólo el conocimiento del Arte es necesario en la poesía, sino el apresto de estudios suficientes para poner en execución los documentos del arte… No nos basta, sin duda, el entender precetos, ni sólo de su ignorancia proceden los comunes errores. *Vemos unas poesías desalmadas, que no tienen fundamento ni traza de asunto esencial y digno, sino sólo un cuerpo disforme de pensamientos y sentencias vanas, sin propósito fixo, ni travazón y dependencia de partes. Vemos otras que sólo contienen* un *adorno o vestidura de palabras, un paramento o fantasma sin alma ni cuerpo*. Esto resulta de que los escritores, mal instruídos en la noticia de su facultad y sin caudal de estudios, embisten con la materia por donde primero pueden, y asen della a veces, por los pies o por los retazos del vestido, donde meramente emplean **[p. 335]** todo su furor poético…, y sin ver el camino que siguen ni el fin que los aguarda, van a parar donde casualmente los lleva el ímpetu de la lengua. Otros más considerados, que ya alcanzaron algo en el argumento y concetos, faltan en el primor y gala de las palabras: acertaron con la buena sentencia, mas no se acomodan a explicarla en términos eloquentes…, antes la desaliñan y abaten con voces humildes, o ya la tuercen y desavían con frases violentas, duramente arrimadas al metro y consonancias. Y no se ha de dudar que el artificio de la locución y verso es el más propio y especial ornamento de la poesía, y el que más la distingue y señala entre las demás composiciones, porque la singulariza y la reduce a su perfeta forma con esmerado y último pulimento. Mas también se supone como forzosa deuda que *esa locución trabaje, empleada siempre en cosas de sustancia y peso: no es sufrible que la dexemos devanear ociosamente en lo superficial y baldío,* contentos sólo

con la redundancia de las dicciones y número: antes vayamos siempre cebando, así el oído como el entendimiento de quien oye, y no le dexemos salir de una larga o breve letura, ayuno en la sustancia de las cosas, y sobradamente harto de palabras… Así que no pretendan estimación alguna los escritos afeitados con resplandor de palabras, si en el sentido juntamente no descubren mucha alma y espíritu, mucha corpulencia y nervio…. esto es ya lo difícil y terrible: ajustarse al buen asunto y señalado tema, reforzándole siempre con pensamientos y sentencias vivas, y sobre ese fundamento sólido ir galanteando el adorno de argentadas frases».

Los que sin conocer de la polémica literaria del siglo XVII otra cosa que los venenosos sonetos de Góngora contra Quevedo, de Quevedo contra Góngora, y de Lope contra uno y otro, la infaman con el nombre de riña de verduleras, se asombrarían si leyesen el *Discurso Poético* [1] de Jáuregui, al cual pudiéramos **[p. 336]** aplicar lo que el licenciado Juan de Robles dijo del prólogo de Francisco de Medina: «tiene tantos diamantes como dicciones». Ni una sola vez nombra a Góngora, ni trata de herirle, ni sale jamás de la serena región de los principios, en la cual procede con un calor y un entusiasmo tan comunicativos y generosos, con una idea tan excelsa de la naturaleza y límites del arte literario, con una plenitud tal de convicción, con tan profundo dominio de los secretos del estilo, con tanta atención al constitutivo esencial de la poesía y tanto odio a la gárrula locuacidad, con tal tendencia a penetrar hasta las raíces de las cosas, con tal espíritu *crítico*, en una palabra, y con tal primor y felicidad de frase, siempre tersa y sentenciosa, y a veces pintoresca y galana, que apenas me atrevo a mutilar este glorioso documento del grado de esplendor a que habían llegado los estudios de las artes liberales en España a principios del siglo XVII; y ya que la brevedad del *Discurso* convida a ello, y ya que su rareza es tal que sólo dos ejemplares (que yo conozca) le han transmitido a nuestros

días, voy a salvarle casi íntegro no extractándole, sino suprimiendo repeticiones ociosas, de las muy pocas que afean aquellas discretísimas páginas. Los primeros capítulos interesan menos, y por eso los doy más abreviados; pero en los últimos se levanta Jáuregui con inspiración verdadera. Subrayaré los conceptos más notables.

«CAP. I. *Las causas del desorden y su definición*.— El intento original de los autores en su primera raíz es loable, porque sin duda los mueve un aliento y espíritu de ostentarse bizarros y grandes; mas engañados al elegir los medios, yerran en la execución… A las virtudes poéticas se acercan varios vicios parecidos a ellas… Estos poetas se pierden por lo más remontado: aspiran con brío a lo supremo. Pretenden, no temiendo el peligro, levantar la poesía en gran altura, y piérdense por el excesso. Lo temerario les parece bizarro, y huyendo de un vicio que es la flaqueza, passan a incurrir en otro, que es la violencia… Aspirando a lo excelente y mayor, sólo aprehenden lo liviano y lo menos, y creyendo usar valentías y grandezas, sólo ostentan hinchazones vanas y temeridades inútiles. (Lo comprueba con testimonios de Quintiliano y Aulo Gelio, del autor de la Retórica a Herennio y de Demetrio Falereo). Habiendo nombrado a este vicio temeridad, hinchazón o viento, es acierto llamarle también frialdad… Quieren salir de **[p. 337]** sí mismos por extremarse, y aunque es bien anhelemos a gran altura, supónese que esos alientos guarden su modo y su término sin arrojarse de manera que el vuelo sea precipicio… Este ardor o este *arrobo* tan alto compete a los grandes poetas: no es menos lo que debe el ingenio moverse y excitarse si propone a sus obras aplausos superiores. Mas debe (¿quién lo duda?) conseguir buen efecto destos ardimientos y raptos: *emplearlos* (digo) *principalmente en conceptos sublimes y arcanos, no en lo inferior y vacío de las palabras,* con que sólo se enfurecen algunos. Y como quiera que se arroje el espíritu, debe salir a salvo del peligro, que es todo el ser de las empresas, y en las de

poesía tan difícil, que pide gran fuerza de ingenio, estudios copiosos, artificio y prudencia admirable. Parece que todo les falta a nuestros modernos, y que quisieran con el aliento sólo conseguir maravillas sin costa. Porque *no son sus éstasis o raptos en busca de peregrinos conceptos… por locuciones solas se inquietan*, en tal leve designio se pierden.

»CAP. II. *Los engañosos medios con que se yerra*.— Sea la primera el aborrecimiento de palabras comunes. Es cierto que el estilo poético debe huir las dicciones humildes y usar las más apartadas de la plebe. Saben esto nuestros poetas o hanlo oído decir, y llenos de furiosa afectación, no sólo buscan voces remotas de la plebe, sino del todo ignoradas en nuestra lengua. Palabras que no han de entenderse ni mostrar nuestro intento, ¿de qué sirven? ¿Para qué se inventaron?… Si bien nuestra lengua es grave, eficaz y copiosa, no tanto que en ocasiones no le hagan falta palabras ajenas: para huir las vulgares, para razonar con grandeza y con mayor expresión y eficacia. Mas el que introduce palabras… debe saber que se obliga a otros requisitos; que la palabra sea de las más conocidas en la jurisdicción de su origen, que no consista en sola ella la inteligencia de lo que se habla, que se aplique y asiente donde otras circunstantes y propias la hagan suave y la declaren, usándola en efecto de modo que parezca nuestra. La palabra nueva ha de ser de hermosas formas, que suene a nuestros oídos con apazible pronunciación y noble… Usan tanto (los *cultos)* lo *figurado*, que en vez de mostrarse valientes, proceden hasta incurrir en temerarios. Todo lo desbaratan, pervierten y destruyen: no dejan verbo o nombre en su propio sentido. Parece que las voces se quejan, viéndose violentadas en ministerio tan remoto **[p. 338]** moto de su significado. Aun *las mismas metáforas metaforizan, y queda sumergido el concepto en la corpulencia exterior.*

»Demás desto, han oído que la oración poética en estilo magnífico debe huir el camino llano, la carrera de locución derecha consecutiva y la cortedad de las cláusulas; mas huyendo esta sen-

cillez y estrecheza, porfían en transponer las palabras, torcer y marañar las frases de tal manera que, aniquilando toda gramática, derogando toda ley del idioma, atormentan con su dureza al más sufrido leyente, y con ambigüedad de oraciones, revolución de cláusulas y longitud de períodos esconden la inteligencia al ingenio más pronto. (Jáuregui cree violenta la transposición cuando el epíteto se coloca antes del nombre, pero no cuando el nombre va antes del epíteto).

»Apenas dicen ni procuran sentencias, o las embaraza y esconde el revuelto lenguaje… Y aunque las cosas sean humildes y mansas, el lenguaje las turba y embravece… No hay en ellos acción *moderada… Todo pierde de vista la templamza…* El efectuar un escrito es ajustar las voces de un instrumento, donde se le da a cada cuerda un temple firmísimo, torciendo aquí y allí la clavija, hasta fijarla precisa en el punto de su entonación y no en otro, porque si allí no llegase o excediese, quedaría el instrumento destemplado, y destruída la consonancia y la música Así reprendía Apeles el yerro de aquellos pintores que no juzgaban ni sentían *quid esset satis*.

»CAP. III. *La molesta frecuencia de novedades*.— Basta el frecuentar novedades para que causen molestia, embarazando y afeando la obra donde se acumulan… Todas las novedades poéticas y osadías de elocuencia, aunque se acierten, son de su naturaleza culpas o vicios… y sólo con el arte y destreza de quien sabe lograrlas se oyen gustosamente. Et *Horatii curiosa felicitas*. Así debe entenderse el texto de Petronio: «Vicio es la curiosidad, vicio que excede todo límite en la diligencia, y se distingue de ella tanto como la superstición de la religión». Y si admitimos que sea *curiosus* el mago o hechicero, como prueba eruditamente don Lorenzo Ramírez de Prado, diré que es hechizo y es magia la industria poética, pues hace, a ojos de todos, de la fealdad hermosura, vende por fineza lo falso, y sale destos engaños como por encanto. Tal fué la destreza del Lírico y la dicha que pondera Pe-

tronio, **[p. 339]** dando a entender juntamente el peligro de las osadías grandes poéticas, porque, siendo de su naturaleza vicios, supersticiones, incendios y encantos, el gran arte y juicio en usarlas, y el huir su frecuencia las hace virtudes, templanzas, recreos y verdades. No es mucho que sea tan difícil hermosear los vicios y darles decente lugar en la eloqüencia, pues aun las mismas virtudes no favorecidas del arte producen enfado. Aun las figuras comunes son viciosas. La común retórica dice corales o claveles a los labios, estrellas a los ojos, flores a las estrellas: quita a las cosas sus nombres, y dales otros distantes por traslación…, pasa los límites de toda verdad con las hipérboles… trueca y remueve el orden de la oración, oculta con rodeos lo que sencillamente pudiera exprimir…: éstas, pues, y las demás figuras de su género casi todas, no se puede negar que por sí mismas son delitos, son defectos y vicios del lenguaje en cuanto se oponen a su mayor propiedad, tuercen su rectitud y distraen su templanza. Mas aunque… sean estragos de la lengua…, dales el que bien sabe tan acomodado lugar, úsalas con tanta razón y espárcelas con tal recato, que no sólo no vician lo escrito, mas lo hermosean, lo recalcan, lo ennoblecen… Un terrón de sal es insufrible al gusto, y, no obstante su desabrimiento, vemos que sazona admirablemente los guisados… Pero no han de cargarse sin tiento de sal… ni falsear tanto el estilo, que toda la poesía resulte falsedad y los autores falsarios…

»CAP. IV. *El vicio de la desigualdad y sus engaños*.— Siendo la igualdad de la poesía virtud tan forzosa, de ninguna se alejan tanto los nuestros por la altivez de locuciones que apetecen… A este propósito dicen algunos que es de mayor estima un vuelo sublime, aunque a veces con desigualdad descaezca, que el vuelo más igual y constante si es juntamente humilde o limitado. Valiéndose mal desta sentencia (que es cierta) se arrojan a todos excessos… En Petronio el *praecipitandus liber spiritus* no denuncia ruina, sino aquella libre carrera que debe seguir el poeta, no ata-

do a leyes históricas. No por eso diré que el poeta se contente con la mansedumbre y lisura que piden algunos a los versos, deseándolos tan sencillos y fáciles como la prosa: mucho deben diferenciarse, y más en el estilo noble. En esta parte descubren plebeyo gusto y peor juicio algunos discursos que he visto contra la demasía **[p. 340]** moderna… [1] Lícito es y posible al ingenio *contravenir muchas veces a la regulada elocuencia y sus leyes comunes, sin ofender las poéticas, antes ilustrando sus fueros: aspirar debe a grandiosas hazañas y no medianas, porque no sólo la humildad y rendimiento es indigno en los versos, sino también la llaneza y la medianía; y* aunque sea pareja y sin vicios, es viciosa y tan despreciable que no halla lugar en poesía… Pocas y leves pérdidas se le permiten; gran constancia se le encomienda.

»Ya veo la imposibilidad de evitar algunos descaecimientos en los que vuelan alto, mas verifíquese en sus escritos, que siguen encumbrado vuelo por la mayor parte, y que en pocos y poco descaecen; que yo los preferiré, no sólo a lo humilde y corto, sino a lo mediano y sin vicios. La culpa mayor es carecer de culpa; no incurre en defectos porque no intenta peligros. La composición poética debe correr con superior aliento. *Malo es en Poesía y peor que malo el no levantarse del suelo. El siempre caído no puede caer; segura tiene su igualdad.*

»La igualdad, con todo, es gran virtud, no porque sea suficiente para calificar humildades ni medianías, sino soberanías y grandezas, y al contrario, la desigualdad es feísimo vicio, aunque en partes alcance sublimidades… Salir en salvo de la dificultad, es lo maravilloso y glorioso; que entregarnos a ella y perdernos, ni es gloria ni es maravilla… Antes debe el poeta destruir cien versos ilustres que admitir con ellos uno solo plebeyo. Infinitas perlas se desechan para juntar una sarta crecida y pareja. *El edificio ha de estar fabricado todo con igual hermosura, y digno de ser estimado por causas integras.*

»Aun cuando se hallaran mayores aciertos y galas en la obra desigual que en la igual, merecía ésta ser agradecida, y no aqué-

lla, porque la una supone grandes dificultades y gastos, y la otra ni gasto ni dificultad. *Los metales no se precian ni se agradecen en piedra, ni envueltos en escorias, sino acrisolados y limpios*. ¿Quién sabrá encarecer la dificultad de la enmienda y los primores de la lima? *Mejor parece y más vale una tela de buen color, igual y limpio, que otra de color más hermoso, manchada a pedazos… Las altiveces de los modernos no aspiran a conceptos de ingenio, sino a furor* **[p. 341]** *de palabras*. En éstas pretenden grandeza, y sólo consiguen fiereza, interpolada con ínfimas indignidades.

»CAP. V. *Los daños que resultan y por qué modos*.— Se olvida el valiente ejercicio y más propio de los ingenios de España, *que es emplearse en altos conceptos y en agudezas y sentencias maravillosas…, pretendiendo suplirlas con el solo rumor de las palabras*.

»En vez de sacar del idioma el licor que buenamente pueda exprimirse, le hazen verter hezes y amarguras, como a la naranja: no ha de ser tanto el aprieto. Buscando lo nuevo, excúsese lo violento.

»Es un estilo tan fácil, que cuantos le siguen le consiguen; y aunque su primer instituto fué sublimar los versos y engrandecerlos, eligiéronse medios tan libertados que, malogrando el intento, facilitan grandemente el estilo, y fácilmente destruyen su altitud y grandeza… Es una anchurosa secta introducida contra la religión poética y sus estrechas leyes, y derramada a todos excesos. *Creen que la poesía no es habla concertada y concepto ingenioso, sino sólo un sonido estupendo…* ¡Insolente definición! *No inquieren más en las obras que un exterior fantástico, aunque carezca de alma y de cuerpo*. El adorno de sentencias cómprase caro. No procuran ni saben valerse de grandes argumentos y vivas sentencias; para aventajarse en esta parte esencial a otros buenos escritores, sino, destituidos desta mayor virtud y ya desesperados de alcanzarla, ocurren a la extrañeza sola del lenguaje, por si con ella pueden compensar el defecto; emplean su solicitud explorando dicciones prodigiosas…, y en hallando estos materiales se juzgan con bastante aparato para levantar cualquier fábrica. *Así vienen a ser…*

siervos y esclavos de la locución, que los desvía y los arrastra donde quiere, habiendo de ser dueños y señores para servirse de ella con magisterio. El último material en la ejecución de labores poéticas deben ser las palabras. Los poetas que decimos, en vez de tenerlas debajo de la pluma, las tienen encima de la cabeza. ¡Indigno y duro yugo! ¡Tirana esclavitud y miseria!

»*Sacrifiquemos lo primero a la perspicuidad y a las gracias.*

»¿Quál será más culto terreno, el de un jardín bien dispuesto, donde se distribuyen con arte las flores y las plantas, y dejan abierto camino por donde todo se registre y goce, o un boscaje rústico, marañado, donde no se distinguen los árboles, ni dejan entrada ni paso a sus asperezas?

[p. 342] »*EI primero y mayor aliento de los poetas, debe emplearse en las cosas. ¿Que fuerza pueden retener las palabras, aun siendo excelentes, si no la hay en las cosas que ellas declaran?* El que posee buen aliento y sentencias, se emplea bien en las palabras, y como aquello alcance, esto no se le niega… *Son tanto más esenciales las cosas en todo escrito, que a quien las posee parece que no le falta nada, y la verdad es que sí falta. En poesía no habla ni tiene voz el que en las palabras no usa admirable elegancia.* Mucho hay que advertir, mucho que penetrar en el lenguaje poético. De las palabras ha de resultar tan artificiosa armonía, que no pueda pretender el oído mayor regalo.

»CAP. VI. *La obscuridad y sus distinciones.*— No es ni debe llamarse obscuridad en los versos el no dejarse entender de todos, y *a la poesía ilustre no pertenece tanto la claridad como la perspicuidad, que se manifieste el sentido no tan inmediato y palpable, sino con ciertos resplandores, no penetrables a la vulgar vista…* Supongo por oyentes, a lo menos, los buenos juicios y alentados ingenios cortesanos, de suficiente noticia y buen gusto.

»…El entender lo que se habla en poesía no es lo mismo que conocer sus méritos… Y quanto al aprecio de sus quilates, juz-

gará mejor el mejor gusto, conocerá más el que más sabe. La obra excelente no puede ser estimada en su justo valor menos que por otro sujeto igual a quien la compuso. El hallar sumo agrado en las obras insignes pertenece a los que más saben. No por eso se niega a infinitos que lean al poeta… con bastante satisfacción según sus capacidades, dexando a los que más saben lo oculto y íntimo. *Estos extremos del arte son los que muy pocos penetran, y si es superior el artífice, nadie los conocerá enteramente.*

»Finalmente, los mayores juicios basta que sean codiciados para preeminentes y fieles estimadores, no para únicos oyentes; otros sin ellos deben leer y entender lo bien escrito, bien que no lleguen a quilatar lo supremo en las obras insignes, ni a ponderar en las indignas lo ínfimo de su desprecio. Hay hombres de tan claro ingenio y tanta viveza en el gusto, aunque sin estudios, que, guiados sólo de su natural, aciertan a agradarse más de la mejor poesía…, bien que no averiguan razones de esta ventaja, ni saben los medios por donde se adquiere… *Es injusticia la de algunos que, fiados en* su *buen ingenio, quieren que todo se ajuste a medida* **[p. 343]** *de su entendimiento. Debieran antes alentar el discurso y estudio, y crecer en sí mismos, para que les agradase la obra excelente y suprema.* En el conocimiento de los escritos hay diversos grados: el supremo es conocer por sus causas todo el valor de la obra…, y el ínfimo es entender el sentido de lo que se habla y agradarse dello.

»Aun no merece el habla de los cultos en muchos lugares nombre de obscuridad, sino de la misma nada… Ellos mismos, al tiempo de la ejecución vieron muchas veces que era nada lo que dezían, ni se les concertaba sentencia dentro del estilo fantástico, y a trueco de gastar sus palabras en bravo término, las derramaron al aire, sin consignarlas algún sentido.

»Hay en los autores dos suertes de obscuridad diversísimas: la una consiste en las palabras…, la otra en las sentencias, esto es, en la materia y argumento mismo, y en los conceptos y pensamientos dél. Esta segunda es las más veces loable, porque la gran-

deza de las materias trae consigo el no ser vulgares y manifiestas, sino escondidas y difíciles. La otra, que sólo resulta de las palabras, es y será eternamente abominable…, porque si la poesía se introdujo para deleite (aunque también para enseñanza), y en deleitar principalmente se sublima y distingue de las otras composiciones, ¿qué deleite (pregunto) pueden mover los versos obscuros? ¿Ni qué provecho (cuando a esa parte se atengan) si, por su locución no perspicua, esconden lo mismo que dicen?

»Con las sentencias obscuras se compadece bien el lenguaje claro, y con las sentencias claras el lenguaje obscuro.

»No es legítimo asunto de los versos gravarse de materias difíciles ni penetrar a lo interior de las ciencias.

«Facilitar con el oyente los versos magníficos es la sola dificultad para el autor: assí cuando vemos alguna obra de manos concluída en últimos primores, dezimos con discreto adagio: «Aquí parece que no han llegado manos», y es cuando ha intervenido inmenso trabajo de las manos y del entendimiento… Dar luz es lo difícil, no conseguirla facilísimo»

Tal es el *Discurso Poético* del traductor del *Aminta,* a quien un escritor culterano, cuyo nombre no hemos podido poner en claro (quizá el mismo Angulo y Pulgar), quiso responder ingeniosa aunque sofísticamente, con la misma idea del progreso en el arte, que servía de principal fundamento a los apologistas de la comedia **[p. 344]** española. «Las artes, en cuanto a su esencia y a su objeto (decía este anónimo), son inmudables y eternas, pero no en cuanto al modo de enseñarlas o aprenderlas, que éste admite variedad según los tiempos e ingenios, con los cuales de ordinario prevalece la novedad. Imitación es la poesía, y su fin enseñar deleitando; si este fin se consigue en la especie en que se imita, ¿qué le piden al poeta? ¿Guardan hoy por ventura la tragedia y la comedia el modo mismo que en tiempo de Tespis y de Esquilo? No, por cierto. Pues, ¿por qué? Porque se halla modo mejor para

deleitar que el que ellos usaron, como lo tenemos hoy en nuestras comedias diverso del de los griegos y latinos *(aunque no ignorado de Aristóteles)*, es cierto que nos deleita éste más que pudiera el antiguo». [1]

Mucho más conocidos que los escritos de Jáuregui, pero de menos valor y alcance crítico, son los discursos de Lope de Vega contra la nueva poesía, impresos el uno con su poema *La Philomena* (1611), y el otro con *La Circe* (1624), respondiendo al excelente historiador de Segovia, Diego de Colmenares, que claudicó en esta cuestión lo mismo que en la de los falsos cronicones. El instinto de Lope era seguro y casi infalible; mas para razonar su sentir atajábale el camino la pobreza de doctrina propia y bien digerida, e intentaba suplirla con retazos de poéticas. Un señor de estos reinos cuyo nombre no consta (quizá el Duque de Sessa), le mandó dar su opinión sobre el nuevo género de poesía, y Lope aprovechó la ocasión para revolver Tassos, Vidas, Horacios y Quintilianos, mirando la cuestión por su aspecto más superficial y retórico. «Todo el fundamento deste edificio es el transponer, y, lo que le hace más duro es el apartar tanto los adjuntos de los substantivos… Los tropos y figuras se hicieron para hermosura de la oración; pero hacer toda la composición figuras, es… hacer un rostro colorado a manera de los ángeles de la trompeta del juicio o de los vientos de los mapas, sin dejar campos al blanco, al cándido, al cristalino, a las venas, a los realces, a lo que los pintores llaman encarnación… Si el esmalte cubriese todo el oro, no sería gracia de la joya, sino fealdad notable». Acusaba a Góngora **[p. 345]** de volver a los latinismos de Juan de Mena, haciendo retroceder la lengua; y le presentaba por modelo de legítima pompa los versos de las canciones de Hernando de Herrera, en que «no excede ninguna lengua a la nuestra; perdonen la griega y la latina». Así, invocando la escuela sevillana contra la cordobesa, creía Lope haber resuelto la cuestión, sin reparar que, en cierto modo, la segunda había nacido de la primera.

Ya con más luz, aleccionado por la réplica de Colmenares, comprendió Lope de Vega que la cuestión debía plantearse en los términos en que la planteaba Jáuregui, y escribió, de acuerdo con él, que «la excelencia del arte consiste en el alma y nervios de la sentencia y locuciones, que no en las tinieblas del estilo. Los cultos gastan en los afeytes lo que falta de facciones, y enflaquecen el alma con el peso de tan excesivo cuerpo». *Sueños de Jerónimo Bosco* llamaba a los versos de Góngora. [1]

[p. 346] La educación clásica y filosófica de Quevedo era harto más robusta y extensa que la de Jáuregui o la de Lope; pero su gusto distaba mucho de ser tan intachable como el del primero, ni tan inclinado a la sencillez y a la llaneza como el del segundo. Dejábase arrebatar con frecuencia del torrente del mal gusto (de un mal gusto distinto del de Góngora), no por anhelo de dogmatizar, sino por genialidad irresistible, que le llevaba a obscuras moralidades sentenciosas, a rasgos de la familia de los de Séneca, a tétricas agudezas, que convierten su estilo en una perenne danza de los muertos. Por razón y por erudición, Quevedo detestaba el culteranismo aun más que Lope y que Jáuregui: no era de él cegarse por falsos oropelos, ni caer en lo mismo que había combatido, como cayó Lope en la *Circe*, en la *Andrómeda* y en otros poemas cortos; como cayó Jáuregui en la traducción de la *Farsalia*, vencido y avasallado, no por el Góngora de su tiempo, sino por el Góngora de la antigua Roma, cordobés como él, y como él pomposo e inextricable. Pero era mal modo de impugnar la depravación del gusto tejer, como hizo Quevedo en el discurso que precede a las poesías de Fr. Luis de Leon, una disertación soporífera, cosida de retazos de Aristóteles, el falso Demetrio Falereo, Petronio Arbitro, Erasmo y otros autores innumerables, bien traducidos y bien entendidos, es verdad, pero innecesarios para probar tan evidentísima sentencia como ésta: «La locución esclarecida hace tratables los retiramientos de las ideas, y da luz a lo **[p. 347]** escondido y ciego de los conceptos». Apenas en

aquel océano de citas griegas y latinas asoma de vez en cuando el desenfado del autor en ciertas traducciones libérrimas, verbigracia, la de este pasaje de Epicteto: *Scholasticum esse animal quod ab omnibus irredetur*, que él interpreta: «El culto es animal de quien todos se ríen»; o en algunos de esos neologismos pintorescos y desgarrados que él inventaba siempre, y que son como la garra del león en sus escritos: «Hipócritas de nominativos», «poetas enyedrados, fontanos y floridos, etc.».

Pero Quevedo [1] contribuyó de una manera más eficaz que con disertaciones académicas a aportillar el alcázar de la poesía anochecida y caliginosa, ya entregando por primera vez a la estampa los modelos más puros y clásicos del arte del siglo XVI, los versos de Fr. Luis de León y del bachiller La Torre, para que en el contraste de joyas tan preciosas se conociese la baja y vil calidad del metal poético que corría; ya abrasando la piel de los adversarios con los botones de fuego de *La Perinola*. de *La Culta Latiniparla* y de *La aguja de navegar cultos con la receta para hacer soledades en un día,* que involuntariamente nos hacen acordar de las *Preciosas Ridículas* de Molière y de sus *Mujeres sabias*.

Vivía por estos tiempos, y era grande amigo de Lope, un extravagantísimo portugués, áspero y maldiciente, muy preciado de fidalgo, como quien hacía remontar su alcurnia hasta el *Faráh* del libro de los Reyes, lo cual se le conocía harto poco en su derrotada persona y extrema pobreza; autor incansable de libros en prosa y verso, que pasaron de sesenta, ya de historias europeas, asiáticas y africanas, ya de genealogías, ya de amena literatura, que son los peores: inventor de las églogas *militares, náuticas, críticas, monásticas, eremíticas, justificatorias y genealógicas,* gran cultivador de los ecos, de los acrósticos, de los esdrújulos, de los centones, de los *sonetos que son dos, y tres, y cuatro;* muy portugués y muy separatista, aunque escribía siempre en castellano; algo arbitrista, y muy preciado de político, manía que le descaminaba hasta creerse perseguido por ocultos puñales y venenos, armados

por la venganza castellana; hombre, en fin, de enorme lectura, **[p. 348]** de agudo ingenio, de inmensa memoria y de ningún juicio, cuyos escritos parecen una torre de Babilonia o un laberinto cretense. Comentó a Camoens en una serie de volúmenes en folio, [1] de los cuales la sola presencia espanta: monstrum *horrendum, informe, ingens,* en que el autor cifró la substancia de toda su biblioteca, excediendo en lo prolijo y en lo alegórico a todos los comentadores conocidos. Detestaba a Góngora, no por razones de gusto, puesto que el suyo era malo y depravado, sino porque, en su concepto, la reputación de Góngora entre sus adeptos perjudicaba a la de Camoens, a quien él declaraba el mayor poeta del mundo, no ya de España, *hombre inspirado por el espíritu* divino, manifestando por él una idolatría tan fuera de los términos de lo racional, que le parecía ver a su *Poeta* en sueños, muy *rojo y resplandeciente*, y conversar mano a mano con él. Profesaba tal hombre sobre la poesía las ideas más extrañas y desvariadas: la consideraba sólo como una obra científica, que no exige sino invención, afecto, imágenes y alarde de todas las ciencias, y declaraba que lo elegante de la expresión y lo perfecto del metro eran cosa de muy poca importancia. Perseguía con verdadero encarnizamiento la reputación del Tasso, *poeta común y trivial, indigno de ser nombrado, pobre de saber y de invención,* y no le concedía más lauro **[p. 349]** que el de versificador elegantísimo. Calificaba a los poetas por lo que supieron de ciencias naturales e históricas, y por la *alegoría* oculta bajo sus ficciones. Los *Lusiadas* no eran para él tales *Lusiadas,* sino una alegoría sutilísima, en que Venus tampoco era Venus, ni Baco, Baco, ni las ninfas tales ninfas, sino personificaciones de virtudes y vicios, y de ángeles y de santos; y profecías de las grandezas de Portugal, y dilatación de la Iglesia católica, prefigurada en la diosa de los amores. De esta manera Adamastor es Mahoma, y Marte el Apóstol San Pedro. Tal es el sentido de este comentario, bárbaro e indigesto, monstruosa enciclopedia que, según anuncia el mismo frontis, contie-

ne (a propósito de Camoens) «lo más principal de la historia y geografía del mundo, singularmente de España, mucha política excelente y cathólica, varia moralidad y doctrina, aguda y entretenida sátira en acción a los vicios, y finalmente, los lances de la poesía verdadera y grave, y su más alto y sólido pensar, todo sin salir un solo punto de la idea del altísimo poeta». No es hipérbole decir que cada palabra de Camoens ha dado ocasión a Manuel de Faría para escribir dos o tres páginas de comentario. ¡Vale la pena de ser un gran poeta para tropezar con tan impertinentes comentadores!

Faría y Sousa es, en nuestra crítica, el principal representante de la doctrina del sentido *esotérico,* renovada en nuestros días por algunos comentadores de Cervantes. Para él, la invención y adornos de un poema verdadero «no son más de una hermosa vaina de alguna agudísima doctrina, o una luciente hoja de oro de alguna píldora saludable». [1] Defendía muy formalmente que el poema «ha de salir de la alegoría y ha de ser engendrado en ella». No era fácil encontrar alegorías en Góngora, donde no suele haber ni siquiera asunto (aunque un comentador todo lo alcanza, y Salcedo Coronel y Pellicer fueron hombres para encontrarlo), **[p. 350]** y por esto, sin duda, y no por otras razones más graves, le declaró la guerra Manuel de Faría en diversos pasajes de su abrumador comentario, desafiando una y otra vez a los culteranos a que le mostrasen «el misterio, juicio o alma poética, el misterio científico executado en obras artificiosas y profundas, con principio, medio y fin, porque comparar a Góngora con Camoens es como contender Arachne con Palas, Marsias con Apolo, y la mosca con el águila». Y en otra parte le llamaba el *Mahoma* de la poesía.

Estas provocaciones de Faría y Sousa dieron ocasión a la mejor y más ingeniosa poética culterana, tan docta y tan aguda, que, a no ser la causa tan pésima y detestable, pudiéramos decir de su defensor con palabras de Virgilio: Si *Pergama… dextra de-*

fendi possent, hac… defensa fuissent. Me refiero al *Apologético* del limeño Dr. Juan de Espinosa Medrano, obrilla estampada en la capital del Perú en 1694, y uno de los frutos más maduros de la primitiva literatura criolla. [1] Lo que parecería increíble si no supiéramos lo mucho que ciega a los hombres el espíritu de su tiempo, es que el Dr. Espinosa Medrano, conociendo tan bien la literatura clásica, escribiendo, por lo general, con tanta claridad y llaneza, y mostrando tan buen sentido en la crítica de las aberraciones **[p. 351]** de Faría, gastase tales dotes en componer un *Apologético* del *Polifemo* y de *Las Soledades* de Góngora. Este doctor limeño es digno antecesor de su paisano el fecundo polígrafo Peralta Barnuevo, uno de los españoles más doctos de principios del siglo XVIII.

Con mucho donaire y razón se burla Espinosa Medrano de la interpretación trascendental y de las lucubraciones alegóricas en que tanto sudaba el comentador portugués para obscurecer el clarísimo texto de los *Lusiadas:* «¿Quién le dixo a Manuel de Faría que los poetas habían de tener misterios? ¿O cuándo los halló en Camoens? Debe de querer que una Octava Rima tenga los sentidos de la escritura, o que en la corteza de la letra esconda como cláusula canónica otros arcanos recónditos, sacramentos abstrusos, mysterios inephables». Pero en vez de detenerse aquí, como la prudencia pedía, se arrojaba al extremo opuesto, y no menos temerario, de mirar en la poesía sólo el aspecto exterior y retórico, la pompa de palabras, el aliño de locución, entendiendo torpemente el concepto de la forma. «Alma poética pide Faría en Góngora… Si alma llamó las centellas del ardor intelectivo, mil almas tiene cada verso suyo, cada concepto mil vivezas».

Mala defensa tenían los seiscientos y más ejemplos de hipérbaton latinizado y amanerado que el comentador de Camoens había contado en Góngora; pero Espinosa Medrano, tomando la cuestión muy de raíz, emprendió probar que era atrevimiento insigne y muy digno de alabanza el enriquecer a nuestra lengua

con los despojos de su madre, a la manera que Horacio, *curiosamente* feliz, remedió la pobreza de la suya con los tesoros del Ática. «Y amaneció entonces nuestra poesía, de tan divino taller, grande, sublime, alta, teórica, majestuosa y bellísima, digna de mayores ornatos, de pompas mayores… y quedaron comunes los arreos, indiferentes las galas. Adornáronla entonces con decencia los áureos collares que antes la abrumaban con melindre». Y si no acertó Juan de Mena en la misma empresa, fué por haberla intentado en un siglo en que estaba la poesía castellana «desceñida, inculta, rústica y humilde, y era cosa de risa quererla cargar de los arreos de la latina… Cadenas de oro, que sirvieron de adorno a robusta matrona, colgárselas a musa pueril, más es prenderla que ataviarla». Buscaba en la literatura romana del imperio los precedentes **[p. 352]** de la altisonancia y pompa del estilo gongórico, y reconocía, antes que otro alguno, el parentesco estrecho de sangre y temperamento poético entre los cordobeses de entonces y el cordobés de ahora. «Aquel hablar brioso, galante, sonoro y arrogante es quitárselo al ingenio español, quitarle el ingenio y la naturaleza. Luego que las musas latinas conocieron a los españoles, se dexaron la femenina delicadeza de los italianos y se pasaron a remedar la braveza hispana… Y *esto no es tan nuevo que no haya cerca de diez y siete siglos que los españoles hablan como españoles*… Y es muy del genio español nadar sobre las ondas de la poesía latina con la superioridad del óleo sobre las aguas». [1]

El *Apologético* de Espinosa es una perla caída en el muladar de la poética culterana. Nuestra crítica fué despeñándose cada vez más por los senderos de la vanidad y de la pedantería, y no hay compilación de los tiempos bárbaros que exceda en fárrago y en inepcias a las *Lecciones solemnes* de Pellicer, a la *Ilustración de la Fábula de Piramo y Tisbe,* de Salazar Mardones (que empleó un volumen en 4.°, de 400 páginas, para *ilustrar* un romance de 127 estrofas), y al más que todos ellos erudito y pestilente comentario

de don García de Salcedo y Coronel, que en tres disformes volúmenes, veinticuatro veces mayores que los versos de Góngora que comenta, deja fuera de toda discusión posible que no hay en *Las Soledades* pensamiento ni palabra alguna que no tenga su origen en los poetas más tersos y puros de la antigüedad: sólo que Góngora lo ha puesto todo en su estilo, con lo cual el poema, **[p. 353]** después de entendido, sigue siendo digno de toda execración, y Salcedo Coronel, el Edipo que nos le descifra, consigue la palma de la pesadez sobre su grande émulo Manuel de Faría y sobre todos los comentadores nacidos. [1]

Agotada miserable y estérilmente la fuerza del ingenio en descifrar pueriles enigmas; reducido el arte a una especie de logogrifo, en que el mayor lauro se daba a la alusión más remota, al tropo o figura más desaforada, a la locución más crespa y altisonante, era natural que esta vana gimnasia de palabras, desarrollando monstruosa y pletóricamente ciertas facultades de expresión, dejara enmohecerse el juicio y la racionalidad. Cuando en los colegios (hasta en los de jesuítas) se recitaban de memoria el *Polifemo* y *Las Soledades* (como nos lo refiere el biógrafo de Salazar y Torres), no era extraño que todas las ideas de lo bueno y de lo malo en el arte literario apareciesen trabucadas y confusas hasta **[p. 354]** el extremo que nos denuncia (para buscar un ejemplo señalado entre ciento) el prólogo de la *Neapolisea,* delirio épico o heroico de don Francisco de Trillo Figueroa, que fué por otra parte saladísimo autor de letrillas y romances picarescos. Y obsérvese cómo todas las aberraciones literarias y todos los convencionalismos retóricos vienen a parar al mismo punto, es decir, al olvido y al menosprecio de todo lo que es poesía natural y sencilla. El bueno de Trillo y Figueroa, ingenio tan cerril y tan español, se asombra, con asombro digno de cualquier admirador de la peinada tragedia francesa, de encontrar en la *Odisea* «aquellas indecencias e impropiedades de ir una princesa por agua a la fuente, ponerse a lavar sus paños como si fuese Marica, e ir a sa-

car el dulce vino para los amantes huéspedes, y, lo que es más, que en el libro XIV de la *Odisea* finge tan hambriento a Ulises que en los mismos asadores le ponen en la mesa dos lechones muy aprisa para que cene, como si fuera Milón, que en un día se comía un grande toro». ¡A estos rasgos tan primitivos, tan épicos y tan humanos, les aplicaba Trillo el *quandoque bonus* de Horacio!

La única poética que podía convenir a hombres que de tal manera habían perdido el tino mental y el sentido de lo bello, era la *Agudeza y arte de ingenio* del ingeniosísimo Baltasar Gracián, talento de estilista de primer orden, maleado por la decadencia literaria, pero, así y todo, el segundo de aquel siglo en originalidad de invenciones fantástico-alegóricas, en estro satírico, en alcance moral, en bizarría de expresiones nuevas y pintorescas, en *humorismo* profundo y de ley, en vida y movimiento y efervescencia continua; de imaginación tan varia, tan amena, tan prolífica, sobre todo en su *Criticón,* que verdaderamente maravilla y deslumbra, atando de pies y manos el juicio, sorprendido por las raras ocurrencias y excentricidades del autor, que pudo no tener gusto, pero que derrochó un caudal de ingenio como para ciento. El que quiera hacerse dueño de las inagotables riquezas de nuestra lengua tiene todavía mucho que aprender en el *Criticón,* aun después de haber leído a Quevedo. Semejante hombre no podía ser ni culterano, por más que algunos le consideren como tal, recordando pasajes ridículos de su poema baladí de *Las Selvas del año,* ni tampoco legislador del culteranismo. Predominaban en él demasiado las facultades intelectuales y la vena de moralista, la de La Bruyère, **[p. 355]** La Rochefoucauld o Montaigne, para que pudiera dar excesivo valor a una poesía toda palabras huecas y humo y bambolla. Su fuerte era el ingenio o la ingeniosidad, y por el ingenio se perdía, no ciertamente por mengua de pensamientos, sino por extraordinaria abundancia de ellos, aunque no todos tuviesen los mismos quilates de verdad y precisión. En el *Criticón* se burla mil veces de los culteranos de la cátedra y

del púlpito, de «sus *alegorías frías y metáforas cansadas,* de los que *hacen soles y águilas los santos,* mares las virtudes, y tienen toda una hora preocupado al auditorio pensando en una ave o en una flor». En la *Agudeza y arte de ingenio* toma indistintamente sus ejemplos de los culteranos y de los escritores de gusto más puro, tan pronto de Góngora, como de Lope, o de Fr. Luis de León, o de los Argensolas, o de Garcilasso, o de Cervantes, o de Mateo Alemán, o del infante don Juan Manuel. Así como su erudición era extensa y variadísima, su gusto era ecléctico, y no rechazaba nada bueno o que le pareciese tal, ni de la antigua ni de la moderna literatura castellana, sin distinción de géneros ni de escuelas. La *Agudeza y arte de ingenio* no es de ningún modo una Retórica culterana: es precisamente lo contrario; es una Retórica conceptista, [1] **[p. 356]** un tratado de preceptiva literaria, cuyo error consiste en haber reducido todas las cualidades del estilo a una sola; todas las facultades que concurren a la producción de la obra artística a una sola también. Es el código del *intelectualismo* poético. El autor se propone dar artificio a la agudeza, y la agudeza es para él la única fuente del placer estético, la noción genérica que abraza dentro de sí todas las perfecciones y bellezas del estilo. «Tiene cada potencia un rey entre sus actos y otro entre sus objetos: entre los de la mente reina el concepto, triunfa la agudeza. Entendimiento sin agudeza ni conceptos es sol sin luz, sin rayos…»

Agudeza para Gracián es sinónimo de belleza literaria: «Déjase percibir, no definir… lo que es para los ojos la hermosura, y para los oídos la consonancia, eso es para el entendimiento el concepto».

¿Y en qué se funda la conformidad o simpatía entre los conceptos y el entendimiento? Gracián nos lo declara en el capítulo *de la esencia de la agudeza ilustrada:* «Toda potencia intencional del alma, digo las que perciben objetos, gozan de algún artificio en ellos: la proporción entre las partes del visible es la hermosura:

entre los sonidos la consonancia. El entendimiento, pues, como primera y principal potencia, álzase con la prima del artificio, con lo extremado del primor, en todas sus diferencias de objetos. Destínanse las artes a estos artificios, que por su composición fueron inventadas, adelantando siempre y facilitando su perfección… No se contenta el ingenio con sola la verdad como el juicio, sino que aspira a la hermosura. Poco fuera en la arquitectura asegurar firmeza, si no atendiera al ornato…

»*Consiste, pues, este artificio conceptuoso en una primorosa concordancia, en una armónica correlación entre dos o tres cognoscibles extremos, expresada por un acto de entendimiento*. De suerte que se puede definir el concepto: *es un acto de entendimiento que* **[p. 357]** *exprime la correspondencia que se halla entre los objetos. La misma consonancia o correlación artificiosa exprimida es la sutileza objetiva*… Esta correspondencia es genérica a todos los conceptos, y abraza todo el artificio del ingenio, que, aunque éste sea tal vez por contraposición y disonancia, aquello mismo es artificiosa conexión de los objetos».

Divide Gracián la agudeza en agudeza de perspicacia y de artificio. «Aquélla atiende a dar alcance a las dificultosas verdades, descubriendo las más recónditas. Esta, no cuidando tanto de eso, afecta la hermosura sutil; aquélla es más útil; ésta, deleytable: aquélla es todas las Artes y Ciencias en sus actos y sus hábitos; ésta, por recóndita y extraordinaria, no tiene casa fija». También la divide en «agudeza verbal o de palabras, y en agudeza de conceptos, que consiste más en la sutileza del pensar que en las obras».

No seguiremos a Gracián en el menudísimo y sutil análisis de las diversas especies de agudeza *por correspondencia y proporción, por improporción y disonancia, por ponderación misteriosa, por ponderación de dificultad, por semejanza sentenciosa, por desemejanza, por paridad conceptuosa, por careo condicional fingido y ayudado, por disparidad, por ingeniosas transposiciones, por prontas retorsiones, por exageración, por en-*

carecimientos condicionales fingidos y ayudados, por ponderaciones juiciosas, críticas y sentenciosas, por paradoja, por agudeza crítica y maliciosa, por crisis irrisorias, por paranomasia, retruécano y jugar del vocablo, por rara, ingeniosa ilación, por agudeza enigmática, por contradicción y repugnancia en los afectos, por desempeño en el hecho o en el dicho, etc., clasificación ciertamente estrambótica, aunque mucho más por los nombres que por las cosas, puesto que en el fondo viene a ser una originalísima tentativa para sustituir a la retórica puramente *formal* de las escuelas, a la retórica de los tropos y de las figuras, otra retórica *ideológica,* en que las condiciones del estilo reflejen las cualidades del pensamiento y den cuerpo a los más enmarañados conceptos de la mente, que es lo que él llama *escribir con alma*. Como yo gusto más de los libros que contienen errores originales e ingeniosos que de los que repiten pesadamente máximas de una verdad trivial, suelo hojear con cierto deleite la *Agudeza* del P. Gracián, amenizada por las propias agudezas del autor (hombre, al fin, de grandísimo entendimiento) **[p. 358]** y por una copiosa selva de ejemplos buenos y malos, pero curiosos todos para el amante de la arqueología literaria. [1] Y sin querer imponer a nadie esta afición mía, lo que me importa dejar firme y **a** sentado es que no debe ser tenido por preceptista culterano el hombre que de tantas maneras inculcó el desprecio a ese «estilo culto, bastardo y aparente, que pone la mira en sola la colocación de las palabras, en la pulideza material de ellas, sin alma de agudeza… enfadosa, vana, inútil, afectación indigna de ser escuchada». Al hombre que esto escribe se le puede llamar *conceptista* (y eso es), pero de ningún modo culterano. ¡Cuántos errores y falsos juicios andan acreditados en nuestra historia literaria, y cuán grande es la necesidad de rehacerla! «¿Qué cultura hay (decía Gracián) que iguale a la elocuencia natural? En las cosas hermosas de sí, la verdadera arte ha de ser huir del arte y afectación». ¿Quién esperaría encontrar tan sabios preceptos en el que tradicionalmente llamamos sin leerle *código del mal gusto?* ¿Quién esta

otra verdad tan profunda, que ella sola puede servir de base a un sistema estético: *«Están en los objetos mismos las agudezas objetivas… Hay conceptos de un día, como flores, y hay otros de todo el año y de toda la vida y aun de toda la eternidad?»* ¿Qué mayor recomendación para seguir la verdad realísima en las obras de arte? Ya me asombraba a mi que el P. Gracián no hubiese dicho algo de primer orden, aun en este libro de la Agudeza , el peor de los suyos. [2]

[p. 207]. [1]. Pág. 137 de la reimpresión de 1797.

[p. 207]. [2]. *Essai sur Ies origines du fonds grec de l'Escurial. Épisode de l'histoire de la Renaissance des Lettres en Espagne…* París, Vieweg, 1880. 4.°

[p. 207]. [3]. Scott (Andrés), *Hispaniae Bibliotheca, seu de Academiis ac Bibliothecis… Francoforti, apud Claudium Marnium et haeredes Joann. Aubrii,* 1608, pág. 333.

[p. 208]. [1]. *La Arte de Rhetórica de Aristóteles. La Rhetórica que Aristóteles dedicó a Alexandro Magno. El libro de la Poética de Aristóteles. Vertidos a la verdad de la letra del texto griego, por el maestro Vícente Marinerio Valentino.* 4.°, 581 páginas. La traducción está firmada en 12 de abril de 1630.

El catálogo sólo de las obras de Mariner ocupa 70 páginas en folio a dos columnas en la *Bibliotheca Graeca Matritensis,* de don Juan de Iriarte (Madrid, por Antonio Pérez de Soto, 1769), páginas 503 a 573. Todos los MS. de Mariner descritos por Iriarte, se hallan hoy en la Biblioteca Nacional.

[p. 208]. [2]. *La Poética de Aristóteles dada a nuestra lengua castellana por D. Alonso Ordóñez das Seijas y Tobar, Señor de San Payo. Añádese nuevamente el texto griego, la versión latina y notas de Daniel Heinsio, y las del Abad (* sic por *Abate) Batteux, traducidas del francés, y se ha suplido y corregido la traducción castellana, por el Licdo. D. Casimiro Flórez Canseco, catedrático de Lengua Griega en los Reales Estudios de esta Corte. Con las licencias necesarias. En Madrid, por D. An-*

tonio de Sancha. Año de 1778. 8.°, 8 hs. sin foliar, + 349. El texto griego está bastante correcto.

Hay ejemplares en gran papel.

[p. 209]. [1]. M.105, pág. 59, según el índice de Gallardo.

«Poética de Aristóteles, traducida de latín, ilustrada y comentada por Juan Pablo Mártir Rizo (manuscrito original, en 4.° marquilla, de 64 hojas)».

Al fin lleva la licencia para imprimirse, fecha en Madrid a 14 de febrero de 1623.

La dedicatoria al Duque, Adelantado Mayor, está firmada por J. Pablo Mártir Rizo.« *De mi estudio* 17 *de Julio de* 1623 *años».*

No parece, pues, verosímil la conjetura que en una nota añadida a este manuscrito apuntó el bibliotecario Pellicer, suponiendo que el verdadero autor de esta obra fué el acérrimo enemigo de Lope, Pedro de Torres Rámila. Duro de creer se hace que Mártir Rizo, que vivía entonces, permitiese a nadie usurpar su nombre. Lo que hay es que en algunos puntos de su crítica de las obras de Lope, a quien manifiestamente profesaba mala voluntad, coincide con los reparos de Torres Rámila, si bien los expone en forma más urbana y comedida. En su crítica de la *Jerusalén Conquistada* le cita con elogio: «Y pues habemos llegado a tratar de la perfección que debe tener el poema heroico, será bien hacer una breve censura sobre la *Jerusalén Conquistada,* poema que ha salido en nuestros tiempos, para que los extranjeros no ignoren que hay en España quien sabe conocer los yerros de la parte formal de la Epopeya Trágica… Tres héroes, tres cabezas fueron los de esta fábula, contra el precepto del arte… como lo mostró agudamente el doctísimo Maestro Pedro de Torres Rámila, colegial testigo de Alcalá en su *Spongia…* »

Al fin (fol. 59-64) se lee el *«Epílogo de la Poética de Aristóteles, compuesto en latín por Daniel Heinsio, a quien llamó «Ordo Aristotelis»,* y traducida en castellano por J. Pablo Mártir Rizo.

[p. 210]. [1]. La única edición que conozco de *«EI Arte Poé- / tica de Horatio, tradu- / zida de Latín en Español por don Luis Çacata, señor de las villas y lugares del Cebel, / y de Jubrecelada, alcaide perpetuo de Castildeferro, Cautor y la Rabita, pa- / tron de la capilla de S. Juan / Bautista, alcayde de Lle-rena. / Al Conde de Chinchon D. Diego de Bo- / vadilla, mayordomo de su Majestad y de / su consejo, tesorero de Aragón* (Lisboa, en casa de Alexandre de Syqueira, 1592.—26 fojas, 8°.), es digna del texto por lo desaseada, mendosa y tosquísima. Hay un ejemplar en la Biblioteca Nacional de París.

[p. 211]. [1]. *Diversas Rimas de Vicente Espinel, beneficiado de la Iglesia de Ronda, con el Arte Poética y algunas odas de Horacio, traducidas en verso castellano. Dirigidas a don Antonio Alvarez de Vahamonde y Toledo, Duque de Alba. Con privilegio. En Madrid por Luys Sánchez, año* 1591. 8.°, 166 folios y 16 de principios.

[p. 212]. [1]. Vid. el tomo I de las *Epístolas* del deán Martí (página 195 de la edición de Wiseling).

[p. 212]. [2]. *Experiamur id in Arte Poetica, ad cujus expeditionem cum plures quam ad vellus aureum properarint, nullus tamen quid auri lateret, hactenus demonstravit, sed lanam externam, eamque caprinam, pro aureo vellere omnes ostentant.*

De auctoribus interpretandis, sive de exercitatione, praecepta Francisci Sanctii Brocensis, in inclyta Salmanticensi Academia Rethorices Professoris. La edición más antigua que Mayans cita de este tratado es la de Amberes, 1581, que le sirvió para reimprimirle en el segundo tomo de las obras completas del Brocense, edición de Ginebra, págs. 73 a 96; pero después de escrito el capítulo anterior he adquirido otra impresión de Salamanca, por Matías Gast, 1558, que es indudablemente la primera, y ocupa las últimas páginas del libro intitulado:

— *Franci- / sci Sanctii Bro- / censis in inclyta / Salmanticensi Academia Rheto- / rices professoris de arte di- / cendi liber unus denuo / auctus et emen- / datus. / Cui accessit / in Artem Poeti- / cam Horatii per*

eundem / auctorem brevis elu- / cidatio. / Salmanticae, Excudebat Mathias Gastius. / 1558. 8.°, 68 páginas dobles. Va encuadernado con otros raros opúsculos, entre ellos, las desconocidas y numerosas poesías de Diego Salvador de Murga (Salamanca, 1558), amigo de la Sigea y autor de una virulenta y ferocísima invectiva contra Pedro Ramus.

—*Francisci Sanctii Brocensis, in inclyta Salmanticensi Academia Rhetorices Graecaeque Linguae Primarii Doctoris, in Artem Poeticam Horatii Annotationes. Salmanticae apud Joannem et Andream Renaut fratres,* 1591. 8.° Aprobación del Dr. Gómez de Contreras.—Licencia.—Dedicatoria a don Antonio de Guevara, prior de San Martín de la Escalada, y comentador

del profeta Habacuc.—Oda de Francisco de Cabrera Morales, natural de las Brozas.—Epigrama del mismo.—Idem de Juan Bautista Munguía Sevillano—Id. de Luis Morales Cabrera. (Tomo II de las obras del Brocense, páginas 97 a 150).

Los *Escolios* de Falcó al *Arte Poética* se hallan al fin de sus Poesías Latinas en las dos ediciones de Madrid, 1600 (con prólogo de Fr. Luis de Sousa), y de Barcelona, 1624, por Esteban Liberós.

El *Comentario,* de Aquiles Estacio se imprimió en Amberes, 1553.

Los bibliófilos portugueses (véase especialmente Barbosa Machado) citan unas *Explanationes in librum de Arte Poetica Horatii,* 1587, *Venecia, por Francisco de Franciscis,* producción de aquel insigne humanista Tomás Correa, digno émulo de Marco Antonio Mureto y profesor afamado en los gimnasios de Palermo, Roma y Bolonia.

También don Fructuoso de San Juan, canónigo regular, dejó notas manuscritas al *Arte Poética* de Horacio y a la *Retórica* de Cicerón; pero de todo esto no queda más memoria que las sucintas indicaciones de Barbosa.

—*Horatius Flaccus Venusinus de Arte Poetica vera et genuina et non suppositia et adulterina, prout antea habebatur: à Petro Veguio Lusitano in communem studiosorum adolescentium… utilitatem, magno cum labore, et temporis dispendio majori, sed usque mentis anxietate fatigationeque restituta et in verum indubitatumque suae antiquioris editionis statum reposita. Antuerpiae, apud Christianum Hauwellium,* 1578. 8.°

—Jorge Gómez de Alamo parece ser el verdadero autor del *Entendimiento literal… de todas las obras de Horacio… con hum Index copioso das Historias e Fabulas conteudas nellas,* obra dada a luz en 1639 por el mercader de libros Francisco da Costa, a quien algunos han atribuido la paternidad de ella. Hay una segunda edición idéntica a la primera hasta en el número de folios, *a costa de Matheus Rodríguez, mercader de libros*, y debió ser de uso frecuente en las escuelas, puesto que todavía en 1718 se reimprimió en Coimbra (off. de José Antunes da Silva) con el título ligeramente alterado: *Obras de Horacio príncipe dos poetas latinos Iyricos, con entendimiento literal*. Es, en concepto de Cándido Lusitano, un plagio mal hecho de la *Declaración Magistral* de Villen de Biedma.

[p. 216]. [1]. Nota bibliográfica de las Poéticas del siglo XVI anteriores al Pinciano.

—«*EI Arte poética en romance castellano, compuesta por Miguel Sánchez de Lima Lusitano, natural de Viana de Lima. Alcalá de Henares, por Juan Iñiguez de Lequerica,* 1580. 8.°, 71 hs. foliadas.

(Son tres diálogos en prosa; el primero *en que se declara qué cosa es la Poesía y las excelencias de ella;* el segundo *en que se declara el modo de las composturas que en España se usan, y* el tercero contiene una especie de novela pastoril titulada *La Historia de los amores que hubo entre Calidonio y la hermosa Laurina*. En un soneto laudatorio de don Francisco Maldonado, se dice de Miguel Sánchez:

Que aunque en ti, Lusitania, fué nacido,
Le vimos siendo niño desterrado,
Y acá se hizo varón sabio y prudente.

—(Mondragón). *Arte para componer en metro castellano, dividida en dos partes. En la primera se enseña qué cosa sea verso, i en quantas maneras se halle, i como se componga: en donde se traen para exemplos tratados y cosas de mucha curiosidad y entretenimiento. En la segunda se pone el modo de componer cualesquier obra de poesía. Con la Prosodia Latina, compuesta en esta mesma vulgar lengua. Por Hierónymo de Mondragón, Zaragoza, por Lorenzo de Robles,* 1593. 8.°, 4 hs. prls. y 48 folios. Este mismo autor hizo una imitación del *Encomium Moriae*, de Erasmo, con el título de *Censura de la locura humana y excelencias de ella*. (Lérida, 1598).

—(Rengifo). *Arte Poética Española, con una fertilíssima sylva de consonantes comunes, Proprios, Esdrúxulos y Reflexos, y un Divino Estímulo del Amor de Dios. Por Juan Díaz Rengifo.*— Salamanca, Bonardo, 1592.—Madrid, Juan de la Cuesta, 1606.—Madrid, Francisco Martínez, 1644.

En las dos primeras ediciones figura una Aprobación de don Alonso de Ercilla, tan concisa como todas las suyas.

El *Estímulo del divino amor* se ha impreso alguna vez como de Fr. Luis de León; pero no puede ser suyo. Es un poema místico en redondillas, largo y difuso, pero no falto de hermosos pensamientos y de versos felices.

No sé con precisión en qué época se adicionó el *Rengifo* ; pero el prólogo

de la primera edición que he visto con estas añadiduras, está firmado en 1703.

—*Arte Poética… Su autor Juan Díaz Rengifo, natural de Avila. Aumentada en esta última impression con dos tratados, uno de Avisos y Reglas, otro de Assonantes, con quarenta y ocho capítulos, con un compendio de toda el Arte Poética, y casi cinco mil consonantes. Declarada con nuevos exemplos, famosas autoridades, más fácil disposición y Explicación de consonantes difíciles, con dos copiosos Indices: todo quanto hallarás de Estrella a Estrella es añadido… Barcelona, en la imp. de María*

Martí, viuda… Año 1727. 4.° XXVI + 483 paginas y 3 hs. más de Indice.

Se reimprimió en 1758-59, etc., etc. Nicolas Antonio es quien nos revela el verdadero nombre del autor.

Dice éste en el prólogo (pág. 8): «Las fuentes de donde han manado estos arroyos han sido Aristóteles en su Paética, San Agustín en diversos lugares de sus obras, el venerable Beda, Jacobo Mycillo, César Escaligero, Antonio de Tempo y otros autores modernos…, y los apuntamientos de hombres doctos, a quienes he comunicado, y en especial, los que hube de un padre de la Compañía de Jesús, Maestro y deudo mío, que professó veinte años Letras Humanas, siendo Prefecto y Lector de Mayores, en uno de los más principales y numerosos estudios que tiene su Orden».

Aribau publicó en *El Europeo*, de Barcelona (1823), un artículo sobre la conveniencia de refundir la obra de Rengifo.

Rengifo copia tan servil y ciegamente a los italianos, que ni siquiera admite que los versos de las canciones puedan combinarse de otra manera que como están en el *Cancionero*, de Petrarca.

[p. 218]. [1] . *Cisne de Apolo, de / las excelencias, y dig- / nidad y todo lo que al Arte Poética y versifica- / catoria pertenece. Los métodos y estylos que / en sus obras deve seguir el Poeta. El decoro y / adorno de figuras que deven tener, y todo lo / más a la Poesía tocante, significado por el / Cisne, ynsignia preclara de / los Poetas. / Por Luys Alfonso de Carvallo, clérigo. Dedicado a D. Henrique Pimentel de / Quiñones. / Con licencia del Consejo Real. / En Medina del Campo, por Juan Godínez / de Millis.* Año 1602. 8.° , 14 hs. prls. y 214 folios.—Tassa.—Erratas.—Aprobación de Pr. Prudencio de Sandoval.—Privilegio.—Soneto del capitán Moscoso.—Dedicatoria.—Romance de don Lope de Omaña.—Soneto del Licenciado Diego García de Sierra y Omaña.— A los discretos poetas el Auctor. «Quise

intitular mi obra *Arte Poética*.... y mejor le conviene este nombre que a las que hasta agora han salido, las quales no poéticas sino versificatorias pueden ser llamadas, que es muy differente la una de la otra... El primero motivo que tuve fué, que leyendo Latinidad en la villa de Cangas, mi patria ingrata, me pidieron algunos amigos que les declarase la insignia poética, que es un blanco cisne, en un cuadro pintado, de que hace Alciato una Emblema». El autor compuso sus diálogos en Asturias,

Por donde va Narcea susurrando
Las doradas arenas derramando.

Las aficiones heráldicas del P. Carvallo se revelan en la candorosa insistencia con que quiere demostrar que los poetas son nobles de profesión, y pueden pintar por armas el cisne, explicando las recónditas virtudes de este emblema. La parte métrica del *Cisne* es muy curiosa. Carvallo cita romances (probablemente suyos) de asunto histórico asturiano (Pelayo y la Cruz de los Angeles).

[p. 221]. [1]. En nota, y para mayor confirmación, refiere el caso de un celoso que no dejaba ir a su mujer a la comedia, pero ella se iba a solazar a casa de un su vecino. El P. Carvallo se muestra muy tolerante aun con los poetas eróticos, afirmando con inquebrantable optimismo que siempre acaban por convalecer y enmendarse de sus amoríos. «Los poetas inflamados con este amor y espíritu, procedido del mucho conocimiento de la hermosura de alguna mujer, la vienen a amar con entrañable amor, durante el qual hacen esas obras tan llenas de vanos amores, mas todo con tanta sutileza, que en ellas muestran bien sus ingenios. Por lo qual se viene a entender, cómo tampoco los poetas son locos en ser enamorados, supuesto que fué menester ingenio y entendimiento para venillo a ser; mas de ordinario, habiendo caydo como hombres en este error, como personas de agudo ingenio lo vienen a conocer y distinguir, lo que en aquellos vanos amores hay de bueno y lo que hay de malo, dejando lo

malo y mejorando lo bueno, que es el amor y la belleza, sacando lo uno y lo otro de la criatura, y atribuyéndolo a quien es debido, que es el Criador, como vemos cada día de experiencia, que muy pocos o ningún poeta veremos que aviendo vivido con esta libertad, no se haya recogido y enmendado». (Pág. 203).

[p. 223]. [1] . *Philosophia / Antigua Poética / del Doctor Alonso / López Pinciano, Médico Cesáreo. / Dirigida al Conde Jhoanes Kevehiler de Aichelberg, / Conde de Frankemberg, Barón absoluto de Landts- / cron y de Wernsperg, Señor de Ostervitz y Carls- / pers, Cavallerizo Mayor perpetuo y hereditario del / Archiducado de Carínthia, Cavallero de la orden del / Tusón del Rey nuestro Señor, y del Consejo y / de la Cámara del Emperador, y su / Embajador en las / Españas* (Estampa de la Virgen con este lema: *«Ante torum hujus Virginis frequentate nobis dulcia cantica dramatis»). En Madrid, / por Thomás Iunti, MDXCVI.*

A la vuelta, escudo del Mecenas.—Sumario del Privilegio.— Tassa.— Erratas.—Dedicatoria.—al lector.

4. hs. prls. y 535 páginas. El autor era médico de la emperatriz María de Austria, viuda de Maximiliano.

Recientemente se ha hecho una reimpresión de este libro, ya muy raro, con introducción y discretas notas de don Pedro Muñoz Peña, catedrático de Retórica y Poética en el Instituto de Valladolid. (Valladolid, 1894). Esta publicación honra al distinguido profesor que la ha llevado a cabo, y es el mejor homenaje que la escuela de Valladolid podía tributar al Pinciano.

[p. 226]. [1]. Esta distinción equivale a la moderna de *forma* y *fondo* en la obra poética, distinción cómoda y ya generalmente aceptada, pero que implica el grande error de llamar *fondo* a lo que es la *forma íntima* de la poesía, y de dar a entender que puede haber en ella otro fondo distinto de esta forma sustancial, que es el alma de la obra poética, así como la forma exterior es el cuerpo de ella. Encontramos mucho más exacta en los términos la distinción del Pinciano.

[p. 227]. [1]. Al tratar rápidamente de los géneros menores, es muy notable el concepto que expone de la *sátira,* considerándola, no como una peculiar manera poética, sino como un género que extiende sus ramificaciones por toda la literatura, «y si mucho escudriñásemos las lecciones satíricas latinas, pienso que en ellas hallaríamos de todos poemas, digo enarrativos, cuales son los satíricos ordinarios, y activos y comunes aunque raros».

Admite también la existencia de géneros mixtos o intermedios, que llama *extravagantes, y* que unas veces entran en la poesía *enarrativa y* otras en la activa.

[p. 229]. [1]. Esta restricción la entiende el Pinciano en cuanto a la acción misma de la comedia o de la tragedia, pero no en cuanto a la extensión material del poema mismo, puesto que admite dramas irrepresentables y que llenan un libro; citando el más clásico ejemplo español de ellos: «Las fábulas trágicas y cómicas, bien se pudieran extender tanto como las épicas, cuanto al volumen de ellas, que ahí están la *Celestina,* que es muy larga, y también leí yo otra que dicen *La Madre de Pormeno* (¿será la *Segunda Celestina,* de Feliciano de Silva?), la cual era mucho más. Pero como estos tales poemas son hechos *principalmente* para ser representados, siendo largos, no lo pueden ser, representados digo, y pierden mucho de su sal… Conviene, pues, que la trágica y cómica tengan una justa grandeza, cuanto baste a entretener tener y no a cansar el auditorio, que será espacio de tres horas, antes que más, menos».

[p. 231]. [1]. No extiende esta licencia a la Historia Natural, pues dice, como podía esperarse de un fisiólogo y médico: «Y en lo que toca a la natural historia, es mal hecho escribir mala doctrina y falsa; y así no conviene que el poeta la altere, porque *lo natural es perpetuo*».

[p. 233]. [1]. Con la voz *ditirámbica* se expresa aquí el elemento lírico de la primitiva tragedia.

[p. 237]. [1]. Como para el Pinciano el metro no es esencial a la poesía, aunque la poesía en metro sea la más perfecta, admite también comedias en prosa: «y el día de hoy la usan los italianos con harta propiedad, allende de que, si miramos los metros de las comedias antiguas, son tales que parecen prosa; mas con todo eso, digo que cada uno puede hacer lo que quisiere en este particular, sin cometer yerro alguno».

[p. 237]. [2]. Sobre la poesía épica dominaron en el siglo dos escuelas contrapuestas, la que pudiéramos llamar *histórica* y la *novelesca* o *fantástica*. Los principios de esta segunda pueden verse expuestos (mezclados, en verdad, con los de la escuela *alegórica)* en el prólogo del *Bernardo*, de Valbuena, el más feliz de los imitadores del Ariosto (1624). Valbuena, fundado en la autoridad de Aristóteles, excluye de los dominios poéticos «la historia verdadera, que no es sujeto de poesía, la cual ha de ser toda pura imitación y parto feliz de la imaginativa… Porque la poesía ha de ser imitación de verdad, pero no la misma verdad, escribiendo las cosas, no como sucedieron, que esa ya no sería imitación, sino como pudieron suceder, dándoles toda la perfección que puede alcanzar la imaginación del que las finge…; y así, para mi obra, no hace al caso que las tradiciones que en ella sigo sean ciertas o fabulosas, que cuanto menos tuvieren de historia y más de invención verisímil, tanto más se habrá, llegado a la perfección que deseo….»

Por el contrario, Baltasar de Escobar, en una especie de discurso o tratado sobre el poema épico que precede al *Montserrate*, del capitán Virués en la edición milanesa de 1602, recomienda como principal materia épica los asuntos históricos libre y poéticamente tratados, *«reparando lo que los tiempos han arruinado en el edificio de la historia*, más bien que levantando nuevas fábricas».

Estas dos teorías explican la elaboración de todos nuestros poemas por más de dos siglos.

[p. 239]. [1]. «*La forma* es más principal que el *fin*, cuando no son una misma cosa, y la *forma* de la Poética es la imitación, y el fin es la doctrina». (Ep. v.). Pueden citarse muchos pasajes análogos.

[p. 240]. [1]. La primera edición es de Murcia, por Luis Beros, 1617, en 8.°, 16 hs. prls. y 448; pero está muy añadida la segunda.

—*Tablas Poéticas del Licd. Francisco Cascales. Añádese en esta II impresión: Epístola Q. Horatii Flacii de Arte Poética in methodum redacta, versibus horatianis stantibus, ex diversis tamen locis ad diversa loca translatis. Item: Novae in Grammaticam Observationes. Item: Discurso de la ciudad de Cartagena. Con licencia. En Madrid, por D. Antonio de Sancha. Año de MDCCLXXIX.* 8.°, XXIV + 360 pp. La conversación de las *Tablas* se finge en el prado del Carmen de Murcia. Los interlocutores son *Castalio y Pierio*.

[p. 244]. [1]. Cascales concibe la epopeya como un verdadero *Cosmos* poético: «Siendo obra tan espaciosa y corpulenta, recibe muy fácilmente diversidad de cosas, porque en un poema heroyco andan Reyes, Príncipes, caballeros, labradores, rústicos, casados, solteros, mancebos, viejos, seglares, clérigos, frayles, ermitaños, ángeles, prophetas, predicadores, adivinos, gentiles, cathólicos, españoles, ithalianos, franceses, indios, húngaros, moros, damas, matronas, hechizeras, alcahuetas, profetisas, sibilas, descripciones de tierras, de mares, de monstruos, de brutos, y otras infinitas cosas, cuya diversidad es maravillosa y agradable». Cualquiera diría que esta descripción tan vasta y comprensiva habia sido hecha en presencia de las dos partes del *Fausto*. De fijo no se ajusta a Homero, ni a la *Jerusalén,* ni a la *Eneida* que eran los

poemas que Cascales podía tener a la vista. Mas debió de recordar la intrincada selva de aventuras del Ariosto.

[p. 247]. [1]. Vid. *Cartas Philológicas, es a saber: De Letras Humanas, varia erudición, explicaciones de lugares, lecciones curiosas, documentos poéticos, observaciones, ritos y costumbres, y muchas sentencias exquisitas. Auctor, el Licenciado Francisco Cascales. Segunda impresión. Con licencia. En Madrid por D. A. de Sancha, año de* 1779. 8.° Páginas 371 a 406, donde están la carta de Sepúlveda y la réplica.de Cascales.

[p. 248]. [1]. *Nueva Idea de la Tragedia Antigua, o Ilustración Ultima al libro singular de Poética de Aristóteles Stagirita, por D. Josepe Antonio Gonçalez Salas. Madrid, Francisco Martínez,* 1633.

En 4.°, 5 hs. prls., 363 pp., 24 más con una declamación que se intitula *El Theatro Scénico a todos los hombres,* y 12 hojas con la *Biblioteca Scripta,* que es un catálogo de los autores que se citan en la obra, comenzando por Accio y acabando por Zósimo. Este libro, impreso con cierta elegancia tipográfica, como todos los de Salas, lleva grabadas las imágenes de Aristóteles, de Séneca y del siervo cómico.

—*Nueva Ilustración,* etc. Madrid, por don Antonio de Sancha, 1778, dos tomos, 8.°, el primero de 10 hs. prls., + 311 págs.; el segundo de 40 hs. prls. (Vida y escritos de González de Salas, por Cerda y Rico), + 281 páginas. Lleva añadido el texto latino de las *Troyanas*.

[p. 250]. [1]. «Tengan, pues, sabido cuantos llegaren a ver obra cualquiera de estas tenebrosas, que dentro de las tinieblas de su locución no hay otro tesoro sino el que suele hallarse entre la oscuridad de cuevas escondidas: ceniza y carbones». (Pág. 124, tomo I, edición de Sancha).

Secta abominable llama en otra parte al culteranismo, del cual él andaba tan contagiado sin repararlo. ¿Puede imaginarse vocablo

más pedantesco que el de *lucífugas* para designar a los amantes de la oscuridad? ¡Así escribía siempre don Jusepe, predicando continuamente contra la afectación! En una de sus ilustraciones a Quevedo, dice que éste vence a los otros poetas españoles en muchas *parasangas* de exceso. De tales frases están sembrados sus escritos, por otra parte tan verdaderamente doctos y estimables.

Para completar la *Poética,* de Salas, hay que leer sus eruditas ilustraciones a las seis primeras Musas de Quevedo, que Salas publicó en 1648, con el título de *Parnaso Español, monte en dos cumbres dividido*. Y aconsejo leerlos en esta edición más bien que en las siguientes, que están llenas de groseras erratas, excediendo a todas en desatinos casi ininteligibles la de tomo III del *Quevedo,* de Ribadeneyra, que no pasó, como los dos primeros, por la docta corrección de don Aureliano Fernández-Guerra. ¡Lástima grande!

[p. 254]. [1]. Ferreira ha desarrollado una especie de poética clásica (síntesis de las ideas de los quinhentistas portugueses), en varias epístolas suyas. Véanse principalmente las dirigidas a don Simón de Silveira y a Diego Bernardes (págs, 131 y 66 del tomo II de la edición lisbonense de 1829 *na Typographia Rollandiana*). Imita a Horacio, hasta copiarle las palabras:

Do bom screver, saber primeiro he fonte…

Muestra cierta tendencia a preferir siempre el estudio al arte, tendencia bien natural en un espíritu didáctico, prosaico y juicioso como era el suyo, aunque alguna vez, sobre todo en la *Castro,* tuvo poesía.

[p. 256]. [1]. Uno de los libros que Cervantes debió de leer con más asiduidad es este comento de Herrera. Bien sabido es que de palabras de la epístola al Marqués de Ayamonte, que le precede, y del *Discurso* de Medina, tejió literalmente la dedicatoria de la primera parte del *Quijote* .

[p. 259]. [1] . *Fernando de Herrera. Controversia sobre sus Anotaciones a las obras de Garcilasso de la Vega. Poesías inéditas. Año de* 1870. *Sevilla, imp. que fué de Geofrin. (* Edición publicada por la Sociedad de Bibliófilos Andaluces. Contiene el *Prete Jacopín* y la réplica de Herrera, tomada esta última de un texto muy mendoso, pero hasta la fecha único).

[p. 259]. [2]. El original de *El Culto Sevillano* está en la Biblioteca Colombina. Acaba de ser impreso por los Bibliófilos Andaluces (Sevilla, 1883). Es la mejor escrita de todas las retóricas castellanas; pero no merece tanto encomio por la novedad de la doctrina. Lo que más la avalora es el buen juicio constante, la claridad del método, la hermosura del lenguaje, la viveza del diálogo y las curiosas noticias de historia literaria. Escribíase por los años de 1631.

[p. 259]. [3]. Especialmente en la carta al Conde-Duque de Olivares, que precede a la edición de los *Versos* de Fernando de Herrera, hecha en 1619 por Francisco Pacheco; y aun en los *Avisos de las partes que ha de tener el predicador.* (Ms. en la Biblioteca Nacional. Cc-128, y V-196.)

[p. 260]. [1]. Mal-Lara era grande humanista; pero al mismo tiempo (y quizá por eso mismo) uno de los mayores apasionados del arte y del saber popular, fenómeno que se da también en el comendador Hernán-Núñez, colector de nuestros refranes, y en Rodrigo Caro, ilustrador de los juegos de los muchachos. Creía Mal-Lara, y todo su inestimable libro de *La Philosophía Vulgar* (Sevilla, 1568) se encamina a probarlo, que

«No hay arte o ciencia en letras apartada
Que el vulgo no la tenga decorada».

Llamo la atención de los apasionados a lo que ahora se llama *Folk-Lore* sobre las siguientes ideas del *Preámbulo*, en que con tanta claridad se discierne el carácter espontáneo y precientífico del saber del vulgo, y se da por infalible su certeza, y se marcan

las principales condiciones de esta primera y rápida intuición del espíritu humano: «En los primeros hombres…. al fresco se pintan las imágenes de aquella divina sabiduría heredada de aquel retrato de Dios en el hombre, no sin gran merced dibuxado… Se puede llamar esta sciencia, no libro esculpido, ni trasladado, sino natural y estampado en memorias y en ingenios humanos; y, según dize Aristóteles, parescen los Proverbios o Refranes ciertas Reliquias de la antigua Philosophía, que se perdió por las diversas suertes de los hombres, y quedaron aquéllas como antiguallas… No hay refrán que no sea verdadero, porque lo que dize todo el pueblo, no es de burla, como dize Hesiodo…». *Libro natural* llama en otra parte a los refranes, que él pretende emparentar nada menos que con la antigua sabiduría de los turdetanos: «Antes que hubiesse filósofos en Grecia, tenía España fundada la antigüedad de sus refranes.. ¿Qué más probable razón habrá que la que todos dizen y aprueban? ¿Qué más verisímil argumento que el que por tan largos años han aprobado tantas naciones, tantos pueblos, tantas ciudades y villas, y lo que todos en común, hasta los que en los campos apacientan ovejas, saben y dan por bueno?… Es grande maravilla que se acaben los superbos edificios, las populosas ciudades, las bárbaras Pyrámides, los más poderosos reynos, y que la Philosophía Vulgar siempre tenga su reino, dividido en todas las provincias del mundo…En fin, el refrán corre por todo el mundo de boca en boca, según moneda que va de mano en mano gran distancia de leguas, y de allá vuelve con la misma ligereza por la circunferencia del mundo, dejando impresa la señal de su doctrina… Son como piedras preciosas salteadas por ropas de gran precio, que arrebatan los ojos con sus lumbres».

Mal-Lara había pasado su vida enseñando las letras clásicas. ¿Quién se atreverá a decir que le apartasen de la comprensión y estimación de la ciencia popular, en la cual tanto se adelantó a su

tiempo? Al contrario, de los antiguos aprendió el valor social e histórico de los proverbios o *paremias*.

La poesía popular tenía también admiradores que la defendían por razones estéticas. Fuera de algunos pasajes de Lope, el documento más notable y decisivo que yo conozco en esta materia es el prólogo del *Romancero general*, de 1604 (por Juan de la Cuesta), prólogo que algunos atribuyen a Salas Barbadillo, y que en realidad es digno de su elegante pluma: «Como este género de poesía no lleva el cuydado de las imitaciones y adorno de los antiguos, tiene en ella el artificio y rigor rhetórico poca parte, y mucha el movimiento del ingenio elevado, *el cual no excluye a la arte, sino que la excede, pues lo que la naturaleza acierta sin ella es lo perfecto»*. Muchos debían de pensar así, puesto que las ediciones de los Romanceros se devoraban en seguida. Nótese (y es gran curiosidad) que las palabras del anónimo prologuista son casi las mismas que usó Montaigne en los *Ensayos* (1580-88), al tratar idéntica materia.

[p. 262]. [1]. El *Exemplar Poético,* de Juan de la Cueva, no se encuentra más que en tomo VIII del *Parnaso Español*, de Sedano.

[p. 263]. [1]. Cito siempre las *Rimas*, de los Argensola por la edición príncipe de Zaragoza, 1634.

[p. 272]. [1]. La mejor edición de la *República literaria* es de Madrid (Benito Cano, 1788, 4.°), con juiciosas notas, que generalmente se atribuyen al académico de la Historia Guevara Vasconcellos.

Al frente de la edición de Alcalá, 1670, 8.°, y repetido en otras posteriores, se lee un extraño Prólogo del Doctor don Francisco Ignacio de Porres, catedrático de griego en Alcalá, Al *lector amigo de las Musas*. Es pieza conceptuosa, en la cual el Dr. Porres, con pesadez bien ajena del libro que comenta, se propone demostrar que la *República* es una declamación paradoxal contra la ciencia, semejante a la que Carneades hizo contra la justicia. En este Pró-

logo hay algunas doctrinas literarias curiosas, verbigracia, que «no hace a la poesía el verso, sino la ficción imitadora, y que no es menos poeta Tertuliano en su *Palio*, Apuleyo en su *Asno de Oro*, que Homero en *su Ilíada y* Virgilio en su *Eneida*, porque la imitación es el alma y forma de la poesía». Lo cito para probar que en nuestras Universidades de fines del siglo XVII se mantenía sin contradicción la doctrina del Pinciano.

En atribuir la *República Literaria* a Saavedra, y no a don Juan Antonio de Cabrera (personaje desconocido), a nombre del cual la imprimió en 1655 don Melchor de Fonseca con el título de *Juicio de artes y ciencias*, ni tampoco al licenciado Pedro Fernández de Navarrete, a quien se la quiso adjudicar Bosarte en su *Gabinete de lectura española* (1793?) con levísimos fundamentos, sigo la común opinión de nuestros críticos, sin resolver la cuestión por ahora. La *República* es literariamente muy superior a las demás obras de Saavedra; pero por ningún concepto podemos creer capaz de escribirla al autor de la *Conservación de Monarquías* .

Hay una obra española muy semejante a la *República* en su objeto, traza y disposición, pero de crítica más viva, original y aguda. Es el *Hospital das letras*, de don Francisco Manuel de Melo. (Vid. *A pologos Dialogaes compostos por D. Francisco Manoel de Mello… Obra posthuma. Lisboa Occidental, na officina de Mathias Pereira da Sylva e Joan Antunes Pedrozo,* 1721, páginas 293 y ss.). En Melo (el hombre de más ingenio que produjo la Península en el siglo XVII, a excepción de Quevedo) se dió un fenómeno contrario al que generalmente se observa en nuestros escritores de aquella edad. Empezó por el culteranismo y por el conceptismo, y acabó por el decir mas llano y popular, y por la más encantadora y maliciosa sencillez, como es de ver en estos *Apólogos* y en la *Guía de Casados*.

[p. 275]. [1] . *Geschichte de dramatischen Literatur und Kunst in Spanien. Von Adolph Friederich von Schak… Frankfurt, Verlag von Joseph Baer,* 1854.

Tomo II, páginas 505 a 514. *Kritische Opposition gegen das Spanische Nationalschauspiel.*

Y en el *Nachträge* o Apéndice, *passim.*

[p. 275]. [2]. Las más antiguas reglas de poesía dramática que he visto impresas, son las pocas que se contienen en el *Prohemio* de Torres Naharro a su *Propalladia.*

Define la comedia «artificio ingenioso de notables y finalmente alegres acontecimientos, por personas disputado». Admite y sigue la división en cinco actos, sino que los llama *jornadas*, «porque más me parecen descansaderos que otra cosa». Sobre el número de personas enseña que «no deben ser tan pocas que parezca la fiesta sorda, ni tantas que engendren confusión… El honesto número me parece que sea de seis hasta doce». El único precepto de índole estética que Torres Naharro da es el del *decoro* o conveniencia, *(quod decet):* «El decoro en las comedias es como el gobernalle en la nao el cual el buen cómico siempre debe traer ante los ojos. Es decoro una justa y decente continuación de la materia; conviene a saber: dando a cada uno lo suyo, evitar las cosas impropias, usar de todas las legítimas, de manera que el siervo no haga actos de señor…, y el lugar triste entristecello, y el alegre alegrallo».

Propone una división de las «comedias que caben en nuestra lengua castellana: comedias *a noticia y* comedias *a fantasía:* las primeras de cosa nota y vista en realidad; las segundas de cosa fantástica o fingida, que tenga color de verdad, aunque no lo sea».

[p. 277]. [1]. Alusión evidente a Lope, cuyo *Arte nuevo de hacer comedias* estaba ya impreso.

[p. 280]. [1] . *Discursos, epístolas y epigramas de Artemidoro. Sacados a luz por Micer Andrés Rey de Artieda. Zaragoza, Angelo Ta-*

vanno, 1605. 4.°, 8 hs. prls. y 128 pp.

[p. 284]. [1]. Personaje de una comedia de Lope: *Ursón y Valentín*.

[p. 285]. [1] . *Las Eróticas y traducción de Boecio, de D. Esteban Manuel de Villegas… En Madrid, por D. Antonio de Sancha,* 1774, tomo I, elegía VII, página 325 y siguientes.

La primera edición de las *Eróticas* es de Nájera, por Juan de Mongastón, 1618.

[p. 286]. [1] . *El Pasajero. / Advertencias / utilíssimas a la / vida humana. / Por el Doctor Chris- / tóval Suárez de Figueroa. / A la Excelentíssima República de Luca. / Con Privilegio. / En Madrid, por Luys Sánchez, año* 1617. 8.°, 4 hs. prls. y 493 pp. (Vide especialmente los *alivios* 2.° y 3.°, pp. 67 y 104).

[p. 287]. [1]. Las ideas doctrinales de Figueroa no merecen transcribirse aquí, porque son exactamente las mismas que las del Pinciano y Cascales, aunque más brevemente expresadas. Define la poesía «arte de imitar con palabras». «Imitar es representar al vivo las acciones humanas, la naturaleza de las cosas y diversos géneros de personas, como suelen ser y tratarse».

[p. 287]. [2]. *Heráclito / i Demócrito / de nuestro siglo. / Descrívesse su legítimo Filósofo. / Diálogos Morales, / sobre tres materias, La Nobleza, La Riqueza, / i las Letras. / Dirigidos a D. Manuel Alvarez Pinto… / Por Antonio López de Vega. / Con privilegio. / Por Diego Díaz de la Carrera. / Año MDCXLI* (1641). / *A costa de Alonso Pérez, librero de su Majestad*. 4.°, 13 bs. prls.+ 429 pp. de pésima impresión. Mayans, con hipérbole evidente, dice de Antonio López de Vega que «en el ingenio parece un Séneca, y en el decir le excede»; pero no cabe duda que es uno de los prosistas más *personales*, y al mismo tiempo más correctos del siglo XVII, y un pensador original a veces y agudo.

Sus obras deben reimprimirse, lo mismo que El *Pasajero* y el *Posílipo*, de Figueroa. (Vid. el dialogo II *De las Letras, passim)*.

[p. 289]. [1]. Observación aplicable a la *Juana de Arco*, de Shiller.

[p. 289]. [2]. Entre los más, acérrimos defensores de la poética clásica entendida con el rnás rígido espíritu hay que contar a la poetisa hispalense doña Feliciana Enríquez de Guzmán, mujer de novelesca vida, que estudió y tuvo amores en Salamanca disfrazada en hábito de hombre, dando ocasión con sus verdaderos sucesos a la fábula dramática de *Todo es enredos amor*, que sirvió de materia a un episodio del Gil *Blas*. Esta singular mujer, cuyas aventuras refiere Lope de una manera algo confusa en el *Laurel de Apolo*, escribió con notable fanfarria y satisfacción de sí misma un poema dramático no menos singular, intitulado: *Tragicomedia de los jardines y campos Sabeos, primera y segunda parte*, con intermedios líricos y coros a la manera de los antiguos: obra muy rara, que se estampó en Lisboa, por Pedro Craesbeck, 1624.

La autora manifiesta sin ambages su deseo de «desterrar de España las comedias indignas de los Campos Elyseos»; se jacta de haber ganado la corona de laurel en la arte y preceptos de los cómicos antiguos a todas las comedias y tragedias españolas compuestas hasta los tiempos del magno Felipe IV de las Españas, y al principio de la tragicomedia escribe un prólogo en verso suelto que parece la antítesis del Arte *nuevo de hacer comedias:*

«Cree nuestra poeta que ella ha sido
La primera de todas en España
Que, imitando a los cómicos antiguos,
Propiedad ha guardado, arte y preceptos
De la antigua comedia, y que ella es sola
La que el laurel a todos ha ganado,
Y ha satisfecho a doctos el deseo

Que tenían de ver una que fuese
Comedia propiamente, bien guardadas
Sus leyes con rigor, porque hasta ahora
Ni se ha impreso ni visto en los teatros.
Unas veces Borbón da asalto a Roma,
Y en Italia el Pontífice Clemente
Corona a Carlos Máximo, y Florencia
Contra su Duque y Médicis conjura,
Y al rey de Francia prenden en Pavía:
Otras ya Escipión entra en Cartago,
Y Aníbal por Italia, y en España
Los cónsules romanos hacen guerra.
Otras ya el rey, Fernando entra en Sevilla,
Y pide a Almuncamuz los cuerpos santos
De Justa y de Rufina, y llega a Roma
El bravo Cid Ruy Díaz, y por Francia
Revuelve, y en León triunfa Fernando.
Y el auditorio a todas estas partes
Por Malgesí es llevado, o cual Perseo
Por las veloces alas de Mercurio,
O el rojo Apolo por su carro ardiente.
Dejo que muchas veces el teatro
Ya es sala, ya es jardín, ya plaza y calle,
Ya ciudad, ya desierto, ya recámara,
Ya templo, ya oratoria, ya floresta,
Ya navío, ya mar, ya el propio cielo.
Esto en cuanto *al lugar*, mas cuanto *al tiempo*
Es pasatiempo lo que en esto pasa.
Una misma jornada, un mismo acto
Casa a los padres, y a los hijos luego
Saca de cuatro, diez y veinte años,
Y junta sin poética licencia
Unos siglos con otros…»

Nótese que doña Feliciana, al revés de los demás neoclásicos nuestros, da tanta importancia a la llamada *unidad de lugar* como a la *de tiempo*. De observar esta última en comedias de costumbres hizo no infrecuente alarde nuestro teatro nacional, y aun de reducirla a mucho menos de un giro solar, como es de ver en *Los empeños de seis horas* y en *Cuánto cabe en hora y media,* donde hasta hay un reloj en la escena para indicar el tiempo que va pasando. Uno de los últimos poetas de pretensiones *terencianas* en la teoría y en la práctica fué el ingeniosísimo novelista Salas Barbadillo, que así en sus largas comedias en prosa a imitación de la *Celestina* y de los italianos (a) [(a) No deben confundirse con sus entremeses en prosa, que llamó *Comedias antiguas*. Aquí me refiero únicamente a *El Sagaz Estacio,* a La *Sagaz Flora* y otras análogas], como en *El galán tramposo y pobre,* y en otras que compuso en verso, procuró (según él dice) «observar del arte antiguo todo aquello que no fuesse áspero ni desapacible para el siglo que corre».

Algunas comedias burlescas de nuestro Teatro, no las de Cáncer, que no tienen más objeto que excitar la risa a fuerza de disparates, sino *El Caballero de Olmedo,* de Monteser, y otras análogas, tienen un carácter tan decidido de parodias del sistema de Lope, que nos cuesta trabajo dejar de suponer alguna intención crítica en sus autores, contándolas entre los recalcitrantes de la escuela humanista

[p. 295]. [1]. Parte XV de sus Comedias. *Prólogo*.

[p. 295]. [2]. Prólogo dialogístico entre *Un Poeta y el Teatro*. Precede a la parte XIX de Comedias de Lope.

[p. 295]. [3]. Dedicatoria de la comedia *Virtud, Pobreza y Mujer.*

[p. 295]. [4]. Casi lo mismo dice en el prólogo de *El Peregrino en su patria* (tomo V de la ed.de Sancha): «Y adviertan los *extranjeros* de camino, que las comedias en España no guardan el arte, y que yo las proseguí en el estado que las hallé, sin atreverme a

guardar los preceptos, porque, con aquel rigor, de ninguna manera fueran oídas de los españoles».

¡Siempre la preocupación del juicio de los *extranjeros,* es decir, de los italianos.

[p. 298]. [1]. Quintana practicó siempre este consejo de Jerónimo Vida, escribiendo sus odas en prosa antes de versificarlas, por contrario que esto parezca al movimiento de la inspiración lírica.

[p. 298]. [2]. En las dos inmensas colecciones de Lope pueden encontrarse (además

del *Arte Nuevo* y de las censuras contra el culteranismo) muchos pasajes de índole estética. Ahora recuerdo las siguientes:

Tomo I. *Obras sueltas,* edición de Sancha.

En el *Laurel de Apolo* (silva 5.ª), una definición de la poesía:

«Un arte que, constando de precetos,
Se viste de figuras y concetos».

Epístola al Obispo de Oviedo, Fr. Plácido de Tosantos. En algunos tercetos se expone la doctrina platónica del amor y la belleza *universal:*

«Amor puede mover el pensamiento
Hasta llegar a Dios por la criatura».

Sonetos estéticos:

«Quien dice que es amor cuerpo visible…
Canta Amarylis y su voz levanta…
De la beldad divina incomprehensible…
Como de aquella imagen que recibe…»

El autor confiesa que tomó la idea de estos sonetos de Platón y de Marsilio Ficino.

Al mismo género pertenece el metafísico y enigmático soneto impreso con *La Philomena:*

«La calidad elemental resiste
Mi amor, que a la virtud celeste aspira…»

al cual hizo Lope un largo comento en prosa, dedicado a don Francisco López de Aguilar, y lleno de citas de Trimegisto, de Plotino, de Marsilio, del Areopagita, de San Hierotheo, y hasta de Theóphilo Folengo (poeta macarrónico) y del francés Desportes.

Epístola a don Diego Félix Quijada (Nuevas consideraciones platónicas sobre el amor).

Tomo II. *La Hermosura de la Angélica,* canto XIII. Octavas en alabanza y definición de la pintura

«¡Oh pintura divina y milagrosa,
Pues que ninguna acción humana imita
Tanto a naturaleza prodigiosa!
¡ *Ciencia* sin fin, sin término, *infinita:*
Tú pones a los ojos cualquier cosa,

Que debajo del sol y encima habita,
Y tanto puedes, de tus sombras llena,
Que engendras miedo, amor, contento y pena.»
……

La Philomena, segunda parte. Es una apología de las obras de Lope en forma de contienda entre el Tordo (Rámila) y Philomena (el mismo autor). Nótense estos versos en defensa de la antigua poesía nacional:

«… Con los versos extranjeros,
En que Lasso y Boscán fueron primeros,
Perdimos la agudeza, gracia y gala,
Tan propia de españoles…
Y así ninguno lo que imita iguala,
Y son en sus escritos infelices,

Pues ninguno en el método extranjero
Puso su ingenio en el lugar primero».

Tomo III. *La Dragontea*. Prólogo de don Francisco de Borja, comendador de Montesa, con doctrinas muy amplias sobre la poesía épica, en la cual comprende hasta las novelas *(romanzi)* de los italianos. «Esta poesía es la más licenciosa de todas, porque debajo de estilo heroico no obliga a cosa particular».

Tomo IV. *Rimas Humanas*. Parte primera. Largo discurso dedicado a Arguijo. Lope admite la existencia de poemas que no sean heroicos o épicos a la manera antigua, y cuenta entre ellos su *Angélica*. Defiende la prosa poética que había usado en la Arcadia, a ejemplo de Sanázaro, cuya prosa tiene casi tantos epítetos como palabras.

En su segundo prólogo a las *Rimas* hace Lope calurosa y bellísima defensa de los romances: «Algunos quieren que los romances sean la cartilla de los poetas; yo no lo siento así; antes bien los hallo capaces, no sólo de exprimir y declarar cualquier concepto con fácil dulzura, pero de proseguir toda grave acción de nuestro poema. Y soy tan de veras español en esto, que por ser en nuestro idioma natural este género no me puedo persuadir que no sea digno de toda estimación». No he encontrado en Lope la calificación de *Ilíadas sin Homero,* atribuída a los romances; pero si no lo dijo, fué muy capaz de decirlo.

Cuestión sobre el honor debido a la poesía. Es una carta a Arguijo. «Ser arte es infalible, pues consta de preceptos… Muchos la han aborrecido, en la parte que también Platón la reprehende, *cuando imita enojosamente las costumbres*… El llamarla algunos Padres error e insania, debe entenderse por aquel tiempo en que los poetas llamaban a Jove omnipotente, escribían los vicios y torpezas de sus dioses, juraban por Cástor y Hércules… Castísimos son aquellos versos que Ausías March escribió en lengua lemosina, que tan mal, y sin entenderlos, Montemayor traduxo…»

Tomo V. Prólogo de *El Peregrino en su patria* y el libro IV de la misma novela, donde hay al principio una larga digresión sobre el amor, con doctrina tomada del *Convite* platónico. En el libro VI leemos: «Son materia del arte cosas verisímiles, que han sido, que pueden ser o que hay fama de su noticia».

Tomo VI. *La Arcadia*. En el libro III (pág,. 233) se encuentra una larga discusión sobre la poesía, en que predomina el sentido científico: «No solo ha de saber el poeta todas las ciencias, o a lo menos principios de todas, pero ha de tener grandísima experiencia de las cosas que en tierra y mar suceden…; ha de saber ni más ni menos el trato y manera de vivir, y costumbres de todo género de gente; y, finalmente, todas aquellas cosas de que se habla, trata y vive, porque ninguna hay hoy en el mundo, tan alta o tan ínfima, de que alguna vez no se le ofrezca tratar, desde el mismo Criador hasta el más vil gusano de la tierra…» En boca de otro personaje pone la opinión contraria.

Pág. 410, Octavas sobre la Retórica.

Pág. 417. Idem sobre la Música.

Pág. 420. Idem sobre la Poesía.

Tomo VII. *La Dorotea*. El prólogo, aunque lleva la firma de don Francisco López de Aguilar, es de Lope. He visto el borrador autógrafo de su letra. Dice de la Poesía que es *arte que todos los incluye*. Defiende los poemas en prosa, «que si alguno pensase que consistía en los números y consonancias, negaría que fuese ciencia la Poesía…; el ornamento de la armonía está allí como accidente, y no como real substancia». Adelantándose a modernísimas escuelas, recomienda la prosa para el drama realista, «porque siendo la *Dorotea tan cierta imitación de la verdad,* le pareció que no lo sería hablando las personas en verso, como las demás que ha escrito… Si algún defecto hubiese en el arte… sea la disculpa la *verdad;* que más quiso el poeta seguir la que estrecharse a las *impertinentes* reglas de la fábula»

En el acto quinto está, el famoso madrigal platónico:

«Miré, señora, la ideal belleza…»

comentado en admirable prosa.

Tomo VIII. Prólogo de las *Novelas,* de las cuales dice que *tienen los mismos preceptos que las comedias*.

Prólogo de *El castigo sin venganza*.

Tomo IX. *Égloga a Claudio*. *Elegía en la muerte del célebre músico Juan Blas de Castro*.

Tomo XI. *El Isidro*. Prólogo en defensa de las antiguas coplas castellanas: «No pienso que el verso italiano haga ventaja al nuestro…»

La *Justa poética a San Isidro* tiene también un prólogo, en que se trata de averiguar si los antiguos poetas españoles fueron más excelentes que los modernos.

Tomo XII. *Fiestas a la canonización de San Isidro*. En el prólogo, doctrinas literarias sobre la historia: *La Historia pertenece a la vida*.

Tomo XVII, pág. 304. *Silva sobre la Pintura, a Vicencio Carducho*.

Elogio notable que Carducho hace de Lope como colorista.

Discurso de Lope sobre la nobleza de la pintura.

Extenso prólogo de Lope para el comentario de Faria a *Los Lusiadas*.

Tomo XVII. *Rimas de Burguillos*. En un soneto, comparación entre la Pintura y la Poesía:

«Marino, gran pintor de los oídos,
Y Rubens, gran poeta de los ojos…»

En cuanto a la parte dramática, recomiendo los prólogos de los tomos XI, XII, XIII, XIV, el *Diálogo entre el Teatro y el Forastero* (parte XIV), y sobre todo el *Diálogo entre el Poeta y el Teatro* (parte XVI) y las dedicatorias de *La Pobreza estimada («Fundamento de la Poesía es la Filosofía»), Virtud, Pobreza y Mujer, D. Juan de*

Castro («La Historia y la Poesía todo puede ser uno, habiendo historia en verso y poesía en prosa»). La Campana de Aragón, La Arcadia, Santiago el Verde, El Hijo de los Leones, La Mal Casada, El verdadero Amante, Los locos de Valencia (dirigida a un francés, con quien se disculpa de la inobservancia del arte), *Lo cierto por lo dudoso,* etc., etc.

[p. 303]. [1]. Creo que no ha llegado a nuestros días ningún ejemplar de la *Spongia*. Afortunadamente podemos formarnos idea de lo que fué por la *Expostulatio Spongiae,* de la cual se ha salvado un ejemplar en la Biblioteca Nacional: —*Expostulatio / Spongiae a Petro / Turriano Ramila / nuper evulgatae. / Pro / Lupo a Vega Carpio, Poetarum / Hispaniae Principe. / Auctore / Julio Columbario / B / M. D. L. P. / Item Oneiropaegnion / et / varia / Illustrium Virorum / Poemata / In laudem ejusdem / Lupi a Vega V. C. / Tricassibus, / sumptibus Petri Chevillot / Anno / MDCX VIII. / Cum Privilegio Regis.*

» *Magistri Alphonsi Sanctii V. Eruditissimi et Sacrae Linguae in Comp. Academia Professoris publici Primarii, Appendix ad expostulationem spongiae.*

» *I. Artes a natura profectas.*

»*II. Licere prudenti doctoque in repertis artibus mutare plurima.*

»*III. Non debere naturam ubique servare artem aut legem, sed dare.*

»*IV. An Lupus novam poematis artem possit condere.*

»*V. An Lupus possit nova nomina invenire.*

»*VI. In Lupo omnia secundum artem et quod ipse sit ars.*

»*VII. Lupum veteres omnes poetas natura superasse.*

»Leges enim dat natura, non accipit. Constat enim homines experientia et ratiocinando multa invenisse, ex quibus paulatim artem posteris reliquerunt, imperfectam primo et rudem, quam alii postea expoliverint et perfecerint… Cum ars imitetur naturam, ut scriptum reliquit Aristoteles, ille melior artifex erit, qui proprius naturae accesserit… Non alterius naturae nos Hispanos

Deus effinxit: nos quoque homines sumus et romani cives… Romana jura tuemur, communia nobis et Horatio… Non ergo erit ars certa, ad quam nostra componamus?… Est ars, sunt praecepta quae nos astringunt ut quod naturam oporteat imitari: exprimunt enim naturam, mores et ingenia saeculi quo scripserunt, opera poetarum…

»Id sibi ille prae modestia non arrogat, quamvis praecepta tradiderit more Horatiano. Ego tamen libenter do quod prius illi natura concessit. Ille excusat comoedias ita inventas prosecutum, ne a more patrio discederet, non esse tamen veteri modo a se compositas. Sed quid ad te, magne Lupe, comoedia vetus, qui meliora multo, nostro saeculo tradideris, quam Menander, Aristophanes et alii suo… Multa ab illo prodita, praeter veteres leges poetarum, sed non contra… Scriptum reliquit Cicero, illum esse bonum oratorem qui multitudini placet. Consule, ergo, multitudinem: nemo discrepat…Sic ergo ut Rex, jus dicit poetis, ipse supra jus poetarum, ipse sibi ratio normaque poematis: quod sibi visum id ratum, firmumque esto.. Sic rex jubet… Lupus rebus omnibus quae meliores esse probantur, nomen imposuit suum, et habent, et hunc dubitas novam poeseos artem posse condere? Id modo flagitat natura, postulat saeculi conditio, res denique poscunt… Ciceronis orationes hodie in admiratione habemus, si tamen a Diis Manibus venisset Cicero et in Complutensi Theatro unam ex illis repeteret, praemolesti omnes dilaberentur…

»Non solum ergo novam artem posse tradere ad poemata judico, sed omnibus eum tanquam artem et poetices omnis regulam proponerem, quem sequi imitarique deberent. Quae, enim, facit, ea hodie natura, mores et ingenia poscunt, ergo arte facit, quia sequitur rerum naturam: contra si ad regulas veterumque leges Hispanice componeret, contra naturam rerum et ingenia faceret, quia ars ab ingenio et natura proficiscitur, et vetera illa non capiunt nostri saeculi ingenia.

»Ipse videtur natura ipsa eloquens quae se exprimit… Corpus vero poematis, sic ornat, componit et illustrat ut nihil a Symmetria et pulchritudine discrepet: summo sic aptat ut non ab humano ingenio, sed ab ipsa natura profectum esse videatur… Vive diu

«Vir Celtiberis non tacende gentibus,
»Nostraeque laus Hispaniae»,

Te Musarum chorus adoret, Apollo illis praesidere te annuat, et in magno deorum concilio aurea sede juxta se Jupiter assidere jubeat inter duas perpetuas comites, Minervam et Venerem, Gratiis, Musis, Deabus acclamantibus. Dicite:

»Io Paean».

El entusiasmo, o, mejor dicho, la idolatría, bien manifiesta en todo este ardorosísimo ditirambo, llegó en algunos a tan risible extremo, que la Inquisición de Toledo tuvo que recoger en 1647 una parodia del *Credo*, que empezaba: «Creo en Lope de Vega todopoderoso, poeta del cielo y de la tierra». La gloria del grande inventor había sido tal, que insensiblemente llevaba los espíritus a la apoteosis. En una edad no cristiana, hubiera sido convertido en mito y se le habrían levantado templos como a Homero.

El extremo a que llegó la venganza de los amigos de Lope contra Rámila, sólo se comprende en presencia del grabado que llevan las primeras ediciones de la *Dorotea* y, representa un escarabajo (Rámila) muerto al pie de un rosal, porque le envenenó el olor de las rosas. Al pie este dístico:

«Audax dum Vegae irrumpit Scarabaeus in hortos,
Fragantis periit victus odore rosae».

[p. 308]. [1]. *Norte de la Poesía Española, illustrado del sol de doce comedias (que forman segunda parte), de laureados poetas Valencianos, y de doce escogidas Loas y otras Rimas a varios sujetos sacado* a luz, *ajustado con sus originales por Aurelio Mey… Año* 1616. *Impreso en Valencia*

en la impresión de Felipe Mey. (El Apologético ha sido reimpreso por Schack *(Nachträge,* páginas 52 a 56) y por Mesonero Romanos *(Dramáticos contemporáneos de Lope de Vega,* tomo I).

[p. 309]. [1]. A estos ejemplos tan decisivos, derivados de un conocimiento libre y directo de la verdadera antigüedad, llama *razones sofísticas* el señor Mesonero Romanos, deslumbrado por el falso clasicismo moratiniano que imperaba en su juventud.

[p. 310]. [1]. Otro poeta de la escuela valenciana, el mayor de todos, Guillén de Castro, en su comedia de *El Curioso Impertinente* (tomada de la novela de Cervantes), hace la apología del Teatro español con los mismos argumentos que Ricardo del Turia:

«…….. Si examinadas
Las comedias, con razón
En las repúblicas son
Admitidas y estimadas,
Y es su fin el procurar
Que las oiga un pueblo entero,
Dando al sabio y al grosero
que reír y que gustar,
¿Parécete discreción
El buscar y el prevenir
Más arte que el conseguir
El fin pata que ellas son?»

A la escuela de Valencia pertenece también un donoso romance de don Carlos Boyl Vives de Canesma: «A *un licenciado que deseaba hacer comedias»*. (Vid. *Norte de la Poesía española… Segunda parte de laureados poetas valencianos,* 1616). Es una especie de poética dramática.

[p. 311]. [1] . *Cigarrales de Toledo*. 1.ª *parte*. *Compuestos por el Maestro Tirso de Molina*. *Natural de Madrid, En Madrid, por Luys Sánchez: Año de* 1631. 4.° —*Barcelona, por Jerónimo Margarit,* 1631. 4.°

Salvá cita una primera edición de 1621 pero nos da pocas señas de ella porque su ejemplar estaba falto de preliminares.

[p. 314]. [1]. Su verdadero autor, don Gabriel de Moncada, que, después de una vida tormentosa, murió santamente en el convento de capuchinos de la Paciencia.

[p. 314]. [2]. Véanse los tomos XIX, XX y XXI de las *Obras sueltas* de Lope, publicadas por Sancha

[p. 314]. [3]. *Essequie Poetiche, ovvero lamento delle Muse italiane in morte del signor Lope de Vega… Rime e Prose raccolte dal signor Fabio Franchi Perugino* (en el tomo XXI de Lope). Todo este tomo, especialmente la bella elegía de Fulvio Testi y el ingeniosísimo *Ragguaglio di Parnasso*, de Fabio Franchi, es de excepcional importancia para el estudio de nuestra acción sobre la literatura italiana.

[p. 315]. [1] . *El mejor príncipe Trajano Augusto: su filosofía política, moral y económica deducida y traducida del panegírico de Plinio, ilustrado con imágenes y discursos: Al excelentísimo Sr. D. Gaspar de Guzmán…Autor el licenciado D. Francisco de la Barreda. Con privilegio, en Madrid, por la viuda de Cosme Delgado, año* 1622. 8.°, 146 hs., sin contar siete de principios.

Reimpreso en el siglo pasado con este título:

«EI panegírico de Plinio en castellano, pronuciado en el Senado en alabanza del mejor priricipe Trajano Augusto. Madrid, 1787, en *la imprenta de D. Antonio Espinosa*. 4.°, *308* pp.

El señor Cánovas, en el notabilísimo discurso que leyó este año (1884) en la apertura de cátedras del Ateneo de Madrid, menciona, como la apología más digna de consideración por su valor crítico de cuantas se hicieron de nuestra antigua escena, la contenida en el *Epítome de los hechos y dichos del Emperador Trajano (Valladolid,* 1654), obra póstuma de un don Luis de Morales Polo, Maestre de Campo, cuya muerte gloriosa refiere luego. Hasta la hora presente no ha caído en mis manos el libro de Morales

Polo; pero me parece tan singular el hecho de que dos autores hayan coincidido en tratar con el mismo criterio una materia tan inconexa de los hechos del emperador Trajano, como lo es la apología de la comedia española, que casi me doy a sospechar que el libro de Morales Polo sea un plagio del de Barreda, muy anterior en su fecha. (Nota de la 1ª. edición).

Para esta segunda edición he tenido presente el *Epítome* de Morales Polo, reimpreso por don Antonio Valladares de Sotomayor en 1806. La apología de las comedias españolas (pp. 82-99) es, en efecto, un extracto de la del Licdo. Barreda; hecho, por lo general, con las mismas palabras. Difiere sólo en un punto incidental: Barreda censura las comedias de Santos, y por el contrario, Morales Polo las aprueba y celebra. También merece notarse esta definición original de la comedia, «un *convite que el entendimiento hace al oído y a la vista*». «Hay en ella (añade) la diversidad y hermosura de platos siguientes: el primero, la magestad, el esplendor y grandeza del poema épico, las flores, las dulzuras sonoras y bien limadas de lo lírico: tienen las fábulas sus episodios y tal vez su verdad de historia, como el épico: tienen las veras, la severidad, las burlas y saynetes de lo cómico, lo picante y libertado de lo satírico: esto con grande rebozo, y no con aquella libertad y deslumbramiento antiguo; de manera que en nuestros tiempos ha sido más que en otros perfecta la comedia, porque consta y se compone de toda la poesía».

[p. 318]. [1]. Sin embargo, Barreda, en otro lugar, aboga por el uso de los coros.

[p. 320]. [1]. En el discurso 1°. *«Del lustre de la Eloquencia en la edad de los Romanos, y razones de su obscuridad en la nuestra»,* encontramos estos atrevidos conceptos: «Es imposible sea elegante y culta la oración si no lo es la cosa de que se trata… Llevábannos esta ventaja los oradores antiguos… *tuvieron vacío en que extender las alas*».

[p. 320]. [2]. *Joannis Caramuelis / Primus Calamus / ob oculos exhibens / Rhythmicam / quae Hispanicos, Italicos, Gallicos, Germanicos, etc. versus metitur; / eosdemque concentu exornans, viam aperit, ut Orientales / possint populi / Hebraei, Arabes, Turcici, Persici, Indice / Sinenses, Japonici, etc., conformare, aut etiam / reformare proprios Numeros. / Editio secunda. / Duplo auctior... Campaniae, Ex Officina Episcopali,* 1668, / *Superiorum permissu.*

Fol. 6 hs. sin foliar + XLVIII de preliminares + 740 pp.

Es libro farragoso y desordenadísimo, pero que contiene preciosos materiales para nuestra historia literaria, pudiendo considerarse como una enciclopedia métrica, autorizada con innumerables ejemplos de poetas de varias naciones y lenguas, incluso el inglés, el alemán y el húngaro, pero predominan los castellanos, que principalmente están tomados de Lope de Vega, Quevedo, Góngora y el Príncipe de Esquilache.

El libro primero es un tratado de prosodia y ortografía que, empezando por tratar de las vocales y de las consonantes, acaba con la doctrina del acento, de la consonancia y de la asonancia.

El segundo trata, en particular, de todos los géneros de versos y combinaciones de estrofas, en que bien puede decirse que apura la materia, haciendo el inventario de todas las que hasta entonces se habían usado en España y en Italia.

El tercero es una silva de consonantes, divididos en oxítonos, paroxítonos y proparoxítonos, a la cual siguen otras silvas de consonantes verbales, de nombres propios, de palabras equisonantes, y finalmente, de disonancias.

Termina el libro con diez extensas cartas sobre asuntos de poesía, dirigidas por Caramuel a varios amigos. En la veintiuna está la apología del teatro de Lope de Vega, cuyo *Arte nuevo de hacer comedias* inserta y comenta. *(De Arte condendi comoedias disserit, et ejus Leges et Regulas non violasse, sed correxisse Lupum de Vega evidenter ostendit).* Los argumentos son los que hemos visto ya en

Alonso Sánchez y en Tirso. La conclusión es ésta: *«Illae quas praescripserunt veteres non sunt artis regulae, sed errores artificum… Artem comoedias scribendi ignorarunt Antiqui: primus invenit Lupus, quem hodie sequuntur universi.*

La epístola tercera es un estudio de las poesías del bachiller Francisco de la Torre, bajo el aspecto métrico. En la octava hace el mismo estudio sobre las de Quevedo.

Ioannis Caramuelis / Primus Calamus / ob oculos ponens / Metametricam / quae variis / currentium, recurrentium, adscendentium, descendentium, / necnon circumvolantium versuum ductibus, / aut aeri incisos, aut buxo insculptos, / aut plumbo infusos, / multiformes / Labyrinthos / exornat. / Romea / Fabius Falconius excudebat anno MDCLXIII.

Esta segunda parte, cuyo extraño contexto puede inferirse de la portada, tiene menos aplicación a nuestro objeto.

[p. 322]. [1]. Vid. Gallardo, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos* , tomo I, artículo *Alcáizar (José)*. El manuscrito que vió Gallardo pertenecía a la biblioteca doméstica de los jesuítas de Madrid.

[p. 323]. [1]. Son dignos de trasladarse estos dísticos en que define Caramuel la comedia:

«Humanae est vitae speculum comoedia: monstrat
Quaeve ferat juveni commoda, quaeve seni.
Quid praeter lepidosque sales, excultaque verba,
Et genus eloquii, purius inde petas.
Quae gravia in mediis occurrant lusibus et quae
Jucundis fuerint seria mixta jocis.
Quàm sint fallaces servi, quàmque improba semper,
Fraudeque et omnigenis foemina plena dolis.
Quam miser, infelix, stultus et ineptus amator,
Quám vix succedant, quae bene coepta putes».

(Ed. 2.ª - Campaniae 1668 - Pag. 696)

[p. 323]. [2]. Dice hablando de Lope: *Huic debetur prorsus Comoedia Hispana, in qua compensatis nonnullis levioribus vitiis cum maioribus et pluribus virtutibus, absque controversia regnamus*.

Nada he dicho en esta obra de los escritores que en pro o en contra discurrieron sobre la licitud de las representaciones dramáticas y sobre su valor ético, con argumentos muy semejantes a los que en Francia se adujeron en las dos célebres controversias de Bossuet con el P. Caffaro, y de Rousseau con D'Alembert. En rigor, esta cuestión no pertenece a la Estética, que no da luz ni principios para resolverla, sino a la ciencia de las costumbres, a la Ética. Lo contrario sería involucrar dos criterios distintos, haciendo que el uno y el otro padeciesen y se maleasen de resultas de la mezcla. Por otra parte, en la España del siglo XVII, los teólogos que combatieron el teatro prescindían en absoluto de su valor como creación artística, limitándose a repetir las invectivas de los Santos Padres contra los espectáculos, o acusándolos de ser cátedra de pestilencia y oficina de deshonestidades. Los defensores, por el contrario, aceptando el principio de la trascendencia moral de la comedia, hacían mucho hincapié en considerarla como escuela de costumbres. Ni unos ni otros hacían aplicación de sus ideas abstractas a las obras que real y verdaderamente se representaban, de donde nacía el que se extremasen ciega y fanáticamente en el encomio o en la censura genéricas e indeterminadas. Por otra parte, tampoco se levantaban hasta explicar las relaciones metafísicas entre el bien y la belleza, por lo cual su argumentación carecía de todo valor científico. El que quiera enterarse de todos los pasos que siguió esta célebre controversia, deberá consultar con particular ahinco las obras siguientes:

—*Joannis Marianae è Societate Jesu Tractatus VII… Coloniae Agrippinae, sumptibus Antonii Hierati,* 1609. Tratado III *De Spectaculis* (pp. 127 a 188). Libro de admirable latinidad, como todos los de su autor, y notable singularmente por la belleza de frases con que describe los efectos enervadores del deleite. El mismo

autor tradujo al castellano esta obra con el título de *Tratado de los juegos públicos* (Vid. *Obras del P. Mariana*, edición Ribadeneyra, tomo II, pp. 413 a 462), añadiéndole un capítulo entero, algo inconexo, pero de ardorosísima elocuencia y de grande alcance político y social, *sobre el estado presente de las cosas en España*. La erudición clásica del P. Mariana le mueve en lo restante del libro a deleitarse mucho en noticias históricas de los espectáculos antiguos, olvidando casi por completo los de su tiempo.

—*Tratado de las comedias en el qual se declara si son lícitas. Y si hablando en todo rigor será pecado mortal el representarlas, el verlas y el consentirlas. Por Fructuoso Bisbe y Vidal* (seudónimo del jesuita Juan Ferrer). *Va añadido un sermón de las máscaras y otros entretenimientos, por el P. Diego Pérez. Barcelona, Jerónymo Margarit*, 1618, 8.°, 16 hs. prls. y 113 folios. (Copio de Salvá esta portada, porque a mi ejemplar le falta la primera hoja). Es, de todos los impugnadores de las representaciones escénicas que yo he leído, el que trata el asunto con mayor sensatez y templanza; pero para la historia del teatro sirve poco, y para la Estética nada. —*Epístola de Cascales al Apolo de España Lope de Vega,* en defensa del teatro, que se había suspendido en Murcia a instancias de algunos predicadores. (Vid. *Cartas Philológicas,* ep. III de la 2.ª Década).

—*Defensa de libros fabulosos y poesías honestas, y de las comedias que ha introducido el uso en la forma que hoy se representan en España,* por don Luis de Ulloa Pereyra, al fin de sus *Obras,* ed. de 1674 (pp. 332 y ss.).

—*Apelación al tribunal de los doctos, justa defensa de la Aprobación a las comedias de D. Pedro Calderón de la Barca, impressa en* 14 *de Abril del año de* 1682. Obra póstuma del trinitario Fr. Manuel de Guerra y Ribera, admirador apasionado de Calderón; 1752. Este libro responde a otro titulado:

—*Discurso Theológico y político sobre la Apología de las comedias que ha sacado a luz el P. Manuel Guerra, con nombre de aprobación de la*

quinta y sexta parte de las Comedias de D. Pedro Calderón de la Barca. Por D. Antonio de la Puente Hurtado de Mendoza.

De otros escritos de menos importancia dan razón Ticknor, Schack y el primer tomo del *Origen del histrionismo*, de Pellicer, donde hay una larga relación de las providencias oficiales relativas al teatro, y de las consultas y deliberaciones de los teólogos, que siempre anduvieron discordes en este punto.

Llamo la atención sobre el discurso de Cascales por una circunstancia notable, que viene a desmentir la idea que de su rigorismo clásico hubiéramos podido formarnos por las *Tablas Poéticas*. Me refiero al elogio que hace de Lope de Vega «como el que más ha ilustrado la poesía cómica en España, dándole la gracia, la elegancia, la valentía y ser que hoy tiene».

[p. 329]. [1]. Ateísmo le llamaba Cascales.

[p. 331]. [1]. *Censura de «Las Soledades», «Polifemo» y obras de don Luis de Góngora, hecha a su instancia por Pedro de Valencia, cronista de su Majestad*. Madrid, 30 de junio de 1613. (Manuscrito que posee mi amigo y maestro don Aureliano Fernández-Guerra. Es copia hecha entre los años 1613 y 1620, y autorizada por el mismo Pedro de Valencia., que en ella estampó su firma. Encabeza una colección de *Poesías satíricas* de Góngora, mandadas copiar por un Alcalde mayor de Almería en 1663).

[p. 332]. [1]. Juez de Cruzada en Andújar.

[p. 333]. [1]. Vid. las cartas VIII, IX y X de la primera serie de las *Philológicas,* donde está la réplica de Villar y la contrarréplica de Cascales. Y además:

—*Epístolas satisfactorias. Una a las objeciones que opuso a los Poemas de D. Luis de Góngora el L. Francisco de Cascales, catedrático de Retórica de la santa Iglesia de Cartagena… Otra a las proposiciones que contra los mismos Poemas escribió cierto sujeto grave y docto, por D. Martín de Angulo y Pulgar, natural de la ciudad de Loja… Con lic., en Granada, en casa de Blas Martínez…* Año de 1635. 8.°, 55 hs. sin contar cin-

co de preliminares. El autor se equivoca contando entre los secuaces de Góngora al Príncipe de Esquilache y a Pedro de Valencia, que abominaron siempre del nuevo estilo, a Arguijo, al Maestro Baltasar de Céspedes, y a otros muchos de firme doctrina y purísimo estilo. Se conoce que a todo trance quería engrosar el número de los parciales de su ídolo. Cita como autores de apologías por *Las Soledades* al sabio abad de Rute, don Francisco de Córdoba, al licenciado Pedro Díaz de Rivas (comentador del *Polifemo)* y a don Francisco de Amaya, oidor de Valladolid (comentador de la *Soledad* primera).

Los preliminares de la *Égloga fúnebre*, impresa en 1638, son importantes para la biografía de Góngora.

[p. 334]. [1]. *Rimas / de / D. Juan / de Jáuregui. / Con / privilegio. / En / Sevilla / por Francisco de Lyra Varreto, Año / MDCXVIII.* 4. °, 16 hs. prls., 307 pp de texto y 6 hs. de Tabla.

En el ejemplar que poseo, después del nombre de Jáuregui, se lee de letra del tiempo «Príncipe de los poetas españoles de nuestro tiempo»; lo cual indica que Jáuregui tuvo su pequeña iglesia poética, distinta de la de Lope y de la de Góngora.

[p. 335]. [1]. *Discurso / Poético / de D. Juan de Jáuregui. / Al Excelentísimo Señor / D. Gaspar de Guzmán, Conde de Olivares, / Sumiller de Corps, Cavallerizo mayor del Con- / sejo de Estado y Guerra de su Majestad, gran Canciller de las Indias, Alcayde perpetuo / de los Alcázares de Sevilla Comendador / mayor de Alcántara, &&. / Con privilegio, / en Madrid, por Juan González. Año MDCXXIII.* 4 o, 40 pp. (Biblioteca de don Aureliano Fernández-Guerra, quien me le ha franqueado con su acostumbrada bondad y celo por las *buenas* letras y por las glorias de nuestros mayores).

[p. 340]. [1]. Alusión a los de Lope de Vega, tachado de primer fautor del *prosaísmo*. Este pasaje es profético respecto de la literatura del siglo pasado.

[p. 344]. [1]. *Examen del Antídoto, o Apología por «Las Soledades»*. El *Antídoto* es otro opúsculo atribuido a Jáuregui. Hay copia antigua en la Biblioteca Nacional. El *Contraantídoto* le he visto sólo en la biblioteca de los Duques de Gor (Granada).

[p. 345]. [1]. Es notable este pasaje de la segunda carta, nuevo testimonio de lo vulgarísima que era entre nuestros críticos la doctrina de la poesía en prosa: «El modo métrico y harmónico no es esencial al arte… Luego la esencia de la poesía no es el verso, como se ve en Heliodoro, Apuleyo, las *Prosas* de Sanázaro y *Piscatorias* del San Martino».

Las obras sueltas de Lope están sembradas de ataques contra el culteranismo. Ahora recuerdo los siguientes:

Tomo I. Sonetos satíricos:

«Boscan, tarde llegamos. ¿Hay posada?..
Cediendo a mi descrédito anhelante.
…… »

Epístola a D. Francisco de Herrera Maldonado:

«Gente ciega, vulgar, y que profana
Lo que llamó Patón culteranismo.
……..
Yo la lengua defiendo, que es la mía:
Pretendo que el poeta se levante,
No que escriba poemas de atauxía.
Con la sentencia quiero que me espante
De dulce verso y locución vestida,
Que no con la tiniebla extravagante.
……..
Yo voy con la doctrina castellana,
Que fray Angel Manrique me aconseja
Por fácil senda, permitida, llana.
……»

Epístola al Dr. Gregorio de Angulo

Tomo VII. Toda la escena segunda del acto cuarto de la *Dorotea* **,** bien inoportunamente intercalada en una obra dramática, es de burlas contra el gongorismo.

En el tomo XII se lee el parecer del cisterciense Fr. Angel Manrique contra los poetas atentos sólo «a esconder la sentencia, si es que tienen alguna, en la escabrosidad del estilo».

Tomo XIX. Muchos sonetos de las *Rimas* de Burguillos son parodias del estilo *culto*.

Las epístolas en prosa pueden verse en los tomos I y IV de la edición de Sancha. El señor de estos reinos premió el trabajo de Lope con la dádiva de las obras de Justo Lipsio, edición plantiniana, y de los *Monumenta humanae salutis,* de Arias Montano.

[p. 347]. [1]. Todos sus rasgos de crítica literaria se encuentran reunidos y admirablemente ilustrados en el tomo II del *Quevedo* de don Aureliano Fernández-Guerra. *(Biblioteca de AA. Españoles,* pp. 463 a 501).

[p. 348]. [1] . *Lusiadas / de Luis de Camoens, / Príncipe de los Poetas de España. / Al Rey N. S. Felipe I V el Grande. / Comentadas por Manuel de Faria i Sousa, cavallero de / la Orden de Christo, i de la Casa Real /…Año* 1639. / *Con privilegio. En Madrid, / por Juan Sánchez. A costa de Pedro Coello, mercader de libros.*

Cuatro tomos folio; II hs. prls. + 551 pp. el primer tomo, 651 el segundo, 527 el tercero, 670 el cuarto, y 16 hs. más de índices. Papel e impresión detestables, y no son mejores los grabados en cobre.

—*Rimas / varias / de / Luis de Camoens, / Príncipe de los Poetas Heroycos, / y lyricos de España. / Ofrecidas / al muy ilustre señor / D. Ivan de Sylva / Marquez de Gouvea… / Commentadas / por Manuel de Faria y Sousa, Cavallero de la Orden de Christo. / Tomo I y II. / Que contienen la primera, segunda y tercera Centuria / de los Sonetos. / Lisboa. / Na Imprenta de Theotimo Damaso de Mello, Impresor de la*

Casa Real. Año 1685. Fol.,23 hs. prls. y 356 pp. Este tomo contiene los sonetos.

—*Rimas / varias… ofrecidas al muy ilustre señor / García de Melo / …Tomos III, IV y V. Segunda parte… Lisboa… /En la Imprenta Craesbeckiana. Año MDCLXXXIX*. Fol., 2 hs. prls. y 339 páginas.

Contiene las canciones, odas, sextinas, elegías, octavas y las primeras ocho églogas. Este comentario quedó sin acabar.

[p. 349]. [1]. Entre los partidarios de la doctrina *alegórica* debe contarse también a Valbuena en su *Bernardo,* y al encubierto autor de *La Pícara Justina* (el dominico Fr. Andrés Pérez). Uno y otro se toman el trabajo de poner al fin de cada canto o capítulo la explicación del verdadero sentido de sus fábulas, el cual bien se conoce haber sido arrastrado por los cabellos, y añadido *a posteriori,* como si los autores hubieran querido cumplir con su conciencia y con los respetos debidos a su profesión, el uno de obispo y el otro de teólogo y predicador. Verdad es que el Tasso les había dado ejemplo.

[p. 350]. [1] . *Apologético / en favor de / D. Luis de Góngora / Príncipe de los Poetas Lyricos / de España: / contra / Manuel de Faría y Sousa, / Cavallero portugués. / Que dedica / al Excmo. Sr. D. Luis Mendez de Haro, etc. / Su autor / el Doctor Juan de Espinosa / Medrano, Colegial Real / en el insigne Seminario de San Antonio / el Magno, Catedrático de Artes, y / Sagrada Theología en él: Cura Rector / de la Santa Iglesia Cathedral de la Ciudad / del Cucco, cabeza de los reinos del / Perú en el nuevo Mundo. / Con licencia. /* En *Lima, en la Imprenta de Juan de Quevedo y Zárate Año de* 1694. 8.°, 16 hs. prls. y 219 pp. (Ejemplar de mi biblioteca. Le tengo por el más raro de los opúsculos españoles de crítica literaria, exceptuando la *Spongia* de Torres Rámila (que nadie ha visto), la *Expostulatio Spongiae y* el *Discurso poético* de Jáuregui).

Ni Salvá, ni Gallardo, ni Ticknor tuvieron este *Apalogético,* ni le mencionan.

Los preliminares son: Aprobación del Maestro Gonzalo Tenorio.— Licencia.—Aprobación del Dr. don Juan de Montalvo.— Licencia del Ordinario.—Censura del Dr. D. Fr. Fulgencio Maldonado.— Aprobación del Dr. Alonso Bravo de Paredes Quiñones.—Censura del Maestro Fray Miguel de Quiñones.—Nueva licencia.—Versos laudatorios de don Francisco de Valverde Maldonado y Xaraba, de don Diego de Loaysa y Zárate, del licenciado don Bernabé Gascón Riquelme, del Maestro Juan de Lyra y del Maestro Francisco López Mexía.

[p. 352]. [1]. La mayor parte del *Apologético* es una burla muy donosa de las interpretaciones alegóricas de Faría: «Dexémosla por muchas, aunque ¿quién dexará de reírse de algunas muy ilustres, como dezir que el Gigante (Adamastor), al responder, volvió los ojos y torció la boca, señal infalible de que es Mahoma, pues como condenado está en el infierno haciendo gestos?... Que se llama el Jayán *Adamastor,* y que este nombre se deduce de *adamo, adamas,* que es enamorar: conque es Mahoma, porque fué enamorado de mujer ajena, y concedió el trato de muchas en su secta... Que rodean al cabo las ondas del mar, y Mahoma murió hidrópico, que es lo mismo, &., &.». Para probar que don Manuel, el rey don Manuel, era *Cupido,* o, lo que es lo mismo, según su disparatada interpretación, hijo predilecto de la Iglesia (que es Venus), dice Faría que «el alma que le crió era de la Iglesia, por ser amiga de un Obispo».

Todo el comentario de Faría está lleno de estas y aun mayores boberías y sandeces.

[p. 353]. [1]. *Lecciones solemnes a las obras de D. Luis de Góngora y Argote. Escribíalas D. Joseph Pellicer de Salas y Tovar,* 1630. *Madrid, imp. del Reyno.* 4.°

—*Ilustración y defensa de la Fábula de Pyramo y Tisbe, compuesta por don Luis de Góngora. Escribíalas Christóval de Salazar Mardones, criado de su Majestad y oficial más antiguo de la Secretaría de Reino de Sicilia. Madrid, imprenta real,* 1636. 4.°

— *Las Obras de D. Luis de Góngora, comentadas por D. García de Salcedo y Coronel. Madrid, imprenta real,* y de Diego Díaz de la Carrera, 1636, 1644, 1648: 3 volúmenes 4.°

Sería tarea prolija, y no sé hasta qué punto útil, el tejer un catálogo completo de los comentadores y apologistas de Góngora. A los nombres ya citados conviene añadir el del doctor don Juan Francisco Andrés de Ustarroz, célebre cronista de Aragón, que dejó manuscritos estos tres opúsculos:

—*Defensa de la poesía española,* respondiendo al prólogo de Quevedo a las poesías de Fr. Luis de León.

—*Antídoto contra la aguja de navegar cultos.*

—*Errores que introduce en las obras de D. Luis de Góngora D. García de Salcedo, su comentador.* (Escritos respectivamente en 1632, 33 y 36). Constan en la hoja de servicios que presentó Ustarroz para obtener la plaza de cronista.

Entre los impugnadores del culteranismo deben contarse Fr. Jerónimo de San José, Antonio L. de Vega y don Joseph Antonio González de Salas, en sus obras ya citadas, y más especialmente el Ldo. Cosme Gómez Tejada de los Reyes, en los apólogos 41 y 42 de la primera parte de su curiosa novela alegórica *El León Prodigioso.* Tejada de los Reyes era discípulo de Baltasar de Céspedes, y pertenecía, por consiguiente, a la escuela de Salamanca.

[p. 355]. [1]. Así como la escuela conceptista tuvo su dogmatizador en Gracián, la *equivoquista,* degeneración pedestre de aquélla, como que no atendía ya a la sutileza del concepto, sino a la *agudeza verbal,* tuvo el suyo, a principios del siglo XVIII, en don Francisco José de Artigas, *olim* Artieda, autor del absurdo y chistoso *Epítome de la elocuencia española, Arte de discurrir y hablar*

con agudeza y elegancia en todo género de assumptos, de orar, predicar, argüir, conversar, componer embajadas, cartas y recados, con chistes que previenen las faltas y ejemplos que muestran los aciertos. Pamplona, Alfonso Burguete, 1726. En romance.

Este librejo, que, como se ve por la portada, precedió en pocos años a la *Poética* de Luzán, indica el punto extremo de la decadencia literaria y la urgente necesidad del remedio.

Artigas, aunque ridículo si se le mira como preceptista literario, fué hombre muy ingenioso y útil a su país y digno de buena memoria en otras cosas. Se le debe considerar como arquitecto, matemático, astrónomo, ingeniero hidráulico, ingeniero militar, pintor y grabador, con la circunstancia extrañísima de tener gusto bastante severo y clásico en Bellas Artes, él mismo que le tenía tan depravado en literatura. Después de haber enseñado durante la mayor parte de su vida matemáticas en la Universidad de su patria sin estipendio y, lo que es peor, casi sin auditorio, fundó en su testamento una cátedra de aquellas ciencias, dejándola dotada con 120 escudos jaqueses de renta. Suya es la traza arquitectónica de la Universidad, que Llaguno elogia mucho por su severidad y buen gusto. Se le debe también el pantano del río *Isuela,* uno de los más antiguos de España. Dejó manuscrito un tratado de *Fortificación* y otro de *Fide Mathematica*. Su comedia de *La Conquista de Huesca* (omitida por Barrera) tiene *algunas cosas buenas,* según Llaguno, que en este caso es testigo de mayor excepción como apasionado que era del clasicismo francés.

(Vid . *Noticias de los arquitectos*… tomo IV, páginas 91 a 93).

[p. 358]. [1]. La primera edición de la *Agudeza* y arte *de ingenio* parece que es la de Madrid, 1642; pero la más completa es la de Huesca, 1648. A ella se han ajustado las posteriores, incluídas casi todas en los dos gruesos volúmenes de *Obras de Lorenzo Gracián,* nombre de un hermano del P. Baltasar, al cual éste quiso atribuir la paternidad de sus obras. Estas ediciones son todas pé-

simas y ruines en la corrección y en el papel, como ya advirtió Capmany. Las últimas que he visto son las de Barcelona, por Escuder y Nadal, 1748, y la de Madrid, por Pedro Marín, 1773. La primera es más completa que la segunda.

[p. 358]. [2]. Con ser tan numerosas las obras de crítica literaria citadas en este capítulo, todavía no se agotó en ellas la fecundidad de nuestra cultura estética durante ese período. Aun creo, por varias razones, dignos de memoria, si no de análisis, los breves escritos que a continuación apunto:

—*Libro de la erudición poética,* por don Luis Carrillo y Sotomayor. En sus *Obras* póstumas, (Madrid, Juan de la Cuesta, 1611, y Luis Sánchez, 1613). Este poeta cordobés, muerto en edad juvenil, pasa generalmente por uno de los iniciadores del culteranismo; pero (aparte de su medianía, que es mala cualidad para jefe de escuela) yo le tengo más bien por poeta conceptuoso, antitético y sutil.

— *Arte Poética* e *da Pintura, por Philippe Nunes,* 1615. Lisboa, 4.°

—Prólogo de Alonso de Valdés *en alabanza de la poesía,* al frente de las *Diversas Rimas* de Vicente Espinel (1591).

—*Panegyrico por la Poesía. Montilla, por Manuel de Payva, año de* 1627, 8.°. El autor de este opúsculo, anónimo y rarísimo, se llamaba don Fernando de Vera, y no parece probable que fuese sevillano, como quiere Barrera, sino estremeño. Debió de ser precocísimo ingenio, puesto que compuso a los dieciséis años el *Panegyrico,* que a vueltas de algunas ideas absurdas, como la de suponer poeta al mismo Lucifer, contiene muchas noticias históricas y prueba bastante lectura.

—*Discurso sobre la Poética,* leído por Pedro Soto de Rojas en 1612 en la *Academia Selvaje*. Vid. su *Desengaño de amor en rimas* (Madrid, viuda de Alonso Martín, 1623, 8.°). Soto de Rojas (llamado el *Ardiente* en la Academia de don Francisco de Silva) per-

tenecía al grupo de ingenios granadinos, brillantes, lozanos y floridos, cuya manera se parece mucho a la de Góngora en su primer tiempo. Después se hizo furiosamente culterano, como es de ver en sus poemitas *Los rayos de Phaeton* y el *Parayso cerrado para muchos,* que mereció ser prologado por Trillo y Figueroa, ingenio de la misma familia.

—Nada he dicho en este capítulo de una felicísima innovación introducida (según parece) por los españoles en el tecnicismo estético: la palabra *Buen gusto*. ¿Fuimos realmente los inventores de ella? ¿Quién fué de los nuestros el primero que aplicó a los objetos del orden intelectual esta calificación del orden sensible, anunciando con esto sólo el advenimiento de la estética *subjetiva* del siglo XVIII, que tanto usó y abusó de esta metáfora? Confieso que lo ignoro; pero diré llanamente lo que he podido averiguar sobre esta *invención* tan olvidada. Todo ello se reduce a unas palabras del italiano Bernardo Trevisano en su introducción a las *Reflexiones de Muratori sobre el buen gusto* (Venecia, 1736): «Al sentimiento bien acordado que gusta siempre de conformarse con cuanto dicta la Razón, le llamaron algunos armonía de ingenio: otros dijeron que era el juicio, pero regulado por el arte: otros una cierta exquisitez de ingenio. *Pero los españoles, más perspicaces en el uso de las metáforas que ningún otro pueblo,* lo expresaron con este laconismo fecundo: *buen gusto* » (Pág. 79).

De Trevisano lo copió Forner en las notas a su *Oración Apologética,* página 186, (Madrid, 1786).

CAPÍTULO XI.—LA ESTÉTICA EN LOS PRECEPTISTAS DE LAS ARTES DEL DISEÑO DURANTE LOS SIGLOS XVI Y XVII.—TRATADISTAS DE ARQUITECTURA: DIEGO SAGREDO: LOS TRADUCTORES DE VITRUBIO, SERLIO Y ALBERTI.—LA «VARIA CONMENSURACIÓN DE JUAN DE ARPHE.—TRATADISTAS Y CRÍTICO

I. A fines del siglo XV, un viento de renovación venido de Italia empezaba a correr por todos los ámbitos y dominios del arte español. Habían pasado los grandes días de la arquitectura ojival, que, entregada ya a artífices de segundo orden y convertida en rutina y manera, en vano intentaba prolongar su amenazado imperio. Nuevos tiempos y nuevas ideas traían nuevos modos de interpretación artística, que si para la arquitectura religiosa, y aun quizá para toda arquitectura, implicaban un verdadero retroceso, tenían, a lo menos, la ventaja de armonizarse con el sentido estético que predominaba en las otras artes del dibujo, y que derramaba vivísimos fulgores en el arte literario. La Poesía, la Escultura y la Pintura iban destronando a toda prisa a aquel arte sintético y de grandes masas, que había levantado los gigantescos poemas de piedra de la Edad Media. Rota la unidad espiritual que los había inspirado, el genio individual se sobreponía al colectivo, y tanto la epopeya como la Arquitectura, artes una y otra anónimas por su esencia, cedían ante la **[p. 362]** invasión del genio lírico y pictórico, que venía a expresar, no ya el modo como un pueblo, una raza, una religión, o, finalmente, aquella agrupación de pueblos unidos por invisibles y espirituales lazos que llamamos la cristiandad, había concebido y realizado la belleza, sino el modo como podía realizarla solitariamente cada artista, con infinita variedad de modos de sentir y expresar la Naturaleza. Las grandes catedrales, testimonio el más poderoso de lo que alcanzan el esfuerzo y la fe humanos cuando congregan

sus potencias en uno, y ahogan la nota individual en la solemne y general armonía, iban quedando incompletas, como pregonando en voces mudas el entibiamiento de la fe robusta que levanta las montañas. Seguían construyéndose edificios góticos para las necesidades del culto, y otros edificios, también, civiles y profanos, unos y otros ajustados a los cánones de la construcción en la Edad Media; pero aunque algunos de ellos fuesen obras de extraordinario primor y lindeza, en todos se dejaba notar la ausencia de aquella llama divina que había resplandecido en la frente de los grandes maestros de Colonia y de Estrasburgo. Los procedimientos eran los mismos, y quizá no inferior la habilidad técnica; pero a las nuevas fábricas faltábales un no sé qué de grandeza, impreso con caracteres mágicos en las antiguas. Como sintiendo los mismos artistas esta debilidad suya, intentaban suplirla con exagerada profusión de ornato y con acentuar demasiado ciertos pormenores brillantes, que disimulaban bajo los oropeles de una juventud mentida las arrugas de la ya inminente senectud y decadencia.

Es condición de toda forma de arte sobrevivirse a sí misma y coexistir con la que le sucede. Por más de sesenta años siguieron levantándose en España las fábricas ojivales (más o menos floridas) al lado de los primeros edificios del Renacimiento. Y, lejos de ser violento el choque entre los dos estilos, ni poder tirarse bien en los primeros momentos la línea divisoria, vemos que el segundo apareció tímidamente y casi a la sombra del primero, combinándose con él en diversas proporciones, de donde resultó un conjunto abigarrado, pero no falto de originalidad; un verdadero género de transición, que en Castilla llamamos *plateresco* y en Portugal *manuelino,* rico de caprichosas y menudísimas labores.

[p. 363] Poco a poco las bóvedas se rebajaban, el arco apuntado iba cediendo al semicircular, si bien las columnas grecorromanas aparecían más altas que lo que tolera Vitrubio, y el fron-

tón se aguzaba hasta cerrarse en pirámide; la invasión de los nuevos elementos no era menos indudable, por mucho trabajo que a veces cueste reconocerlos: ¡tan desfigurados están! Los primores incomparables de la ejecución salvan de la tacha de falta de armonía a esta manera licenciosa, pero elegante, que se personifica en el gran nombre de Enrique Egas. Al mismo tiempo Fr. Juan de Escobedo, educado sólo con las prácticas ojivales, se arroja nada menos que a la restauración de un monumento de la antigüedad, y casi por instinto levanta los arcos derruidos del acueducto de Segovia.

El predominio de la arquitectura romana iba creciendo por días: los elementos góticos cedían uno a uno, o se ocultaban tímidos y vergonzosos. Los Egas, los Fernán Ruiz, los Diego de Riaño, los Cobarrubias, los Bustamante, los Juan de Badajoz, son ya arquitectos de pleno Renacimiento, en las obras de los cuales, si las medidas y proporciones antiguas no andan muy exactamente observadas, la tendencia a sujetarse a ellas no puede ser más acentuada, siquiera la regularidad que buscan yazga oprimida por la pomposa, alegre y lozanísima vegetación que campea en sus portadas, y que hace el efecto de una selva encantada del Ariosto o de los libros de caballerías. Los accesorios ahogan el conjunto; pero son tales los detalles de menudísima escultura, tal la hermosura de los medallones, frontones y frisos, que el crítico más severo no puede menos de darse por vencido ante este arte que de tal modo busca el placer de los ojos, y lamentar de todo corazón la triste, seca y maciza regularidad que poco después vino a agostar todas estas flores, a ahuyentar de sus nidos a estos pájaros, a enmudecer estas sirenas y a interrumpir aquella perpetua fiesta que tal impresión de regocijo y bienestar produce en el ánimo no preocupado.

Pero este arte tan español, tan halagüeño y tan gracioso llevaba en sí propio el germen de su ruina. Al vestir la desnudez de los miembros de la arquitectura romana, al sustituir la crestería

de la antigua iglesia gótica con los relieves del Renacimiento, se procedía como si el ornato tuviese por sí un valor independiente **[p. 364]** de la construcción. La Escultura, que ya se levantaba pujante y transformada, encontraba en esto sus ventajas y aceleraba el instante de su emancipación; pero las nuevas glorias, más que del arquitecto, eran del lozano cincel de los Siloes, Borgoñas y Berruguetes. Las artes, que en la Edad Media fueron auxiliares de la Arquitectura y se confundieron en la grandiosa unidad del templo, se sobreponían al arte principal, la ahogaban con sus abrazos, y le quitaban robustez y virilidad a fuerza de abrumarla de galas. Bajo este aspecto, la durísima y antipática disciplina de Herrera y de los suyos vino muy a tiempo; y sometiendo el arte español a un régimen que le dejó en los huesos, dilató en más de un siglo la invasión del detestable culteranismo artístico a que dieron nombre los Borrominos y Churrigueras.

Precisamente, cuando el arte plateresco estaba en todo su risueño apogeo (en 1526), apareció el primer libro con pretensiones de teoría estética de la Arquitectura y con intento de restaurar los olvidados cánones de Vitrubio. Pero tan poderosa e irresistible era la corriente, que ni el mismo Diego de Sagredo, con estampar al frente de su obra el significativo título de *Medidas del Romano,* manifestando con esto sólo su veneración por la antigüedad latina, pudo sustraerse de la atmósfera verdaderamente embriagadora que le circundaba; y aunque no hizo un manual de arquitectura plateresca, relajó bastante el rigor de la escuela de Vitrubio en cuanto a la ornamentación, admitiendo, si no las fantasías peninsulares, a lo menos los *grotescos* italianos.

Este libro, que está compuesto en diálogos [1] a la manera clásica, y que tiene para los españoles la curiosidad y la importancia de ser el primer libro de artes impreso en nuestro suelo (y también en Francia, donde en 1539 se tradujo), [2] debe precisamente su carácter original a los *preceptos que no deben observarse,* **[p. 365]** según la frase del intolerante Llaguno. Admite, pues, y aun

recomienda Sagredo la prodigalidad de ornato, los capiteles fantásticos, las columnas abalaustradas, los medallones y candelabros. Sin embargo, él de buena fe se creía clásico, y lo era al explicar los cuatro ordenes de Vitrubio (que es, juntamente con el libro *De re aedificatoria* del florentino Leon Battista Alberti, el único texto que cita), y al quejarse de que por ignorancia de las medidas, «los oficiales que quieren imitar y contrahacer los edificios romanos, han cometido, y cada día cometen, muchos errores de desproporción y fealdad en la formación de las basas y capiteles y piezas que labran para los tales edificios».

Sagredo era capellán de doña Juana *la Loca*, y no arquitecto de profesión, sino amador de la Arquitectura y de las buenas letras griegas y romanas. En su juventud viajó mucho por Italia, admirando las obras de Brunelleschi, de Michelozzo, de Alberti, de Masuccio y de Bramante; por donde había nacido en él cierto desdén hacia los artistas españoles, con quienes transigía en la cuestión de ornato, pero a quienes acusaba en frases duras y mordaces de mezclar lo antiguo con lo moderno, labrando columnas «que, con ayuda de cuentos y puntales, las hacen tener enhiestas, entretanto que las cargan… E mira no tengas presunción de mezclar romano con moderno, no quieras buscar novedades trastrocando las labores de una pieza en otra, y dando a los pies las molduras de la cabeza; ca yo conozco, y aun tú también, un parroquiano del arte, que en unas finestras que hizo formó en el pretil las mismas molduras que en las jambas y dintel. ¿Pues que diré de otro que, con soberbia de saber, formó en las basas los élices de los capiteles, diciendo que allí parecen muy bien, y que los antiguos hicieran lo mismo si cayeran en ellos? Hay no menos otros que ponen en los embasamentos las cornisas y dentellones de los entablamentos, las cuales molduras fueron señaladamente ordenadas para los cornijones…»

Sólo con dos artistas de su tiempo se muestra indulgente Sagredo: el uno es Felipe de Borgoña, el otro Cristóbal de An-

dino. Al primero (burgalés de nacimiento, aunque borgoñón de origen) le apellida «singularísimo artífice en el arte de la escultura y estatuaria, y muy general en todas las artes, y no menos resoluto en todas las ciencias de arquitectura». Al segundo le cita **[p. 366]** entre los raros «oficiales que procuran regirse por las medidas antiguas… Como hace tu vecino Cristóbal de Andino, por donde sus obras son más resueltas y elegantes que ningunas otras que hasta agora yo haya visto. Si no, vélo por esa reja que labra para tu señor el Condestable, la cual tiene conocida ventaja a todas las mejores del reino. Debes comunicar su obrador, pues tan cerca le tienes, y en él hallarás las columnas que deseas ver, y sus basas, con tanto cuidado labradas, cuanto nos fué por los antiguos en comendado». [1]

[p. 367] Cabía, sin embargo, mucha más exactitud en la exposición de los preceptos de Vitrubio que la que alcanzó a darles Diego de Sagredo, guiado por malos textos y por las interpretaciones infieles de los italianos, mucho más que por la inspección personal de los monumentos antiguos, aunque él fué uno de los primeros, sí no el primero, en llamar la atención de nuestros doctos sobre la importancia y valor artístico de las ruinas y memorias del pueblo-rey que en España quedaban. «Mucha parte de esto que habemos dicho podrías ver si quisieses en edificios antiguos que se hallan en algunos pueblos de España, y particularmente en Mérida, donde los romanos edificaron con mucha diligencia edificios muy maravillosos, que después fueron por los godos destruídos».

De Sagredo (1526) a Villalpando (1561), la arquitectura llamada grecorromana había tenido notable desarrollo, y el estilo plateresco comenzaba a caer en descrédito entre los rígidos admiradores de las fábricas de Paladio y de Bramante. Alonso de Cobarrubias y Diego de Siloe, guiados por la consideración de las muestras, dibujos, medidas, trazas y modelos que a toda hora venían de Italia, abandonaban los principios de la escuela de Si-

món de Colonia; y aunque nunca pudieron olvidar del todo la *obra moderna*, que dice Juan de Arphe, es lo cierto que en sus obras de Salamanca, Toledo y Granada, y sobre todo en el alcázar toledano y en la iglesia mayor de la antigua corte de los naseritas, lo que Arphe llama mezcla se deja sentir muy poco; si bien a los clásicos intransigentes como el P. Sigüenza todavía les pareció que «no habían acabado estos maestros de aquel tiempo de entender en qué consiste el primor de la buena y perfecta arquitectura», por más que «fuesen abriendo los ojos a mejores trazas, dando en rostro a los españoles las que les habían dejado godos y moros y otras naciones **[p. 368]** bárbaras, que arruinaron, por decirlo así, con sus avenidas todas las buenas artes, y en España las ahogaron casi de todo punto por más de mil años». Más amigo de follajes y figuras se mostró Siloe en la capilla mayor de San Jerónimo, enterramiento del Gran Capitán; y de aquí que el P. Sigüenza, con su hermosa intolerancia de hombre de escuela a la italiana, le acuse de haber *mal graduado y corrompido* el orden corintio, que quiso imitar. Todavía, y por excepción, duraba la resistencia del género gótico en algunas partes de Castilla, y quizá la catedral de Segovia, terminada después de 1560 por Rodrigo Gil de Hontañón, sea el último monumento notable de ella. Pero tales esfuerzos anacrónicos semejaban los estertores de la agonía. La arquitectura medioeval había muerto, y el mismo Gil de Hontañón daba testimonio de su derrota levantando en el Colegio mayor de Alcalá una imperfecta fachada grecorromana, al mismo tiempo que Machuca, como en reto infeliz a los primores de la ornamentación arábiga, edificaba enfrente de la Alhambra el palacio de Carlos V, fábrica en todas partes estimable por lo severa y robusta, y sólo digna de execración en el sitio en que se halla, el menos a propósito del mundo para columnas dóricas y jónicas, cuya sola presencia parece un desacato a la frontera y encantada estancia de oro y azul que las hadas levantaron para los emires granadíes. Justicia y no más sería aplicar a Carlos V la re-

prensión que él, con mucho menos fundamento, dirigió a los canónigos de Córdoba, precisamente cuando con la fabricación del templo cristiano salvaban de inminente ruina los restos del bosque de columnas árabes: «Hicisteis lo que en todas partes hay, y dejasteis perder lo que era único en el mundo».

Por estos tiempos floreció un arquitecto, Alonso de Valdelvira, pariente sin duda de Andrés y de Pedro del mismo apellido, de quienes perseveran insignes obras en Ubeda y Baeza; autor de un breve tratado *de todo género de bóvedas regulares e irregulares*, el cual, en 1661 plagió con insolente descaro Juan de Torija. Vaya esto sobre la fe de Fr. Lorenzo de San Nicolás, que es quien lo relata. Pero sea cual fuere la habilidad que alcanzó Valdelvira en la *estereotomía*, principal objeto de sus estudios, su nombre se oscurece ante el del médico y humanista guadalaxareño Luis de Lucena (grande amigo de Juan Ginés de Sepúlveda), el cual, si no **[p. 369]** publicó comentarios a Vitrubio, dió mucha luz a Guillermo Philandro para los suyos, explicándole, entre otras cosas, la doctrina de los antiguos acerca de la duplicación del cubo. Lucena, sabio de los más ilustres, aunque de los más olvidados, de nuestro Renacimiento, formó parte de la célebre academia de arquitectura y arqueología romana que se congregaba en la alma ciudad en las casas del arzobispo Colonna, con asistencia de Claudio Tolomei, Vignola, el cardenal Bernardino Maffei, a quien llamó Paulo Manuzio *hombre* divino, y el que luego fué Papa con el nombre de Marcelo II (Marcello Cervino). El principal objeto de esta academia de cultivadores fervorosos de la antigüedad era la interpretación de los libros de Vitrubio, que ofrecían entonces muy graves dificultades por lo corrompido de los códices (en que hasta se advierten hojas traspuestas de su lugar), por lo técnico de la materia, por la forma extraña y fatigosa de la exposición en que ya se inicia la decadencia literaria dentro del mismo siglo de Augusto, y mayormente por la ausencia de todo otro tratado antiguo referente a la misma materia, y que pueda

suplir los vacíos y oscuridades de éste, nacidos muchas veces de la torpeza con que Vitrubio interpretaba los textos de los arquitectos griegos. Si hoy todavía no se han entendido los comentadores sobre el verdadero valor del módulo o unidad de medida que Vitrubio adopta para el templo antiguo, poniéndole algunos en el diámetro de la columna a media altura del fuste, y los otros en el diámetro de la base del fuste de la columna, ¡cuánta no había de ser la confusión en el siglo XVI, en que estas cosas del arte antiguo se conocían más bien por instinto, por adivinación y por amor, que por ciencia y observación! [1] .

Antes de Miguel de Urrea, ningún español se había atrevido a poner a Vitrubio en lengua vulgar; pero el libro italiano de Sebastian Serlio, uno de sus expositores, corría desde 1563 magistralmente traducido, aunque sólo en parte, por el insigne arquitecto **[p. 370]** palentino Francisco de Villalpando, autor de la valiente y sobria escalera del alcázar de Toledo, exenta ya de toda mezcla semigótica. Esta traducción, que Villalpando presentó manuscrita a Felipe II cuando aún era infante, muchos años antes de imprimirla con estampas traídas de Italia, abarca sólo los libros tercero y cuarto, [1] que contienen la descripción de los edificios antiguos medidos y diseñados por Serlio: enseñanza de ejemplos más eficaz que la de los preceptos, puesto que entraba por los ojos. Villalpando, mucho más clásico que Sagredo, manifiesta sin ambages su propósito de «imitar a los antiguos y seguir en todo su doctrina», y enriquece la lengua castellana con un gran caudal de voces técnicas, sin tomarse el trabajo de alterar su forma latina o italiana.

Pero a Villalpando, como a Luis y Gaspar de Vega, y al mismo Bartolomé de Bustamante y a la mayor parte de nuestros arquitectos clásicos anteriores a Juan Bautista de Toledo, faltóles la escuela viva de Italia y la inspección ocular de los monumentos antiguos. Por eso el ideal del arquitecto grecorromano, tal como aquella edad le comprendía, sólo se realizó en Toledo (a quien el

P. Sigüenza, con hipérbole no discutible, juzgó digno de entrar en competencia con Bramante), y todavía con más sequedad y dureza, y con una sencillez más desnuda, en el montañés Juan de Herrera, que, favorecido por la natural tendencia grave y tétrica del genio de Felipe II, impuso despóticamente su gusto y su dirección pura, austera y decorosa, pero abrumadora y helada, a todos los maestros de obras y aparejadores españoles (porque **[p. 371]** arquitectos dejó de haberlos muy pronto). Y cuando a mediados del siglo XVI quisieron romper aquel pesado cinto de piedra y de cal que no decía nada a la razón ni a los sentidos, y restituir a la fantasía algunos de sus derechos enteramente anulados, por lo que ya, más que arte bella, era un oficio de cantería, sólo supieron encontrar la originalidad en las mayores depravaciones del mal gusto, que es cosa tristísima cuando no le acompaña el genio inventivo. Pero si las obras de Herrera (a quien conviene separar cuidadosamente de sus discípulos, empezando por Francisco de Mora), muy rara vez aparecen iluminadas por el suave fulgor de la belleza; si la inflexibilidad de las líneas rectas, y la pobreza dórica, y la afectada desnudez de ornamentos, engendran en el ánimo del contemplador más fatiga que deleite, nadie puede negar al conjunto de aquellas robustas masas de piedra berroqueña, tan sólida y tan glacialmente sentadas como desafiando a los siglos, cierta serenidad intelectual, especulativa y geométrica que, sin ser la belleza de la creación artística, es una de las manifestaciones de la grandeza humana. Toda mi pasión de provincia y de raza no pueden llevarme hasta poner a Herrera en el número de los grandes artífices por quienes la eterna idea armónica ha querido dar breve muestra de su poder a los mortales; pero si el haber levantado una de las más enormes masas de piedra que en el mundo existen no es mérito propiamente estético; si la gracia le falta siempre, y la elegancia, cuando la tiene, es aquella elegancia que, según los matemáticos, cabe hasta en el despejar de una incógnita o en la combinación de los datos de un

problema, en cambio la grandeza y audacia de las trazas, la majestad de las proporciones, la consonancia íntima de la obra con el espíritu del monarca que la pagaba y de la sociedad, medio ascética, medio romana (y por una y otra causa más áspera que graciosa), en medio de la cual iba a levantarse el edificio, se imponen al ánimo, y le sobrecogen y fuerzan a respetuoso silencio, como toda obra que lleva impreso el sello de una voluntad viril, dominadora de las resistencias materiales.

Para resolver en el siglo XVI tales problemas de construcción y de corte de piedras necesitaba Herrera ser, como lo fué en efecto, el matemático español más notable de su tiempo, aspecto bajo el cual ha sido poco estudiado, y merece, a mi ver, mucha loa absoluta, **[p. 372]** y mucha más relativa. Así como recomendó con la vista sus magnánimas construcciones, nos parece que los montes de piedra se animan para formar colosal esfinge, armada con el compás y la escuadra, así la biografía de Herrera, tal como se deduce de los muchos documentos que de él tenemos, no nos hace acordar, de las vidas de los artistas italianos que trazaron Vasari o Milizia, sino que por lo regular y ordenada, por lo ceremoniosa y cauta, y, digámoslo claro, por la aridez extraordinaria del carácter, exento de toda poesía, es verdadera vida de hombre de cartabón y plomada.

Quedan varios escritos de Herrera, todos de breve extensión, relativos, ora al arte que profesaba, ora a la Academia y escuela de Matemáticas que llegó a establecer en Madrid, de concierto con Juan Bautista Lavanha, ora a los instrumentos que inventó para longitudes, latitudes y meridianos, ora al arte de los relojes, en que fué muy experto. Con la eficaz protección de Felipe II, y el auxilio científico de Firrufino, Cedillo, Juan Angel, D. Ginés de Rocamora y otros, intento atajar la decadencia de los estudios matemáticos; pero ya fuese por culpa del genio nacional, menos inclinado a estas disciplinas que a otras, ya por el atraso común de las nociones científicas en el siglo XVI, y por la ligereza con

que se trataban las matemáticas puras sacrificándolas siempre a las *aplicaciones* de cosmografía, fortificación, hidráulica, etc., el resultado para las ciencias de la cantidad, y aun para la misma teoría matemática de la Arquitectura, fué bien pequeño. Pedro Ambrosio de Ondériz, uno de los ayudantes de Herrera, tradujo y publicó en 1585 la *Perspectiva y Especularia,* malamente atribuídas a Euclides. [1]

Espíritu vigoroso y sintético, complacíase Herrera en altas especulaciones, no de estética, sino de filosofía matemática, invadiendo a veces el terreno de la Metafísica. Fué ardiente partidario del Arte *Magna* de Raimundo Lulio, de la cual hizo muy original aplicación en su *Discurso sobre la figura cubica*, descubierto y copiado por Jovellanos en Mallorca, y conservado hoy **[p. 373]** en mi biblioteca. [1] En este peregrino tratado, Juan de Herrera, con evidente originalidad en los pormenores, intenta simplificar y hacer accesibles las combinaciones de la lógica luliana valiéndose de una sola figura, el cubo, que considera «como raíz y fundamento de la dicha arte luliana, y aun de todas las artes naturales subalternadas a ella; porque así como esta figura cúbica tiene plenitud de todas las dimensiones que son en naturaleza con igualdad, así en todas las cosas que tienen sér y de que podemos tratar. debemos considerar la plenitud de su sér y de su obra». Declaradas las propiedades del cubo, primero en la cantidad continua, y luego en la discreta, intenta probar Herrera que «en todas las cosas está la figura cúbica, en lo natural como natural, en lo moral como moral, y que está otrosí en cada uno de los nueve principios absolutos y relativos de Raimundo, y *en otros cualesquier principios que fuera destos se pudieren dar.. .*, y bien entendido y penetrado el cubo, se verán las grandes maravillas que en sí encierra el arte lulliana, tan amada de unos y aborrecida de otros porque la ignoran». Sea cualquiera el juicio que se forme de **[p. 374]** la cábala matemática, que es accesoria en esta especulación, hay un pasaje de este desconocido tratado en que es imposible

negar el valor y la alteza de la especulación metafísica, y dejar de conceder al insigne arquitecto montañés lugar muy aventajado entre los filósofos armónicos de nuestro siglo XVI, cuando le vemos afirmar, con tan inquebrantable firmeza de ontologista, que «son los principios absolutos necesarios en cualquier arte, por que sin ellos no podría ser, ni obrar, ni haber esencialmente cosa alguna, y a éstos, como a fuentes universales, se reducen todos los demás que puede hallar el humano entendimiento, porque en éstos están implícitos y ansí todos se han de reducir y aplicar a éstos». Verdadera profesión de realismo metafísico bastante para demostrarnos que Juan de Herrera había penetrado quizá, más que ningún otro luliano, en las entrañas de la filosofía del Beato Ramón, sorprendiendo el principio universal que la informa y da valor, y prescindiendo de las combinaciones dialécticas o sustituyéndolas por otras. Lo que más le enamoraba en la doctrina de Lull, como a todo entendimiento elevado y generoso, era la tendencia armónica, lo que él llama «la armonía de los socorros y comunicaciones de unas naturalezas con las otras y unos principios con otros». «Sabe cualquier entendimiento (añade) que *nunca halla reposo hasta que topa con la armonía y orden sin falta, ni sobra, en la cual armonía reposa porque halló allí la verdad que buscaba con gran ansia»*. Pero tiempo vendrá en que demos a conocer íntegra esta joya luliana, en la cual ya el claro instinto de Jovellanos, en medio de la filosofía *subjetiva* y empírica de su tiempo, la menos acomodada del mundo para apreciar este género de especulaciones, encontraba centellas de profunda y sublime Metafísica.

El poderoso impulso comunicado por Juan de Herrera a todos los estudios científicos que tienen relación con la teoría de la Arquitectura, se manifestó con la traducción casi simultánea de tres libros clásicos de la escuela grecorromana, el *Vitrubio*, el *León Alberti* y el *Vignola*. En el segundo intervino como censor, y en el tercero aconsejando y dirigiendo al intérprete. El mérito de estas traducciones, estimables por su rareza, es muy desigual. El *Vitru-*

bio de Miguel de Urrea (hoy desterrado por el de Ortiz y Sanz, que tampoco es perfecto, ni mucho menos) es más oscuro **[p. 375]** e ininteligible que el original, con ser éste uno de los libros más oscuros y escabrosos de la literatura latina. Urrea tradujo gramaticalmente, las más veces sin preocuparse del sentido. Pero con ser tanta su incorrección y desaliño, todavía parece prodigiosa su labor si se la confronta con los diez libros *De re aedificatoria* de León Battista Alberti, traducidos no sé si del latín o de la versión italiana, pero desfigurados y calumniados bárbaramente por el alarife de Madrid Francisco Lozano. La cartilla de Vignola, arreglada menos mal por el pintor toscano Patricio Caxés o Caxesi, y adicionada por él con trece dibujos de portadas romanas, alcanzó mucho éxito por la forma elemental y ligera en que expone el tecnicismo de los cinco órdenes, y siguió reimprimiéndose como vade mécum socorrido de los albañiles y canteros hasta fines del siglo pasado. A estas traducciones hay que añadir, aunque es algo posterior, la del primer libro de Andrea Palladio, dedicado en 1625 al Conde Duque de Olivares, por el arquitecto vallisoletano Francisco de Praves, que además dejó inéditos los otros tres libros de Palladio, y todo el Vitrubio con el comentario de Daniel Bárbaro, y un tratado original de corte de piedras. A juzgar por la leve muestra del Palladio que corre impresa, Praves alcanzaba mucho mejor gusto, conocimiento de la materia y claridad de estilo que Urrea, Lozano y Caxesi juntos. [1] Fué un verdadero dolor que quedasen inéditos sus trabajos.

[p. 376] Vulgarizados así, bien o mal, los más afamados doctrinales de la escuela clásica, y autorizada ésta por una serie numerosísima de obras frías y sin genio, pero sólidas, severas y de excelente ejecución, podía esperarse que el movimiento técnico promovido por Juan de Herrera, en una dirección estrecha pero segura, condujese a una interpretación más racional y lata de los cánones de Vitrubio. Desgraciadamente no fué así. A medida que el siglo XVII avanzaba, iban perdiendo su crédito la senci-

llez y buen gusto de la que Llaguno y Ceán Bermúdez llaman *escuela montañesa*, y entronizándose una especie de culteranismo artístico, nacido, como en Italia, de una intentona de desquite contra la formalidad glacial de los preceptistas. No fué revolución artística, sino motín inconsiderado, de donde resultó un arte, no libre, sino licencioso; no original, sino extravagante; en Italia con cierto barroquismo gracioso, en España con una monstruosidad pedestre. Éranse el *Polifemo y Las Soledades* copiadas en piedra. Ninguna idea grande y sintética de las que producen un cambio arquitectónico, y dan sér a un arte nuevo, podían alegar los innovadores. Al romper las cornisas, al adornar con hojas de acanto los capiteles dóricos, al rebajar las columnas, y llenarlo todo de ringorrangos, tarjetones y follajes; al quebrar, finalmente, la línea recta y retorcer como en potro de tormento los miembros de la edificación, lo que hacían Herrera, Barnuevo, Olmo, Donoso, Churriguera, Rivera y Tomé, no era crear estilo nuevo, sino enmarañar, desfigurar y calumniar ridículamente el antiguo. No se inventan artificialmente nuevos modos de arquitectura, arte el más **[p. 377]** colectivo y el más indócil de todos, al capricho individual. Las piedras no mienten nunca, y es imposible que una sociedad cuya fuerza creadora está agotada produzca, ni aun en burlas, un sistema arquitectónico propio, sino que esta condenada a optar, como en triste dilema, entre el preceptismo exangüe y descolorido, y los delirios de la inventiva, gastada únicamente en accesorios y follajes sin unidad y sin sentido.

Tales tiempos eran los menos a propósito para el severo magisterio estético. Así es que la bibliografía del siglo XVII no nos ofrece más que una nueva traducción del Vignola, [1] que quedó manuscrita, y dos tratados originales, uno de ellos (el del *Arte y uso de la Arquitectura*, de Fr. Lorenzo de San Nicolás) elemental hasta el último punto, y tan vulgar y atrasado de noticias que llega a tener a Vitrubio por escritor griego; no obstante lo cual merece estimación, como resumen de los tratados anteriores en for-

ma acomodada a la capacidad de los *pobrecillos aprendices de la facultad*, canteros y albañiles, para quienes era demasiado aparato científico el de Serlio, Sagredo, Paladio, y aun el de Vignola. Fr. Lorenzo de San Nicolás, a pesar de haber vivido hasta el año 1667, [2] periodo el más funesto para la Arquitectura, mostró cierto buen gusto relativo en las muchas obras suyas **[p. 378]** que se conservan, y puede contársele entre los últimos arquitectos que conservaron las tradiciones de la escuela de Francisco de Mora, si bien claudicando levemente en la cuestión de ornato, como grande admirador que era del hermano Juan Bautista, principal representante entre nosotros de la arquitectura jesuítica. Otro arquitecto, o más bien cantero, llamado Pedro de la Peña, presentó al Consejo un papel de objeciones contra la inofensiva obra de Fr. Lorenzo de San Nicolás, pretendiendo que se prohibiese; pero, afortunadamente para nuestra cultura, no tuvo lugar tan vandálica determinación, y el *Arte y uso de la Arquitectura* [1] se popularizó mucho por la llaneza de su estilo, eclipsando casi al Vignola hasta el siglo pasado, en que todas estas cosas cambiaron de aspecto con la fundación de la Academia de San Fernando.

El churriguerismo artístico no tuvo, como el literario, la suerte de encontrar un dogmatizador, un Espinosa Medrano o un Gracián, que escribiesen sus reglas, si es que las tenía aquel estupendo delirar que creó el transparente de Toledo y convirtió a Madrid en la Atenas y metrópoli del mal gusto. El último tratado de Arquitectura impreso en el siglo XVI es, por el contrario, una obra enteramente erudita, aunque de erudición algo extravagante, y se encamina a hacer la apoteosis de Juan de Herrera y de la grande obra del Escorial. Fué autor de este voluminoso tratado de *Architectura civil, recta y oblícua* un hombre extraño a la técnica **[p. 379]** de la Arquitectura, polígrafo incansable y de grande originalidad en las ciencias filosóficas, pero de espíritu tan errático y vagabundo, tan dado a raras especulaciones y tan

desmedidamente ingenioso y sutil, que sólo con su contemporáneo el P. Kircher podemos compararle. Decir esto, es nombrar a Caramuel. [1]

II. La escultura española no tuvo teóricos durante los siglos XVI y XVII. Destronada la antigua imaginería, que cayó envuelta entre las ruinas del templo gótico, los artistas fueron a buscar la inspiración a Italia, de donde volvieron enriquecidos con las preseas del arte de Miguel Angel, y con el estudio directo de la antigüedad, cuyos portentosos fragmentos se iban desenterrando. Alonso Berruguete y Gaspar Becerra fueron los dos grandes artífices de esta revolución. «Estos dos singulares hombres **[p. 380]** (exclama entusiasmado el orífice Juan de Arphe) desterraron la barbaridad que en España había…, inquiriendo de veras la proporción y la composición de los miembros (Arphe se refiere a la proporción *quíntuple*), y fueron los primeros que en España la traxeron y enseñaron, no embargante que a los principios hubo opiniones contrarias, porque unos aprobaban la proporción de Pomponio Gáurico, que era nueve rostros. Otros la de un maestro Phelipe de Borgoña, que añadió un tercio más: otros la de Durero; pero al fin Berruguete venció, mostrando las obras que hizo tan raras, en estos Reynos, como fué el Retablo del Templo de San Benito el Real de Valladolid, y el de la Mejorada, y el medio coro de sillas y el trascoro de la Cathedral de Toledo, donde se mostró el arte suyo con maravilloso efecto… A éste sucedió Gaspar Bezerra, natural de Baeza, en el Andalucía, y traxo de Italia la manera que ahora está introduzida entre los más artífices, que es las figuras compuestas, de más carne que las de Berruguete».

Varias causas influyeron para que no fructificase la gran manera escultural de los dos discípulos de Miguel Angel, tan expresiva y vigorosamente caracterizados por Juan de Arphe. Pasado aquel primero y generoso furor de Renacimiento, cuando Berruguete modelaba en cera el Laoconte recién descubierto y ce-

lebrado en un himno hermosísimo de Sadoleto; y Becerra, poseído de aquel entusiasmo que sentía Benvenuto por las *hermosas vértebras* y los *magníficos huesos*, dibujaba valientemente las figuras del libro de Anatomía, de Valverde, la escultura, falta entre nosotros del estímulo y de la vida propia que tenía en Italia, y reducida cada vez más a portadas de templos, a urnas sepulcrales y a sillerías de coros, tenía que morir, con la decadencia del gusto plateresco, al soplo helador de la arquitectura de Herrera. Sólo un género de escultura pudo desde entonces florecer en España: la escultura en madera, de tan vigoroso y popular realismo, incapaz de ser comprendida ni estimada por quien no haya nacido bajo el cielo de España, sujeto a las influencias de una raza en quien la realidad vulgar de la vida y el poder de la expresión se han sobrepuesto siempre al idealismo estético.

La escuela de Berruguete y de Becerra, aunque solo pueda tenerse por una excepción gloriosa, ejerció benéfico influjo en **[p. 381]** otras artes menores, que en el siglo de Benvenuto bien merecían el calificativo de artes bellas, es decir, en el arte de los orífices, plateros y herreros. Juan de Arphe es la autoridad más abonada para contarnos sus progresos: «Aunque la arquitectura romana (dice) estaba en los edificios y templos casi introducida en España, jamás en las cosas de plata se había seguido enteramente, hasta que Antonio de Arphe, [1] mi padre, la comenzó a usar en la custodia de Santiago de Galicia y en la de Medina de Rioseco, y en las Andas de León, aunque con columnas balaustrales y monstruosas, por preceptos voluntarios… Alonso Becerril fué famoso en su tiempo por haberse hecho en su casa la custodia de Cuenca, obra tan nombrada, donde se señalaron todos los hombres que en España sabian en aquella sazón. Juan de Orna fué excelente platero en Burgos. Juan Ruiz fué de Córdoba, discípulo de mi abuelo; hizo la custodia de Jaén, y la de Baza, y la de San Pablo de Sevilla: fué el primero que torneó la plata en Espa-

ña, y dió forma a las piezas de vajilla, y enseñó a labrar bien en toda la Andalucía».

El primero de los plateros en abandonar el *gusto plateresco* y echarse resueltamente en brazos de la arquitectura grecorromana fué el mismo Juan de Arphe, que en la práctica y en la teoría hizo gala de extremado puritanismo, «dexando por vanas y de ningun monumento las menudencias de resaltillos, estípites, mutilos, cartelas y otras burlerias, que por verse en los papeles y estampas flamencas y francesas, siguen los inconsiderados y atrevidos artífices, y, nombrándolas invención, adornan, o, por mejor decir, destruyen con ellas sus obras, sin guardar proporción ni significado, de lo cual, como cosa mendosa, he huido siempre, siguiendo la antigua observación del arte que Vitrubio y otros excelentes autores enseñaron, con demostración de los mejores exemplos de los antiguos, principalmente en la fábríca de la custodia de plata de Sevilla».

Juan de Arphe [2] es autor de una especie de manual enciclopédico, **[p. 382]** aplicable, a las tres artes del dibujo: obra que con el título de *Varia Conmensuración*, mantuvo su popularidad entre los artistas hasta los últimos años del siglo pasado. [1] Divídese en cuatro libros, de muy desigual mérito: el primero, es un tratado rudimental de geometría práctica; el segundo, un compendio de anatomía pictórica; el tercero, trata grosera y empíricamente «de las alturas y formas de los animales y aves»; el cuarto, expone por modo muy breve las reglas de los cinco órdenes arquitectónicos, y la aplicación que de ellos puede hacerse a las piezas de iglesia y al servicio del culto divino. El principal modelo de **[p. 383]** Juan de Arphe fué el libro de *Simetría,* de Alberto Durero. Ideas estéticas no hay ninguna: las noticias históricas quedan ya aprovechadas; sólo tiene de curioso el tratado su forma, que es en octavas reales, no ciertamente forjadas con propósito de poema didascálico, como el de Céspedes, sino con el modesto fin de ayudar la memoria de los plateros, a quienes el

libro va dedicado. El autor lo anuncia de la manera más llana y prosaica:

«Las experiencias, reglas y precetos,
Las grandes perfeciones y primores,
Por quien son en sus artes más perfetos
Los doctos arquitectos y escultores,
Con otros mil avisos y secretos,
También para plateros y pintores,
A quien principio da la Geometría,
Es lo que ha de escribir la pluma mía».

Claro que un poema de esta clase no pertenece a la amena literatura; pero alguna vez, y por excepción, se tropieza en el insípido fárrago de las octavas de Arphe (menos hábil artífice en endecasílabos que en oro o en hierro), con algún rasgo que no desentonaría en obra de más artística y racional contextura. La octava sobre el caballo, verbigracia, recuerda, aunque remotamente, las descripciones de Virgilio y de Céspedes:

«Es el caballo hermoso y agraciado,
De gentil movimiento y altiveza,
Tiene el anca partida, el pie cavado,
Ancho el pecho y pequeña la cabeza.
De cola y crines largo y bien poblado,
Muestra siempre en los ojos gran viveza,
Y tiene puntiagudas las orejas,
Y las narices anchas y parejas».

Pero el tono general del poema es el que mostrará esta otra estancia que copio al azar:

«Ochenta y un morcillos abrazados
Están al pecho, y prenden sus costillas:
Nacen de las espaldas, y a los lados
Pasan todos por cima las asillas:
Después que aquí son juntos y pegados

Suceden unas cuerdas muy sencillas,
Que bajan discurriendo a la barriga,
Y allí, con otros ocho, hacen liga».

[p. 384] Por honor al ilustre platero no seguimos copiando. Se puede ser, no un Arphe, sino un Benvenuto, y hacer al mismo tiempo versos malos, sobre todo cuando se pretende poner en verso la enseñanza más prosaica, con detrimento de la ciencia y del arte. Menos disculpas tienen otras cosas: la parte anatómica del libro está juzgada con decir que Juan de Arphe, posterior a Vesalio y a Servet, a Realdo Colombo, a Valverde y a Bernardino Montaña, se asustó de las primeras disecciones que vió hacer en Salamanca al doctor Cosme de Medina, pareciéndole *cosa horrenda* y cruel, y determinó estudiar la figura humana por fuera y en los vivos. Lo cual no le impidió escribir de *miología* y de *osteología* largamente.

La inútil y sofística cuestión de la preeminencia entre la Pintura y la Escultura, pudo servir en alguna manera para fijar las condiciones y límites de entrambos artes, por el mismo esfuerzo de ingeniatura que hacían los parciales de una y otra para encontrar excelencias en las que ellos cultivaban. Debatida largamente en las Academias de Italia, como lo prueba la interesante lección de Benedetto Varchi, se hizo un lugar común el tratarla al principio de todas las obras didácticas de Pintura que tenemos en nuestro idioma. La mayor parte de las razones que pintores y escultores alegaban eran de una puerilidad sin ejemplo, fundándose, ora en la antigüedad, ora en la propensión a la idolatría, ora en la mayor duración de los simulacros, ora en la resistencia o en la flexibilidad del material; pero alguna que otra vez penetraban en la noción del arte y deslindaban sus medios de ejecución. Miguel Angel había querido cortar tan impertinente disputa con su alegoría de los tres círculos concéntricos. De los nuestros, el que la planteó con más ingenio y agudeza fué sin duda Jáuregui, en unas quintillas fáciles, elegantes y acicaladas como suyas, que se

leen en la primera edición de sus *Rimas*. Es un pleito entre la Pintura y la Escultura, siendo juez la Naturaleza. La Pintura alega que

«Es más honrosa costumbre
Sacar de la sombra lumbre,
Que de la luz sombra oscura»

y la Escultura responde:

«Yo soy bulto y corpulencia
[p. 385] Y tú un falso parecer,
Y así te excede mi ciencia
Con la misma diferencia
Que hay del parecer al ser.

PINTURA.

Con esta falsa razón
Mal tus honores se aumentan;
Que una y otra imitación
No atienden a lo que son,
Sino a lo que representan.
.....
Yo con mis tintas suaves
La vista engaño y desvelo:
Prueba tú si engañar sabes
Con el racimo a las aves
O a Zeuxis con otro velo».

La Escultura, desdeñando este engaño grosero, replica que la perfección de su forma basta sola para mover los afectos. No se da por vencida la Pintura, y exclama:

«Yo con vigor diferente
Convenzo la vista humana,
Que juzga al verme presente
Ser cuerpo que espira y siente
Lo que es superficie llana».

Invoca la Escultura el manoseado argumento de la perpetuidad de sus obras, y lo hace en estos versos tan limpios y gallardos:

«Dar puedes por acabada
Fama cuyo fundamento
Es sólo una tez delgada
De un lienzo o pared pintada,
Que en breve la borra el viento.
Mis broncas son poderosos
Contra tus vanas envidias,
Y en mármoles espantosos
Vivirán siempre famosos
Mis Praxíteles y Fidias..

Pero la Pintura replica con más alto sentido estético:

«Nunca la materia puede
Dar al artífice honor,
Que con el arte la excede,
[p. 386] Y a la cera le concede
Lo que al bronce vividor».

La Naturaleza, aun declarando ser igual la excelencia de ambas artes, sentencia el litigio en favor de la Pintura (Jáuregui era pintor):

«Porque mediante la unión
Del colorido perfeto
Y de uno y otro preceto,
Extiende la imitación A todo visible objeto.
Y con sus tintas mezcladas
Y en el dibujo fundadas,
Llegan a ser tan creídas.
Sus imágenes fingidas
Como mis obras formadas.
El buril no ha de imitar

Fielmente en materia alguna
Al fuego, al rayo solar,
Al tendido campo, al mar,
Cielo, estrellas, sol y luna
.....
También en el hombre es llano
Se adelanten los colores
Con admirables primores,
Trasladando al cuerpo humano
Mil pasiones interiores.
.....
Y si el escultor alega
De sus golpes la fatiga,
Es alegación muy ciega;
Que a más cansancio se obliga
El que rema, cava o siega.
El trabajo superior
Que a las artes da valor
En el ingenio se emplea,
Y éste es siempre el que pelea
Solícito en el pintor.
..... »

No alcanzo por qué razón nuestros colectores de Antologías poéticas han hecho tan poco aprecio de este vivísimo diálogo, tan italiano en la gracia y tan español en la forma, que recuerda las controversias teológicas de nuestros *Autos Sacramentales* en **[p. 387]** sus mejores momentos. Pero a todas essas alegaciones y sutilezas de abogado, que la Pintura no necesita, contestarán siempre victoriosamente aquellos versos del Titán de la Escultura:

«Non ha l'ottimo artista alcun concetto
Che un marmo solo in se non *circonscriva»*. [1]

III. Materia recibe de no pequeña sorpresa quien, después de haber admirado el prodigioso florecimiento de la pintura espa-

ñola en los dos siglos XVI y XVII, y la originalidad y el poder de creación que mostró en sus grandes maestros, recorre luego los libros técnicos que en aquella edad se imprimieron para servir de guía a los pintores; y, estimándolos, no bajo su aspecto histórico ni por las noticias de cuadros que nos conservan, ni tampoco por la pureza del lenguaje, habitual en libros de aquella edad, sino por el fondo de las ideas y por la sustancia de la doctrina, los halla tan pobres, raquíticos y desmedrados, y, lo que es peor, en tan palmaria contradicción con lo que el arte de aquellas centurias practicaba, guiado sólo por el instinto del genio. Y la sorpresa se aumenta cuando repara uno que la mayor parte de esos libros no salieron de manos de humanistas o retóricos extraños al ejercicio de las artes plásticas, sino que llevan los nombres de verdaderos artistas, insignes todos, cuál más cuál menos, en los fastos de la pintura española: Céspedes, Francisco de Holanda, **[p. 388]** Carducho, Pacheco. Y hasta se da el caso extrañísimo de aparecer con frecuencia en abierta discordia las concepciones pictóricas que estos autores trasladaban al lienzo con lo que preconizaban y traían siempre en los puntos de la pluma, resultando de aquí que mientras por una parte se desenvolvía libre y gloriosamente la pintura española, no en forma de verdaderas escuelas, sino obedeciendo al impulso de algunas personalidades aisladas y poderosas, que son como otros tantos puntos brillantes en su historia, los didácticos volvían obstinadamente los ojos a Italia, y no tanto a las obras de arte como a los libros de los preceptistas, en quienes pretendían sorprender la fórmula de lo bello; y se limitaban a glosar de mil modos, como quien repite una lección aprendida de coro, lo que habían leído en Leonardo de Vinci, en León Bautista Alberti, en Paulo Lomazzo, en el Doni, en Dolce, en Borgini, en Vasari, en Bulengero y en otros innumerables críticos de artes, llevando algunos su afectado desdén de la pintura española hasta las más increíbles exageraciones. Quien lea nuestros libros de Pintura del siglo XVI y del XVII, se imaginará, sin

duda, que aquí nunca existió otra cosa que una escuela de dibujantes idealistas, que más o menos servilmente pisaban el rastro por donde caminaron para sus obras divinas Rafael y Miguel Angel. El desengaño no puede ser más completo al encontrarse con una escuela de coloristas fogosos e indisciplinados, y de naturalistas empedernidos, que no reconocen medio entre lo trivial y lo sublime.

Es indudable que lo que se llama la pintura española, aunque cuente en el catálogo de sus glorias dos o tres de los mayores nombres artísticos del mundo, y sobre todos el de Velázquez y el de Ribera, no presenta caracteres tan fácilmente discernibles como los de las escuelas italiana, alemana y holandesa, ni tampoco muestra en su historia, tal como hoy la conocemos, una progresión tan lógica, racional y bien encadenada como la que ofrece la historia artística de otros pueblos menos gloriosos que el nuestro en definitiva, si el resultado ha de calcularse sólo por el numero de obras maestras, que es lo único que el mundo quiere saber y entender. Cierto que nos faltan muchos eslabones de la cadena; cierto que los orígenes de nuestra pintura están envueltos todavía en la más densa niebla; pero lo que hoy conocemos nos mueve **[p. 389]** imperiosamente a tener por arbitrarias las clasificaciones de nuestras escuelas artísticas, que con tanta facilidad aceptan y dan por buenas los mismos que tanto y con tan poca razón claman contra las escuelas literarias, las cuales, después de todo, son mucho más fáciles de discernir y justificar. ¡Cuán monstruoso no parece el nombre de *escuela sevillana*, aplicado en montón a todos los que pintaron en Sevilla, desde Luis de Vargas hasta Murillo, pasando por Villegas Marmolejo, Herrera el Viejo, Roelas, Céspedes, Pacheco, Velázquez y no sé cuántas más: disímiles todos en procedencia y en estilo, imitadores unos de los florentinos, otros de los venecianos, e iniciadores los demás del realismo español!

Para que una escuela artística o literaria pueda existir no basta la razón geográfica, ni siquiera la comunidad que se establece entre maestros y discípulos por medio del aprendizaje de academia o taller. Velázquez fué sucesivamente discípulo de Herrera el Viejo y de Pacheco. ¿Qué es lo que Herrera o Pacheco pueden reclamar en la obra de Velázquez? De fijo menos, muchísimo menos que Tiziano o los flamencos. ¿Quién conocerá que Ribalta fué el primer maestro que Ribera tuvo, ni quién dirá, por eso, que Ribera pertenezca a la escuela valenciana, dado que tal escuela exista? Ribera no desciende de nadie más que del Caravagio.

Dos cosas se requieren a toda luz para constituir verdadera escuela: una es la semejanza de los procedimientos, pero no basta; la otra y más esencial es una doctrina estética recibida por todos, y cuyo espíritu se deje sentir en todas las producciones de la escuela. No importa que esta doctrina no se formule en libros; no importa que los mismos artífices no puedan razonarla, si por ella se les pregunta; basta que esté difundida en la atmósfera del taller, y que, respirándola ellos sin sentirlo, ajusten luego sus creaciones al modelo ideal de perfección que la escuela ha concebido instintiva o racionalmente. Sólo cuando llega a este punto de elaboración puede decirse tal escuela, y afirmarse que trae al mundo, no sólo grandes y aislados pintores, sino un modo propio y nuevo de ver la naturaleza, y de transformarla en arte. Y entiéndase que, cuando se habla aquí de ideal, no se trata del ideal abstracto y metafísico, que en el arte sirve de poco o nada, aunque dé materia de interminables discusiones a la locuacidad de los teóricos; **[p. 390]** sino del ideal relativo, histórico, concreto, único que en el arte tiene eficacia y virtud prolífica.

Desde este punto de vista no se legitiman en modo alguno las pretendidas escuelas provinciales, aunque se las tolere como un medio cómodo de formar grupos y facilitar el estudio; pero puede legitimarse el concepto de pintura española, atendiendo solo a

la nota característica y dominante, y prescindiendo de excepciones. Y esta nota culminante es, sin disputa, el naturalismo, único arte que convenía a uno de los pueblos menos místicos, menos soñadores, menos nebulosos, más apasionados y menos idealistas del mundo; uno de los menos sensibles a la elevación del pensamiento estético puro, al encanto de la simplicidad y de la perfección.

Precisamente el naturalismo es el que no tiene doctores entre nosotros en el siglo XVI ni en el XVII. Cuando los pintores de aquella época quieren escribir el código de su arte, cierran los ojos a sus propios cuadros y a los de sus contemporáneos, y se van a buscar inspiración en los diálogos del idealismo florentino.

En algunos escritores de artes del siglo XVI no se da tal desacuerdo. Son secuaces de la escuela italiana y admiradores de la antigüedad, y lo son así en la teoría como en la práctica, con enérgico exclusivismo y sin concesión alguna a nada que sea apartarse de la gran manera de Miguel Angel o del idealismo Rafaelesco. Entre estos preceptistas, que por ser los más consecuentes son los más simpáticos, y los que ponen más frescura en la expresión de sus íntimas convicciones, hay que colocar en primer término a un iluminador portugués, hijo de otro del mismo nombre y profesión, nacido en los Paises Bajos, de quien su hijo escribe que «fué el primero que halló e hizo en Portugal la suave iluminación de blanco y prieto, mucho mejor que en otra parte del mundo»; hombre, en fin, tan hábil y famoso en su ejercicio, que Carlos V llegó a comparar una iluminación suya con un retrato de Tiziano. En el taller de su padre aprendió Francisco de Holanda el arte del miniaturista y el de modelador en barro, y, pasando más adelante, fué en su tierra el primero que dibujó a la pluma sin perfil. El viaje a Italia le sumergió hasta el cuello en las vivas aguas del arte antiguo. «¿Qué pintura de estuque o grutesco (dice él mismo), se descubre por estas grutas y antiguallas, así de Roma **[p. 391]** como de Puzol y de Bayas, que no se hallen

lo más escogido y lo más raro de ellas por mis quadernos rasguñados?»

El medio artístico en que Francisco de Holanda vivió y se desarrolló, sólo se comprende leyendo sus *Diálogos de la pintura antigua*, trasunto de aquella sociedad cultísima y refinada que tenía por manual el *Cortesano*, de Baltasar Castiglione. Son interlocutores de estos diálogos el mismo Miguel Angel, la Marquesa de Pescara, celestial amor suyo, Lactancio Tolomei, introductor de los metros antiguos en el Parnaso italiano, el iluminador Julio Clovio y otros artistas. La primera parte del libro está consagrada a los preceptos del dibujo, la segunda a los encomios históricos de las bellas artes y a una especie de catálogo de los artistas modernos o *águilas* de la pintura, en cuyo número sólo recibe a los que seguían la manera italiana. Termina todo con otro diálogo acerca de los retratos o *del sacar del natural*, habido en España, en casa de Blas Perea, pintor y arquitecto hasta ahora desconocido. [1]

Sí para Francisco de Holanda eran águilas los pintores de su tiempo sólo en cuanto imitaban a Miguel Angel, para don Felipe de Guevara, ilustre caballero que anduvo al servicio de Carlos V, el tipo de la perfección inimitable, no ya en la escultura sino en la pintura, no estaba en la Italia del Renacimiento, sino mucho mas allá, en Grecia y en la Roma cesárea. Don Felipe de Guevara no era pintor, sino arqueólogo y numismático, uno de los primeros coleccionistas de medallas y antigüedades romanas, y uno de los fundadores de tal estudio en España, juntamente con los **[p. 392]** Antonio Agustín, los Fernández Franco y los Morales. Muy leído en Plinio, y sabedor por él de las vicisitudes del arte de los Polignotos, Parrasios y Timantes, vino a deshora a encender su fantasía y a dar cuerpo a las imágenes confusas que se había ido formando por la lectura del compilador latino, el descubrimiento de los grutescos de las Termas de Tito y el ardor con que Rafael y Juan de Udine comenzaron a imitarlas en las *loggie*

del Vaticano. Desde aquel momento, la pintura antigua no era ya una serie de nombres muertos para la fama, sino algo real y visible, que podía herir el espíritu de quien, como Guevara, no acertaba a vivir en otro mundo que en el mundo clásico. Es verdad que aquellas pinturas eran de plenísima decadencia; es verdad que la genuina pintura de los helenos seguía tan ignorada, después de aquel descubrimiento, como lo estaba antes y lo está hoy mismo; es verdad que todo conspira a supoper en la pintura clásica una inferioridad notable respecto de su escultura; pero todas estas consideraciones, para nosotros tan obvias, no fueron parte a detener el entusiasmo arqueológico de Guevara, que se dió a rebuscar, no sólo en el libro XXXV de Plinio, sino en Luciano, en Pausanias, en Eliano, en Ateneo, en los dos Philóstratos, todos los pasajes que hablan de cuadros, y emprendió tejer con estos hilos una historia *De Pictura veteri*, tentativa harto prematura, pero muy estimable para su tiempo. [1] Y la avaloran, además, ciertos aforismos estéticos, de eterna verdad, inmejorablemente expresados, entre los cuales no me fijo tanto en la definición de la pintura «imagen de aquello que es o *puede ser*», porque en esto Guevara no hace más que repetir maquinalmente, como tantos otros, el principio de la *mimesis* aristotélica, sin detenerse a inquirir su verdadero sentido, que tiene más de idealista que de naturalista (lo cual parece que nuestro autor deja vislumbrar en la segunda **[p. 393]** parte de la fórmula), sino a las siguientes trascendentales afirmaciones:

1.ª La facultad crítica en su esencia no es distinta de la facultad estética, y el juzgar de una obra de arte implica cierta virtud de reconstruirla mentalmente. Guevara lo expresa, dividiendo en dos la imitación: «La primera, cuando, juntamente con el entendimiento, las manos demuestran la semejanza de las cosas que están imaginadas… La segunda, para juzgar bien o mal de las cosas ya pintadas, y para dar orden cómo las manos y entendimien-

to ajeno pongan en efecto las fantasías que sólo el entendimiento tenga concebidas».

2.ª Relación estrecha de la obra artística con el temperamento del autor: «De aquí nace que las obras de pintores y estatuarios respondan por la mayor parte a las naturales disposiciones y afectos de sus artífices». Guevara lo comprueba con un ejemplo, en que no parece sino que proféticamente, y con casi un siglo de antelación, hacía la semblanza del Espanoleto: «Pues vengamos a discurrir por las pinturas de un melancólico ayrado y mal acondicionado: las obras de este tal, aunque su intento sea pintar ángeles y santos, la natural disposición suya, tras quien se va la imitativa, le trae inconsideradamente a pintar *terribilidades y desgarros*, nunca imaginados sino de él mismo».

3.ª Relaciones del artista con el nivel intelectual de su público. Es lo que Guevara llama «afrontarse las *imitativas imaginarias* de los compradores y estimadores de las pinturas con las de los artífices de ellas».

4.ª Relaciones de la obra pictórica con el clima en que nace y con los objetos cuya visión frecuenta el artista (lo que hoy llamos el *medio artístico)*. «Este es un hábito que acarrea a las gentes la continuación de la vista de ciertas cosas particulares y propias de una nación, y no de otras… Descendamos a pintores venecianos, los cuales, queriendo tratar el desnudo de alguna mujer por su imitativa fantástica, vienen a dar en una groseza y carnosidad demasiadas».

5.ª Importancia del estudio de la historia, no sólo para buscar asuntos en ella, sino para penetrarse del color local que exige cada argumento; «las cuales, no sólo sirven para pintar las cosas con el decoro que cada persona pide, sino también para poner los **[p. 394]** hábitos y otras circunstancias conforme a la nación o costumbre de cada gente».

6.ª Importancia del «estudio de la filosofía, para poder concebir (el artista) mayores grandezas y más fantásticas ideas de cosas admirables».

Todas estas enseñanzas tan profundas y tan verdaderas, que parecen dictadas hoy mismo, se hallan oscurecidas en el libro de Guevara por el más intolerante fanatismo clásico, que, no solo le hace abominar de la Edad Media, [1] sino mirar con menosprecio las escuelas de su siglo, en que el arte pictórico subió a una altura jamás sospechada por los antiguos. [2] Admira la pintura clásica por fe, canoniza sus obras por el testimonio de compiladores y sofistas, que quizá no las conocían tampoco, ni las tomaban de otro modo que como materia de erudición o de retórica: acepta por base de apreciación estética las pueriles narraciones de los pájaros que vinieron a picar las uvas de Zeuxis, y otros cuentecillos semejantes; y tan absurdo criterio le sirve para rebajar las obras maravillosas que engendró la edad de Lorenzo *el Magnífico* y de León X. Lo que no ve ni sabe más que por tradición confusa y litigiosa le enamora: no tiene ojos para los prodigios que se desarrollan delante de él. Cree agotado el poder de la naturaleza humana en los antiguos, y escribe párrafos como éste: «Apeles se aventajó, no solo a todos los que hasta entonces eran nacidos, pero también a *todos los que de allí adelante habían de nacer…* » ¿Qué razón se da de esto? Ni una tabla, ni un rasguño: sólo el dicho de Plinio, a quien Guevara sigue ciegamente. «¡Oh ingenios dormidos! Todos los hallo hechos en un molde; todos alcanzan lo que uno, y uno lo que todos… Pintó Apeles un héroe desnudo, *en la cual pintura «dicen» haber desafiado a la naturaleza* : por estos **[p. 395]** y otros ejemplos se puede entender *cuánto mayor cuidado tuvieron los antiguos en este arte que los modernos*, y con cuánta mayor diligencia estudiaron para perfeccionarse en ella. Yo sospecho que *la naturaleza duerme el día de hoy segura de no ser vencida ni desafiada en semejantes empresas»*.

¡Dormir la naturaleza en el siglo de Rafael y de Miguel Angel, de Tiziano y de Pablo Veronés! ¡Hasta tal punto llega a ofuscar a hombres de clarísimo entendimiento el no ver la naturaleza y el arte sino al través de sus libros! Un tropo o figura retórica de algún declamador griego, una frase vulgar y sin sustancia, lo de *vencer a la naturaleza*, que se habrá dicho de cuantos han pintado, le hacían más fuerza a Guevara que el testimonio de sus propios ojos en las estancias del Vaticano. Perseguía, como el perro de la fábula, una vana sombra, y dejaba caer la carne de la boca. Todo lo quería encontrar en los antiguos, hasta la pintura al óleo, por la poderosa razón de que, «siendo tan completos en todo, como que no hubo gente que en juicio y razón les aventajase, no era de presumir que ignoraran semejante menudencia». A duras penas quería conceder que los venecianos hubiesen adelantado en el colorido, y se desquitaba con creer que «el colorido de estos tiempos tiene poca firmeza y dura». Y adviértase que Guevara, en todo lo relativo a la pintura *encáustica* (consistente en fijar los colores en cera y quemarla después), que tan pomposamente encarecía, andaba a tientas, como todos en su tiempo, puesto que nadie hasta el P. Requeno, español del siglo pasado, dió con el secreto, y aun la invención de éste es discutible.

Mucha más templanza, más tino, más justa estimación de los méritos de antiguos y modernos, y, por decirlo todo, un clasicismo más racional y más puro se respira en los preciosísimos fragmentos que en prosa y en verso nos quedan del racionero de Córdoba, Pablo de Céspedes, varón *de muchas almas*, como todos los grandes hombres del Renacimiento; puesto que juntó a los lauros de pintor, escultor y arquitecto, los de humanista, arqueólogo y poeta, proponiéndose reproducir en todo el modelo de Miguel Angel, en quien idolatraba, y de quien cantó en versos de majestad verdaderamente romana:

«Cual nuevo Prometeo, en alto vuelo
Alzándose, extendió las alas tanto,

[p. 396] Que puesto encima al estrellado velo,
Una parte alcanzó del fuego santo:
Con que tornando enriquecido al suelo,
Por nueva maravilla y nuevo espanto,
Dió vida con eternos resplandores
A mármoles, a bronces, a colores».

Lástima fué que Céspedes, nacido algo más tarde para lo que a su gloria convenía, no alcanzase en Roma los grandes días de la pintura italiana, ni tratase a Miguel Angel, a quien sólo conoció de lejos y en sus postrimerías, agriado por la edad y por los desengaños; ni pudiera emanciparse como dibujante de la influencia amanerada de los Zuccaros y otros imitadores degenerados de Julio Romano, en quienes se inicia manifiestamente la decadencia. Verdad es que un viaje a Parma corrigió su manera con el estudio de la del Correggio, [1] transformando a Céspedes en un colorista tal, que, según afirma Pacheco, «le debió la Andalucía la buena luz de las tintas en las carnes». De todo esto resultó un saludable eclecticismo, en que el dibujo de la escuela romana, la vigorosa anatomía de Miguel Angel y el arte clásico de composición y agrupamiento de las figuras, aparecen realzados por un colorido brillante y armonioso, como es de ver, sobre todo, en la famosa *Cena*.

Pero sea cual fuere el valor que se dé a las obras pictóricas de Céspedes, cuyo único defecto quizá sea la ausencia de carácter propio, que tan fácilmente las deja confundir con las de otros autores, principalmente italianos, lo que no puede negarse al racionero es una influencia profunda y decisiva en el desarrollo de la cultura andaluza, no sólo por la enseñanza del ejemplo y por el conocimiento profundo de la técnica, sino por la variedad de aptitudes que se juntaban en su persona, tan artística y tan simpática: por el gusto y la mesura que ponía en todo, fiel a su educación italiana: por su talento poético, que fué, en verdad, de primer orden, y que sólo se empleó en alabanza de las bellas artes,

con acentos dignos de Virgilio: por aquella índole suya tan suave y tan pura: por aquel amor al arte que todas sus palabras respiraban, y, finalmente, por su mismo eclecticismo, que le hacía reconocer **[p. 397]** los méritos de las escuelas más diversas, dándole en superioridad de miras como crítico lo que perdía en originalidad de ejecución.

Todo lo que nos queda de tan ilustre varón puede encerrarse en menos de cincuenta páginas, pero estas páginas son oro puro. Las encabeza un *Discurso de la comparación de la antigua y moderna pintura y escultura,* dirigido a Pedro de Valencia, por cuyos ruegos le escribió en 1604. Las cierran los fragmentos del *Poema de la Pintura* salvados por Pacheco en su *Arte*. En medio se colocan un *Discurso sobre la arquitectura del templo de Salomón,* o, más bien, sobre el origen de la columna corintia; y una carta a Pacheco, sobre los procedimientos técnicos de la pintura. [1]

Las octavas que nos quedan del libro de la Pintura, no excediendo en total de 700 versos, ni dejándonos adivinar siquiera el plan y la extensión del poema, producen el efecto de magníficos torsos de estatuas destrozadas, o de columnas de un templo griego derruido, más grandes y más bellas por la soledad y el silencio que las envuelve. Yo no lamento tanto como otros que la obra se haya quedado incompleta: hubiéramos ganado, sí, algunos centenares más de buenos versos, pero nunca una obra verdaderamente poética, porque no puede serlo ningún poema didáctico, ni hay cosa más opuesta a la poesía que la enseñanza directa. Al paso que, tal como le tenemos, perdida la mayor parte de lo didascálico, y conservados los episodios en que el numen de Céspedes se emancipa de la servidumbre de la materia científica, y vuela con las alas de Lucrecio y Virgilio, no hace el efecto de una obra de artificio chinesco, tal como los poemas de Du-Fresnoy, de Lemierre o de Delille, donde toda la gracia consiste en decir poéticamente una porción de menudencias triviales y prosaicas; sino **[p. 398]** que, henchido de calor, de afectos, de gran-

deza, de entusiasmo comunicativo, es, más que otra cosa, una oda sublime a las bellas artes, que el autor amaba y hace amar a sus lectores, consiguiendo la grandeza poética por la inspiración lírica, lo mismo que aquellos dos grandes poetas romanos que con apariencia de didácticos son verdaderos poetas naturalistas y descriptivos, en cuyos cantos imprimió la gran madre su beso amorosísimo, dándoles frescura y juventud perennes.

De las hermosuras poéticas de la obra de Céspedes, entre todas las cuales brillan el episodio del caballo y el de la tinta, no es necesario hablar aquí, mucho más cuando todo español que ha gustado algún sabor de letras, las conserva en el tesoro de su memoria. Las ideas estéticas son muy raras en los fragmentos conservados; la belleza se siente y se respira en ellos, pero el autor no trata de explicarla. Cree, del mismo modo que Miguel Angel (cuyas opiniones nos ha transmitido su discípulo Francisco de Holanda), que la mayor nobleza y dignidad de la pintura consiste en ser imitación de la obra divina; y por eso empieza invocando al pintor del mundo, que puso en la forma humana un *microcosmos:*

«Y el aura simple de inmortal sentido
Inspiró dentro en la mansión interna».

Recomienda con mucho ahínco la imitación del natural y la selección de partes:

«Del *natural* recoge los despojos,
De lo que pueden alcanzar tus ojos.
.....
....Tú *entresaca* el modo
Y de *partes* perfetas haz un todo.
En el silencio obscuro su belleza
Desnuda de afeytadas fantasías,
Le descubre al pintor naturaleza.
.....

Las frescas espeluncas ascondidas
De arvoredos silvestres y sombríos,
Los sacros bosques, selvas extendidas
Entre corrientes de cerúleos ríos,
Vivos lagos y perlas esparcidas
Entre esmeraldas y jacintos fríos,
[p. 399] Contemple, y la memoria entretenida
De varias cosas quede enriquecida.»

Por modelo de dibujo ofrece a la perpetua emulación de su discípulo el Juicio final de la Sixtina:

«No pienses descubrirle en otra cosa,
Aunque industria acrecientes y cuidado,
Que en aquella excelente obra espantosa
Mayor de cuantas se han jamás pintado,
Que hizo el Buonarota de su mano
Divina, en el Etrusco Vaticano».

La simetría que recomienda no es tampoco la de Alberto Durero, sino la de Miguel Angel:

«Yo la vi, y observé en aquella fuente
De perenne saber, de do salieron
Nobles memorias de valiente mano,
Que ornan la alta Tarpeya y Vaticano».

Pero a esto y a la hermosísima descripción de los instrumentos, y a algunas leves consideraciones sobre la perspectiva y el escorzo, se reduce la parte conservada del tratado, que ciertamente enseña poco, aunque nos admire por el arte divino con que lo ennoblece todo. ¿Quién olvida aquella descripción de la concha de los colores:

«Sea argentada concha, do el tesoro
Creció del mar en el extremo seno
La que guarde el carmín y guarde el oro,
El verde, el blanco y el azul sereno:

Un ancho vaso de metal sonoro
De frescas ondas transparentes lleno,
Do molidos al olio en blando frío
Del calor los defiende y del estío?»

¿O aquellos otros versos acerca de la cuadricula:

«Y luego mirarás por dónde pasa
Cierto el contorno de la bella idea,
De rincón en rincón, de casa en casa,
De aquella red que contrapuesta sea?»

[p. 400] Los escritos en prosa de Céspedes (todos incompletos) se refieren más bien a la historia que a la teoría del arte, pero nos autorizan a tener al insigne racionero por crítico estético de los de raza. Con dos rasguños, con cuatro palabras gráficas y expresivas, describe y juzga una obra de arte, y a veces estas palabras no son indignas de la grandeza de los objetos. Interrogado por el sabio humanista Pedro de Valencia sobre la misma cuestión que tanto preocupó a don Felipe de Guevara, Céspedes, con más prudencia que él, como quien sentía la grandeza de los artistas contemporáneos suyos, se guarda muy mucho de fallar el pleito en favor del arte antiguo, limitándose a decir que «vamos muy a peligro de errar, comparando y cotejando las obras que no vemos con las que hemos visto de los pintores de este siglo». Prescindiendo, pues, de las obras de arte que no tienen existencia más que en las páginas de Plinio, trata de caracterizar las maravillas del Renacimiento, que él propio vió en Italia y que conservaba vivas en su memoria. Para ensalzar a Miguel Angel se le ocurren siempre magníficas palabras: en una parte dice de él que «en ciencia de músculos y proporciones humanas lleva muchos pasos de ventaja a los antiguos», y que hinchó y perfeccionó toda la capacidad de las artes: en otro le compara con Píndaro, a quien Céspedes tenía muy especial devoción, reconociendo y venerando en él el atributo de la grandeza. De Rafael pondera la «modestia virginal y divinidad en rostros humanos, ternura grande

en los niños, el donaire en las mujeres, hábitos, trajes y ornatos *con cierta simplicísima hermosura»,* y el haber añadido a la pintura, «juntamente con el crecimiento del dibujo, la mayor gracia que jamás se había visto y creo no se verá», y al *incendio del Borgo* llama «divina cosa». De Masaccio escribe que «fué el primero entre nuestros mayores que procuró engrandecer aquella débil manera de entonces»; y lejos de mostrar encono contra el arte de la Edad Media, aunque tache de «ridículas y mal asentadas» sus figuras, parece como que se complace en traer a la memoria estos obscuros principios de aquella obra humana subida después a tanta alteza, reconociendo con amplio espíritu que se adelanta casi dos siglos a la crítica de su tiempo, «que sin duda se acabara del todo la pintura, si la religión cristiana no la hubiera sustentado, de cualquiera manera que fuese». Céspedes busca afanoso la cuna **[p. 401]** y las primeras muestras del arte cristiano, porque (como el dice con frase bellísima) «con más brío comienza a salir una planta del suelo, aunque sea una hojita sola, que cuando se va secando, aunque esté cargada de hojas». Siente *harto dolor* de que, por renovar el pórtico del Vaticano, se destruyeran pinturas bizantinas, y confiesa que, teniendo devoción particular a una rudísima imagen de Santa María de Trastevere, dolióse muy amargamente el día en que la encontró blanqueada. Reverencia y besa las santas y antiquísimas paredes de las iglesias mozárabes de Córdoba, y reconoce que «esta suerte de pintura, aunque tan grosera e inculta, parece que todavía eran las cenizas de donde había de salir la hermosísima fénix, que después brilló con tanto esplendor y riqueza, disipando las cerradas tinieblas… De estos principios, aunque flacos, subió la grandeza. de este arte a la cumbre que en nuestros tiempos se ha visto».

En el discurso llamado inexactamente *Sobre el templo de Salomón,* Céspedes, para indagar el origen de la columna corintia, que, en su concepto, es la palma rodeada y *astringida* de las cuerdas, rechaza racionalmente la leyenda de la hija del alfarero de

Sición y busca (lo mismo que los eruditos de hoy) la cuna de la arquitectura en Oriente, y principalmente entre los asirios, reduciendo a su justo valor el testimonio de Vitrubio, que «solamente observó la manera de los griegos, o no vió los edificios donde estaban puestas las columnas, o no entendió el modo de sacarlas torcidas» [1]

[p. 402] Nunca se siente mejor todo el precio de la elegante brevedad de Céspedes que cuando se pasa de sus fragmentos a los libros de arte que, en número relativamente mayor que hasta entonces, produjo el siglo XVII. Muchos de ellos versan sobre la cuestión de si la pintura debe o no contarse entre las artes liberales. Semejante controversia, cuyo solo enunciado nos parece hoy un absurdo y que ni aun como tema de declamación podría admitirse en el aula de un dómine pedante, implicaba cierta gravedad para los artistas del tiempo de Felipe IV, puesto que llevaba consigo el pagar o no pagar pesadísimas alcabalas, de las que (según el espíritu quijotesco del tiempo, bastante por sí solo para matar toda actividad industrial en España) pesaban sobre el trabajo mecánico, haciéndole casi imposible, amén de cerrar a sus honrados cultivadores el camino para ciertos honores y dignidades. ¡Hubo caballeros de Santiago que se escandalizaron de que su insignia ornase el pecho de Velázquez! Y es de ver, en las pruebas que hizo para su hábito, con cuanta solicitud se trata de inquirir si había pintado o no por dineros, y si tenía tienda o público obrador: ¡pecado verdaderamente nefando, según las ideas de entonces! A los ojos de tales gentes, lo que realzaba a Velázquez no era el título de grande artista, sino el de «apossentador y ayuda de cámara de S. M».

Cuando tal espíritu dominaba, claro es que merecieron bien de la cultura los que, oponiéndose al torrente, trataron de probar con razones filosóficas y jurídicas la nobleza del arte de la pintura, dilatándose con este motivo en la ponderación de sus efectos, y penetrando, aunque por incidencia en la noción misma del ar-

te. El primero de los libros compuestos con tal objeto perece haber sido la *Noticia general para la estimación de las artes y la manera en que se conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles,* publicada en 1600 por el licenciado Gaspar Gutiérrez de los Ríos, que merece más alabanza por lo mismo que no era pintor ni pleiteaba en causa propia, como tampoco el jurisconsulto don Juan de Butrón, autor de los *Discursos apologéticos en que se* **[p. 403]** *defiende la ingenuidad del arte de la pintura,* [1] que, aparte de la bondad de su asunto, son uno de los mas pedantescos y farragosos alegatos, entre tantos como abortó la antigua literatura jurídica española. Butrón emprende probar «con la autoridad de Hipócrates y de Martín Lutero, (como diría graciosamente Moratín), que aunque los antiguos contaron solo siete artes liberales, por acomodarse al número perfecto, no entendieron excluir del número ni a la Poesía que participa de la *Gramática* y de la *Retórica,* ni menos a la Pintura, que tiene parentesco, y al mismo tiempo emulación, con todas las artes y ciencias, con la Historia, con la Filosofía y Razón de Estado, con la Dialéctica, con la Retórica, con la Aritmética, con la Geometría, con la Música, con la Astronomía; de donde infiere que, dependiendo todas ellas de principios recíprocos, «la assimilación hace que tengan unos mismos privilegios el assimilante y el assimilado»; lo cual, además, se comprueba difusamente con la estimación que la pintura tuvo en Grecia, y entre los hebreos (?), con cánones de concilios, con haber sido Dios el primer dibujante del Tabernáculo, y después Moisés; con las pinturas de San Lucas; con haber hecho Julio César ciudadanos romanos a los profesores de las artes liberales; con la noticia de Fabio *Pictor;* y, finalmente, con la recóndita verdad de que «la nobleza consiste en la virtud», lo cual no sé cómo pueda compaginarse con el desatino, que en otra parte suelta el buen Butrón, de que «la nobleza se deslustra con ejercer oficios mecánicos, por donde los hijosdalgo que tienen boticas, lonjas o tiendas, pierden la posesión de su nobleza con ellas».

[p. 404] Análogas razones fueron expuestas en el pleito que Vicente Carducho y otros pintores sostuvieron en 1633, logrando sentencia favorable contra el fiscal de la Real Hacienda, [1] que pretendía cobrarles alcabala de sus pinturas. En la información figuran los gloriosos nombres de Lope de Vega, Jáuregui y Valdivielso, al lado del erudito León Pinelo, del historiógrafo Vander-Hammen, amigo de Quevedo, y del predicador Juan Rodríguez de León: notable testimonio de la hermandad con que vivían entre nosotros las artes y las letras, favoreciéndose y honrándose mutuamente. Leon Pinelo y Butrón agotaron la controversia jurídica. El parecer de Jáuregui, que también se imprimió suelto, es el más notable de todos, aunque tiene algunas puerilidades, como el llamar a la pintura arte de ángeles, por haberla ejercitado los dos incomparables artífices *Miguel y Rafael*. Así como de paso, no deja de inculcar algunas ideas de estética idealista, con la gravedad del magisterio que él tenía entre sus contemporáneos. «El arte no pretende sólo corpulencias, sino vidas y espíritus. Aquel gran pintor veneciano, Giorgione, aspiraba a tanto en la pintura, que toda su tristeza era mirar las cosas vivas, enojado que lo que él pintaba no tenía ningún espíritu, y cuando le alababan sus obras como admirables, decía con despecho que todo era nada, pues las figuras no respiraban y no se movían… La Anatomía es más de la pintura que de los médicos, porque no la explica simplemente, sino con todas las variedades que trueca el movimiento de los miembros y sus acciones, y las que tocan a cada sujeto, según su edad, sexo o estado, y según sus pasiones, donde la variación del dibujo no tiene límite, ni deja de ser comprensible… El alma y vida de la pintura no consiste en hermosos colores, ni en otros materiales externos, sino en lo *íntimo del arte* y su inteligencia».

Pero no bastaron ni la generosa ayuda de los poetas, ni la sentencia ejecutoriada y firme de 1633, para impedir que, creciendo los apuros del Erario y la bancarrota nacional durante los calami-

tosos reinados de Felipe IV y Carlos II, la Real Hacienda, que si andaba tibia y remisa en pagar, lo que es en cobrar era capaz de asirse a un clavo ardiendo, volviese a inquietar a los pintores **[p. 405]** con el terror de las alcabalas y del repartimiento de soldados, suscitándoles en 1677 nuevo pleito, que no llegó a sentenciarse, y del cual no alcanzaríamos noticia alguna si no corriese impresa, en libro de muy humilde título y muy sustancioso contenido, una declaración de don Pedro Calderón de la Barca, presentado como testigo por los pintores. Es una de las rarísimas muestras que tenemos de la prosa del gran dramaturgo, y han hecho muy mal sus biógrafos en prescindir de este discurso, si es que le han conocido, porque el título del libro en que está no convida ciertamente a buscarle allí. [1] El estilo es muy de Calderón, enfático y conceptuoso. Declara que siempre tuvo natural inclinación a la pintura, y solicitó saber lo que de ella habían escrito los antiguos: «y hallé ser la pintura un casi remedo de las obras de Dios, y emulación de la naturaleza, pues no crió el poder divino cosa que ella no imite, ni engendró la Providencia cosa que no retrate: y dejando el humano milagro de que en una lisa tabla representen sus primores con los claros y obscuros de sus sombras y luces, lo cóncavo y lo llano, lo cercano y lo distante, lo áspero y lo leve, lo fértil y lo inculto, lo fluctuoso y lo sereno, es muy de reparar en que transcendiendo sus relieves de lo visible a lo no visible, no contento con sacar parecida la exterior superficie de todo el universo, elevó sus diseños a lo interior del ánimo, pues en la posición de las facciones del hombre (racional mundo pequeño), llegó su destreza aun a copiarle el alma, significando en la variedad de sus semblantes, ya lo severo, ya lo apacible, ya lo risueño, ya lo lastimado, ya lo iracundo, ya lo compasivo…» ¿No nos parece oír en este trozo la noble, aunque algo amanerada entonación de los romances de sus comedias? El caballeresco poeta, tan rico de condiciones pictóricas como sensible al halago de los colores y de las formas, considera la pintura, no

ya sólo como arte liberal, sino como *arte de las artes, que a todas las domina, sirviéndose de todas;* y lo prueba por razones más especiosas que científicas, buenas en una comedia, más bien que para escritas en los protocolos de una escribanía. «A la gramática… la tributa las concordancias **[p. 406]** que se avienen sus matices en la mezclada unión de sus colores: puesto que el día que no distribuyera lo blanco a la azucena, lo rojo al clavel y lo verde a sus hojas (y así en todo) cometiera solecismos en su callado idioma… Si pinta batallas, enfervoriza a empresas; si incendios, atemoriza a horrores; si tormentas, aflige; si bonanzas, deleita; si ruinas, lastima; si países, divierte; si jardines, recrea…, y, finalmente, si en reverentes simulacros nos pone a la vista aun los más arcanos misterios de la Fe, ¿qué dormido corazón no despierta al silencioso ruido del culto, de la reverencia y del respeto?… Contribuyendo a la Pintura la Gramática, sus concordancias; la Dialéctica, sus consecuencias; la Retórica, sus persuasiones; la Poesía, sus inventivas; sus energías, la Oratoria; la Aritmética, sus números; la Música, sus consonancias; la Simetría, sus medidas; la Arquitectura, sus niveles; la Escultura, sus bultos; la Perspectiva y Optica, sus aumentos y disminuciones, y finalmente, la Astronomía y Astrología, sus caracteres para el conocimiento de las imágenes celestes, ¿quién duda que *número transcendente* de todas las artes sea la principal que comprehende a todas? Calderón transporta a la Pintura la idea del *número transcendente,* que los músicos aplicaban a su arte cuando más querían encarecerla. Palomino repetía, a principios del siglo XVIII, que «si la pintura estuviese conmemorada entre las siete artes liberales, se la hiciera manifiesto agravio, porque de este modo sería sólo una de ellas, siendo, como es, *un compendio de todas*. Estaba encontrado el modo de salvar la dificultad de la omisión de la Pintura entre las artes liberales, dificultad grave para unos hombres que daban tan despótico valor a la tradición y a la autoridad. La Pintura no

era ninguna arte de las siete, por lo mismo que era una *forma gráfica* aplicable a todas.

Un pintor florentino, trasladado desde su infancia a España, y modificado por el realismo peninsular, hombre piadoso y bien intencionado, fecundísimo productor de cuadros ascéticos, en que no se advierten cualidades de orden superior, pero sí extraordinaria soltura de mano, apacible devoción y aptitudes para comprender el espíritu leyendario, había impreso en 1633 unos *Diálogos de la Pintura,* [1] muy apreciados entre los bibliófilos por **[p. 407]** su escasez en el mercado, y entre los amigos de las Bellas Artes por las noticias que nos da de algunas colecciones de su tiempo, luego dolorosamente deshechas, de algunos cuadros perdidos, y de tal cual artista español, aunque muy pocos. El estilo es fácil y llano, si bien afeado de incorrecciones e italianismos, que debieron de pegársele al autor, no de su origen, puesto que tan niño vino a España, sino de la frecuente lectura de los preceptistas toscanos. En la exposición no sigue el mejor orden, puesto que destina el primer diálogo a la enumeración de las principales obras de pintura y escultura que se admiran en Italia, formando una especie de guía del viajero que quiera visitarlas; el segundo, a los orígenes, pérdida y restauración del arte de la pintura, y a encarecer su estimación, nobleza y dificultad; el tercero, a la definición y esencia de la pintura, y sus diferencias; el cuarto, a la distinción de la pintura teórica y práctica, a la imitación del natural, **[p. 408]** y a las relaciones entre la pintura y la poesía; el quinto, al modo de juzgar las pinturas, a la perspectiva, al dibujo y al colorido; el sexto, a las diferencias de los modos de pintar y a la preeminencia entre la pintura y la escultura; el séptimo, al decoro de la pintura sagrada; el último, a resumir en una especie de tabla sinóptica los nombres técnicos y ciertos principios de fisonomía y simetría, terminando con el estado actual de la pintura en España. Para realzar su libro acudió Carducho a sus amigos poetas, que tan bien le habían asistido en el

pleito de la alcabala, y coronó cada uno de los diálogos con versos de Lope, Valdivielso, el P. Niseno (que hasta en el púlpito persiguió a Quevedo), el judaizante Miguel de Silveira, el caballero santiaguista don Antonio de Herrera Manrique, el seco y adusto Francisco López de Zárate, y el acólito de Lope Dr. Juan Pérez de Montalbán. Estos versos no son lo menos curioso del libro, sobre todo por el espíritu idealista y platónico que en ellos domina, y que era el modo *oficial* de pensar en aquel tiempo, aun en las escuelas más naturalistas. Es verdad que Valdivielso contempla

«La *verdad* admirada
De verse, cuando al lino la traduces,
En el rasgo menor ejecutada»;

pero esta verdad es la verdad metafísica, la verdad de la idea, puesto que, según lo explica el Dr. Miguel de Silveira, lo ideal vence a lo real, y el arte a la naturaleza misma:

«Que por modo fecundo,
Es el alma común que informa el mundo.
.....
Vencerla te contemplo,
Pues viendo la deidad de tus pinceles,
Introducir desea Forma vital en tu divina Idea».

En opinión de Lope, la mayor excelencia de la pintura consiste en dar

«Cuerpo visible a la incorpórea esencia».

vistiendo de hermosura a la purísima sustancia intelectual;

[p. 409] «Y si hubiera más alto que los cielos
Lugar que penetraras,
Los zafiros rasgando de sus velos,
Al sol por sombra de tus pies dejaras».

La pintura *reforma los defectos de la naturaleza,* y si no lo crea, por lo menos lo renueva todo. De aquí el hermoso arranque de Fran-

cisco López de Zárate, exhortando a los artistas a pisar la senda de la pintura mística:

«!Oh, no abatáis las alas hasta el suelo;
Que Dios las dió para volar al cielo!».

El sentido de la prosa de Carducho corresponde a los versos de sus amigos. [1] y no sería materia de pequeña sorpresa (si no supiéramos lo que pesaba en aquella edad el prestigio de la tradición escrita) el ver al autor de los populares y devotos cuadros de la vida de San Bruno, que parecen una de nuestras antiguas comedias de santos trasladada al lienzo; mostrar tan exagerado puritanismo idealista, y censurar tan ásperamente la fogosidad y furia de colorido, y los rápidos, vigorosos y osados modos de ejecución de las escuelas veneciana y española. Así le vemos lamentarse de que la pintura, después de Miguel Angel, decline y baje a toda prisa, apartándose de aquella perfección de dibujo, *y aquel cerrar los perfiles exteriores del desnudo;* y condenar a los meros imitadores del natural exterior, a los *«retratadores* que se han de sujetar a la imitación del objeto bueno o malo, sin más discurrir ni saber: lo cual no podrá hacer el que tuviere habituado el entendimiento y vista a buenas proporciones y formas». *Imperfecta e indocta pintura* llama a la de los naturalistas, aunque sea «admirable la representación y el modo de obrar prácticarnente». Quiere que se *estudie* del natural y no se copie, «y así el usar dél será, después de haber raciocinado, *especulando* lo bueno y lo malo de su propia *esencia y* de sus accidentes, y hecho arte y ciencia dello; que sólo sirva la naturaleza de una *reminiscencia y despertador* de lo olvidado… y será acertado tenerla tal vez delante, **[p. 410]** no para copiar sólo, sino para atender cuidadoso, y que sirva de animar los espíritus de fantasía, despertando y trayendo a la memoria las ideas dormidas y amortiguadas… sabiendo distinguir… adónde la naturaleza anduvo sabia y adónde depravada, observando e imitando lo uno, y enmendando y corrigiendo lo otro con la razón, a pesar de la torpe y material mano, que tal vez lo

impedirá… La simple imitación sólo se permite al que retrata, en cuanto a la forma y color… Sirvan de autorizar esta mía los griegos y romanos, que nos consta que con tanto cuidado *enmendaron los desaciertos de la naturaleza,* que, según el Petrarca, jamás, o raras veces, obró con perfección; y bien lo significó Lisippo, cuando decía que formaba los hombres como habían de ser, y no como ellos eran: docta y cuerda sentencia».

La malquerencia de Carducho contra Velázquez, que había eclipsado a todos los antiguos *pintores del Rey,* se descubre aún con más franqueza en otras partes de la obra: «A los que hacen tales pinturas de simple imitación, los venero como médicos empíricos, que, sin saber la causa, hacen obras milagrosas, y es cierto que en el tribunal de los sentidos tendrán aplauso grande, si bien en el de la razón y entendimiento no osarán parecer… Deste abuso no tienen poca culpa los artífices, que poco han sabido o poco se han estimado, abatiendo el generoso arte a conceptos humildes, como se ven hoy, de tantos cuadros en bodegones con bajos y vilísimos pensamientos, y *otros de borrachos,* otros de fulleros, tahures, y cosas semejantes, sin más ingenio ni más asunto *de habérsele antojado al pintor retratar cuatro pícaros descompuestos* y dos mujercillas desaliñadas, en mengua del mismo Arte y poca reputación del Artífice». También el Caravagio, no solo por su propia brutalidad y desorden, sino por el agravante delito de ser maestro del gran Ribera, irrita la bilis censoria del apocado Carducho, que le presenta como un monstruo y como el Anticristo de la pintura, que «con falsos y portentosos milagros y prodigiosas acciones, se llevará tras de sí a la perdición tan grande número de gentes, movidas de ver sus obras, al parecer tan admirables, aunque ellas en sí engañosas, falsas y sin verdad ni permanencia».

Esta tremenda requisitoria contra la pintura naturalista empieza, sin embargo, con una definición del arte que ningún naturalista **[p. 411]** tendría reparo en aceptar: «Semejanza y retrato de todo lo visible (según se nos representa a la vista) que sobre una

superficie se compone de líneas y colores». Prueba evidente de la confusión que reinaba en las ideas críticas de nuestros pintores, y del carácter empírico e irracional que tenían todas estas nociones.

Carducho fué uno de los primeros en notar, aunque rudamente, ciertas relaciones y semejanzas entre la poesía y la pintura, ensalzando como coloristas a varios poetas contemporáneos suyos, si bien da escasa muestra de su gusto en poner por las nubes el *Polifemo y Las Soledades,* de Góngora, cual modelos de perfectísima pintura, tales que «no es posible que ejecute otro pincel lo que dibuja su pluma», en lo cual dijo Carducho más verdad de lo que él imaginaba, pues ¿qué pincel podría seguir tan inconexos delirios y darles cuerpo y forma aparente? [1]

Ceán Bermúdez, cuya inestimable laboriosidad en allegar memorias de nuestros artistas sólo admite comparación con la pobreza y vulgaridad de su crítica, en que apenas se percibe la influencia de Jovellanos, otorga al libro de Carducho la palma entre todos los de pintura que tenemos en castellano; pero como repite lo mismo en el artículo de Pacheco y en el de Francisco de Holanda, y es de presumir que lo repitiera en otros, si más libros importantes de pintura hubiese en castellano, nos quedamos sin conocer su verdadera opinión sobre este punto. En el parecer común (que también es el mío), el libro que aventaja a los restantes no **[p. 412]** es el de Carducho, sino el *Arte de la Pintura,* [1] del sevillano Francisco Pacheco, suegro y primer maestro de Velázquez. Pacheco, cuya mejor obra fué su yerno, era, aunque valiente retratista, pintor más especulativo que práctico, y ha dejado hartos ejemplos de triste y descarnado amaneramiento; pero en conocimientos teóricos e históricos de las artes plásticas, y en aptitud para comprender sus bellezas y hacerlas perceptibles a los demás, así como en generoso entusiasmo por todas las manifestaciones del ingenio humano y en deseo de honrar y sublimar la fama de los que en ellas se aventajaron, ningún español de su

tiempo puede ponérsele delante. La posteridad le agradece, mas que sus teorías y sus cuadros (por más que ni una cosa ni otra carezcan **[p. 413]** de mérito), su galería de contemporáneos retratados al lápiz negro y rojo; su academia, que congregó bajo el mismo techo las artes y las letras de Sevilla, prolongando así, como en un invernadero, la vida algo artificial, pero espléndida, de aquella colonia romana o ateniense, que los Céspedes, los Mal-Laras y los Herreras hablan trasplantado a la Bética. [1] Poeta sin carácter propio, pero elegante y noble unas veces, y otras donairoso y epigramático hasta confundirse con Baltasar de Alcázar; controversista hábil y muy docto en materias teológicas, como lo acreditó en el tratado de las pinturas sagradas y en sus polémicas sobre la Inmaculada Concepción contra los tomistas, y sobre el patronato de Santa Teresa contra Quevedo; apasionado de la literatura italiana, y muy leído en las obras técnicas de su facultad, tenía Pacheco todas las condiciones necesarias para erigirse con autoridad en jefe de escuela, y en preceptista y dogmatizante, aun de los que como artífices le superaban en mucho. Su libro *De la Pintura* apenas es hojeado hoy sino por algún curioso investigador que va a buscar allí noticias de Rubens o de Velázquez; pero no hemos de llevar la injusticia hasta declararle en todo lo demás *obra tan docta como inútil*. Dura nos parece la frase, aunque sea de persona tan sabia y competente en estas materias como don Pedro de Madrazo. [2] Nunca pudo tenerse por inútil, y era ciertamente **[p. 414]** muy loable en el siglo XVI, recogen en un solo libro, con método y claridad, toda la enseñanza técnica que andaba esparcida en los italianos. Es cierto que Pacheco no se levanta nunca a grandes consideraciones estéticas, aunque lo poco que dice es bueno y verdadero, como luego veremos; mas para juzgar de su *utilidad* esta consideración es secundaria, pues la mayor excelencia de la verdadera estética consiste en ser *inútil* en el sentido vulgar de la palabra, como *inútil* es toda especulación filosófica pura, por más que sus consecuencias derramen vivísima

luz sobre toda obra humana. Pero como el propósito modestísimo de Francisco Pacheco era tratar del *arte,* y no de la ciencia de la pintura, y esto las más veces, no con palabras propias, sino traduciendo y concordando las de Leonardo de Vinci y León Alberti, Vasari y Dolce, su libro tiene, y, no puede menos de tener, el valor de los libros de donde fué sacado; esto es, un valor enteramente práctico, no en el sentido de que pueda educar a ningún pintor, que esto ningún tratado lo consigue ni aspira a conseguirlo, ni las retóricas, ni las poéticas hacen poetas ni oradores, sino en el sentido de iniciar en la técnica a los profanos y de precaver contra sus escollos a los mismos artífices, ejerciendo una influencia más bien negativa que positiva, pero indudable. Es trivial sin duda todo lo que Pacheco escribe sobre el dibujo, la simetría y el colorido; pero no calificaré yo del mismo modo sus sabias enseñanzas acerca del de coro artístico, ni menos su tratado de la pintura religiosa, [1] que en nada desmerece del que dió muchos años después tanto renombre al P. Interián de Ayala. Si a esto se añade el elevado concepto **[p. 415]** del arte que todo el libro infunde, especialmente el capítulo en que se muestra «cómo la pintura ilustra y adelgaza el entendimiento, tiembla el furor y dureza del ánimo, y hace al hombre blando y comunicativo»; y si se tienen en cuenta las copiosas noticias históricas de pintores españoles, italianos y flamencos con que Pacheco va matizando agradablemente su exposición, los fragmentos poéticos que intercala, el mérito insigne de haber salvado los de Céspedes, y, finalmente, la corrección y limpieza de la prosa, exenta, a pesar de la fecha del libro, de todo resabio de mal gusto, se convendrá conmigo en que, lejos de ser inútil, el *Arte de la Pintura* fué un positivo servicio hecho a nuestra cultura estética del siglo XVII, hasta por la misma rigidez de sus principios, tan opuestos al fácil naturalismo reinante. Siempre es bueno tener a la vista un ideal de perfección, aun cuando no se cumpla, y siempre era saludable freno de arrojos y bizarrías el continuo recuerdo de Rafael, de

Miguel Angel y de Leonardo de Vinci, tantas veces memorados en aquellas páginas.

En tres libros se divide el *Arte de la Pintura,* y tres son también sus materias principales, aunque no se reducen exactamente a los tres libros: historia del arte, teoría del mismo, teoría especial de las pinturas sagradas. Las noticias históricas están tomadas principalmente del gran libro de Vasari, aunque, al hablar de la pintura de los Países Bajos y contar la vida de los dos Van-Eyck, sigue y extracta a Carlos Vanmander.

Su concepto del arte en nada difiere del de los maestros italianos. Define la pintura «arte que enseña a imitar con líneas y colores», pero entiende, de acuerdo con el maestro Francisco de Medina, que son objetos inimitables *los naturales, los artificiales y los formados con el pensamiento y consideración del alma:* «sueños, devaneos, grotescos y fantasías de pintores», y lo mismo «ángeles, virtudes, potencias, empresas, hieroglíficos y emblemas», «visiones imaginarias, intelectuales y proféticas».

En cuanto al fin propio de la obra artística, procede con más timidez que los teólogos, pero distingue, como ellos, el fin próximo y el remoto, y el fin del pintor y el de la pintura. «El fin del pintor como sólo artífice, será con el medio de su arte ganar hacienda, fama o crédito, hacer a otro placer o servicio, o labrar por su pasatiempo o por otros respetos semejantes. El fin de la **[p. 416]** pintura (en común) será, mediante la imitación, representar la cosa que pretende, con la valentía y propiedad posible, que de algunos es llamada la alma de la pintura, porque hace que parezca viva… Pero considerando el fin del pintor, como de artífice cristiano, puede tener dos objetos o fines, el uno principal y el otro secundario o consecuente.

«Este menos importante será ejecutar su arte por la ganancia y opinión y por otros respetos… pero regulados con las debidas circunstancias, lugar, tiempo y modo, de tal manera que por

ninguna parte se le pueda argüir que ejercita reprensiblemente esta facultad, ni obra contra el supremo fin. El más principal será, por medio del estudio y fatiga de esta profesión, y estando en gracia, alcanzar la bienaventuranza, porque el cristiano, criado para cosas santas, no se contenta en sus operaciones con mirar tan bajamente, atendiendo sólo al premio de los hombres y comodidad temporal, antes, levantando los ojos al cielo, se propone otro fin mucho mayor y más excelente, librado en cosas eternas… Y si del fin de la pintura *(considerada sólo como arte)* decíamos que es semejante a la cosa que pretende imitar con propiedad, ahora añadimos que, ejercitándose como obra de varón cristiano, adquiere otra más noble forma, y por ella pasa al orden supremo de las virtudes… Y no por esto se destruye o contradice el fin de la arte sola, antes se ensalza y engrandece y recibe nueva perfección. Así que… la pintura, que tenía por fin sólo el parecerse a lo imitado, ahora, como acto de virtud, toma nueva y rica sobreveste, y demás de asemejarse, se levanta a un fin supremo, mirando a la eterna gloria».

Este profundo sentido religioso, o más bien ascético, que hace de Pacheco en la teoría un predecesor del espiritualismo de Owerbeck, le mueve a quitar todo valor propio a la pintura, considerándola sólo como una manera de oratoria que «se encamina a persuadir al pueblo… y llévalo a abrazar alguna cosa conveniente a la religión».

A tal concepto del arte había de corresponder forzosamente una estética idealista, sea cual fuere el rumbo que en sus producciones pictóricas y poéticas siguieran Pacheco y sus amigos, La *carta idea* que venía a la mente de Rafael, para suplir la carestía que en el mundo hay *de buoni giudici et de belle donne,* **[p. 417]** era idea familiar en el terreno teórico a los artistas de la llamada escuela de Sevilla. Pacheco nos dice expresamente que la perfección consiste en pasar de las ideas a lo natural, y de lo natural a las ideas, buscando siempre lo mejor y más seguro y perfecto…

Así lo hacía Leonardo de Vinci, varón de sutilísirno ingenio, el cual, primero que se pusiese a inventar cualquier historia, investigaba todos los efectos propios y naturales de cualquier figura, conforme a su idea, y hacía luego diversos rasguños… Para mover la mano a la ejecución se necesita de ejemplar o *idea* anterior, la cual reside en la imaginación o entendimiento… Es, pues, la idea un concepto o imagen de lo que se ha de obrar, y a cuya imitación el artífice hace otra cosa semejante, *mirando como dechado la imagen que tiene en el entendimiento*… Formada ya la *idea* en el entendimiento e imaginativa, elige el artífice, juzgando su juicio que la *idea* que tiene presente se puede o debe *imitar* con tal modo y circunstancias».

Es cierto que la mayor parte de esta ideología platónica la trasladó Pacheco a la letra de un papel de su amigo y consejero el jesuíta Diego Meléndez, el cual le proporcionó también una explicación escolástica del conocimiento y de la formación de los conceptos e imágenes. Pero Pacheco y toda su tertulia, incluso su yerno, creían en la objetividad realísima de la idea pictórica, con tanto ardor y buena fe, como los neoplatónicos de Florencia.

«Tales, pintor divino,
Cuales los figuraste,
En tu capaz *idea* los pintaste»,

decía Antonio Ortiz Melgarejo, en alabanza del *Juicio Final* de Pacheco. Y otro poeta, mucho más ilustre, Baltasar de Alcázar (por quien la sal andaluza no tuvo que envidiar a la sal ática recogida en el mismo mar donde nació Venus), dando tregua a sus donaires que ennoblecieron la taberna, levantaba el tono para ensalzar a sus, amigos en las redondillas siguientes, magistrales como todas las suyas:

«Su pincel levanta el vuelo
Hasta el ángel Micael,

Y de allí sube el pincel
Hasta parar en el cielo:
……..

[p. 418] Allí sujetó la *idea*
De su arte no vencida,
Deseada, mas no habida
Jamás de quien la desea.
Y él, glorioso de tenella,
Con ingenio soberano,
Va sacando de su mano
Divinos *traslados* de ella.
Y así no es de humano intento
Lo que Pacheco nos pinta:
De otra materia es distinta,
De celestial fundamento.
Pues con destreza invencible,
Lo que es espiritual,
Dándole retrato igual,
Le forma cuerpo visible. [1]

Verdad es que con esta doctrina del *ideal,* no ya subjetivo, sino objetivo, se hermanaba de una manera que hoy nos parece extraña, la de la *selección de las formas naturales,* de la cual había un ejemplo clásico y célebre, el de Zeuxis y las vírgenes de Crotona. Pero los amigos de Pacheco salían fácilmente de la dificultad de un modo ingenioso y hasta profundo, que en nada comprometía la tesis idealista, diciendo que, al elegir unas partes y desechar otras, se había guiado Zeuxis por los dictámenes de la *idea* anterior, formada en su entendimiento, y trasunto de la idea que moraba en más altas esferas. Así lo dice otro Alcázar (don Melchor):

«Contemplaba su belleza
Y admiraba cada parte,

Atendiendo siempre al *arte,*
Nunca a la naturaleza» .

¡Y esto en un grupo de naturalistas! ¡Tan persistente era el dominio de la metafísica platónica, aunque se la contradijese en la práctica! El mismo Pacheco, desentendiéndose de la prioridad del estudio de la teórica, recomendada por el universal y matemático genio de Leonardo, aconseja comenzar por **[p. 419]** la práctica o ejercicio de la mano y por una sencilla imitación. Los preceptos vienen luego, para emancipar al artífice de la servidumbre de los modelos, y de la servidumbre *del mesmo natural,* apartándole *de lo seco y desgraciado, y* llevándole a inventar y disponer con propio caudal, con libertad y señorío.

Para mí, lo que más realza a Pacheco es su tolerancia dogmática. Reconoce, con franqueza rara en un preceptista, que quizá su arte no incluye la verdad absoluta y no presume estrechar a sus leyes o caminos a los que pretenden arribar a la cumbre del arte, ni poner tasa o límite a los buenos ingenios, puesto que habrá por ventura *otros modos más fáciles y mejores*. Admira a Ribera, «cuyas figuras parecen vivas y todo lo demás pintado»; encuentra disculpas para el Greco; se gloría de tener en Velázquez *la corona de sus postreros años;* confiesa que la mayor parte de los pintores de su tiempo siguen lo contrario de lo que él y los italianos aprueban; pondera la *dulzura y asiento de colores* de los flamencos; se extasía con los *borrones* de Tiziano, que «mejor se dirían golpes dados en el lugar que conviene, con gran destreza». En la crítica hay que tenerle por ecléctico, si bien en la teoría pone sobre todo arte humano «aquella hermosa manera o modo de las buenas estatuas antiguas, particularmente de los escultores griegos, y de todas las excelentes pinturas de Rafael de Urbino, que en todas fué gracioso y lleno de gran decoro, y de Miguel Angel, que en la grandeza y fuerza del desnudo tuvo gran superioridad». «Así, que, en el dibujo del desnudo, ciertamente yo seguiría a Miguel Angel, y en lo restante del historiado, gracia y composición de

las figuras, bizarría de trajes, decoro y propiedad, a Rafael de Urbino». El que después de estas palabras examine los cuadros de Pacheco, aun los mejores, verá qué distancia hay de los propósitos a la ejecución, y (lo que es más extraño) qué antinomia tan palpable entre lo que enseñaba en la academia y lo que se practicaba en el taller para satisfacción de los frailes y de los devotos que encargaban cuadros.

Para ser la pintura perfecta y excelente, se requieren, según Pacheco, cuatro cosas «buena invención, buen diseño, buen colorido y bella manera». Sería conveniente que el artífice supiera, y no medianamente, letras humanas y divinas, como Durero y Leonardo, y Leon Alberti; pero ya que esto no sea posible, **[p. 420]** debe suplir la falta con el trato y comunicación de hombres sabios en todas facultades, y la noticia de los libros toscanos y de nuestra lengua. En la materia de lo que él llama *decoro,* o sea la *conveniencia* artística, es tan observante Pacheco, que, a pesar de su idolatría por Miguel Angel, tacha la reminiscencia gentílica de la barca de Carón en el Juicio final de la Sixtina, que para él era, como para Céspedes, «la primera y mayor obra que se ha hecho en el mundo, quitando a los venideros la esperanza de igualarla en artificio, profundidad y sabiduría». En la cuestión del desnudo se ve en grave conflicto entre su honestidad y pudibundez, no ya de pintor cristiano, sino de cofrade o *congregado,* y su admiración por el Buonarroti; y sale del paso proponiendo el extraño recurso de «sacar del natural rostros y manos de mujeres honestas». (lo cual, a su entender, no tiene peligro), y valerse para lo demás de valientes pinturas, papeles de estampa, y nuevos modelos y estatuas antiguas y modernas y de los excelentes perfiles de Alberto Durero». Pintor perfecto será, según Pacheco, el que reúna al dibujo la *consideración y conveniencia,* la profundidad de pensamiento, el estudio de la anatomía, la propiedad en los músculos, la diferencia en los paños y sedas, el acabado de las partes así en el dibujo como en el colorido, la belleza y variedad

en los rostros, el artificio en los escorzos y perspectivas, el ingenio en las luces. No se contentará con sacar una cabeza del natural: el arte de los retratos, en el cual el mismo Pacheco se aventajaba tanto, y en el que su yerno vencía a todos los artistas del mundo, le parecerá un arte inferior ante aquella grandeza de Miguel Angel, «que voló como ángel superior a las cosas más terribles de vencer».

Si el libro de Pacheco fué el código de los pintores andaluces, y el de Carducho el de los pintores madrileños (unos y otros a reserva de no cumplirle, venerándole, como hacían los dramáticos con las poéticas clásicas), los *Discursos practicables del nobilísimo Arte de la Pintura,* [1] del zaragozano Jusepe Martínez, **[p. 421]** pintor del segundo don Juan de Austria, pueden considerarse como el trasunto de las doctrinas reinantes en el grupo que nuestro arqueólogo artista Carderera, a pesar de su amor a todas las cosas de su tierra, negaba que pudiera apellidarse con razón histórica *escuela aragonesa*. Por supuesto que, estéticamente considerado, el libro de Jusepe Martínez no contiene ni más ni menos que lo que hemos visto en Carducho y en Pacheco, con la desventaja de estar peor escrito y ser más desordenado y confuso. Lo único que le avalora y realza son las peregrinas noticias que contiene de la pintura aragonesa, y aun de la pintura española en general, muchas de las cuales en vano se buscarían en otra parte. En riqueza histórica vence a todos nuestros libros de arte, y es el que más interesa a la curiosidad de un siglo de arqueólogos como el nuestro.

Martínez no es enemigo sistemático de la manera de sus contemporáneos, que él llama *desembarazada y liberal;* pero, educado en Italia, en amigables relaciones con Guido y el Dominiquino, había llegado a formarse un gusto *teórico* tan puro y acrisolado, que asombra en escritor de fines del siglo XVII. Sus maestros italianos le habían enseñado que «ninguno imaginase exceder al gran Rafael en disposiciones y actitudes y movimientos ni en el

don soberano de la expresión y de la gracia, porque no obró nada que no fuese la propia hermosura». El mismo Ribera, con franqueza semejante a la del Diablo Predicador, le había confesado en Nápoles que las obras de la escuela romana «son tales que quieren ser estudiadas y meditadas muchas veces; que aunque ahora se pinta por diferente rumbo y práctica, si no se funda en esta base de estudios (que son el norte de la perfección), parará en ruina fácilmente». Aleccionado por tales y tan poco sospechosas admiraciones, llamaba Martínez «dichoso tiempo y dichosos **[p. 422]** discípulos» a los de Miguel Angel; dedicaba un capítulo entero a tratar de la filosofía natural y moral de la pintura; ponía en las nubes al *grande* Alberto Durero, a Lucas de Holanda, al *dulcísimo* Correggio, y sobre todos al *magno* Leonardo; sin perjuicio de decir de Tiziano y del *arrogante* Tintoretto que pasmaron a la misma naturaleza».

Pero su entusiasmo clásico, así como no le hacía tener en menos a los venecianos, tampoco le cerraba los ojos para sentir la belleza de otros modos y estilos de arte; y así le vemos ponderar el *extravagante modo y belleza* de algunas tablas y esculturas de la Edad Media, «que aunque por manera seca y delgada, están hechas con tan grande devoción sus figuras, que en ellas se muestra un no sé qué de bondad… y no son dignos de menos estimación, por haber carecido de los ejemplares que hoy tenemos». Y al mismo tiempo que censura las prolijidades y menudencias la *falta de grandeza y magnitud y liberalidad de contornos* de Juan de Juanes y otros imitadores de Rafael, no cierra la puerta a los arrojos del Caravaggio, y repite una y otra vez con alta elocuencia y espíritu de renovación estética: «El que desea saber y hacerse lugar, póngase con espíritu generoso en el estudio; que *si bien hay mucho hecho, falta aun mucho por hacer,* y dar materia nueva *para ser el Altísimo alabado, que infunde en los mortales tanta ciencia. El campo de la sabiduría es inmenso, y así, nunca faltará lugar para mostrar cosas nuevas,* como lo han hecho todos los excelentes maestros. El que es-

té bien en los rudimentos y preceptos podrá ser *señor de toda manera»*.

Aunque el libro de Jusepe Martínez es enteramente práctico, no reduce el arte a las *noticias* (historia), ni a las *prácticas* (técnica), sino que admite una estética general que llama *fundamento del arte y raíz cuadrada de la inteligencia*. En ninguno de nuestros escritores de artes plásticas encontramos una división tan completa y bien razonada. Para demostración de las altas miras del pintor aragonés y honra de su nombre, podrían recordarse todavía sus preceptos de «vestir las figuras conforme al tiempo», en lo cual no admite más excepción que la de las pinturas religiosas (acerca de las cuales profesa la máxima purista de *atender más a la devoción y decoro que a lo imitado),* y su doctrina idealista de la *elección de los asuntos* «que es cierta idea que forma el hombre, **[p. 423]** nacida de su *buen gusto,* [1] por la cual dispone su obra con tal gracia y artificio, que declara por ella una cosa nunca vista».

Al lado de los compendios teóricos, y favorecida en cierta manera por ellos, comenzó a levantar la cabeza la crítica de las obras de arte en particular, el origen de la cual ponen los franceses en los *Salones* de Diderot, pero de la que pueden encontrarse, así en Italia como en España, tentativas y ensayos anteriores, suscritos algunos de ellos por nombres muy ilustres. Ya hemos visto apuntar este género de crítica en Céspedes; y si se reunieran los juicios de pintores y de cuadros esparcidos por la *Historia de la Orden de San Jerónimo,* del P. Sigüenza, estilista incomparable, bajo cuya mano los secos anales de una Orden religiosa, enteramente española, y no de las más históricas, se convirtieron en tela de oro, digna de los Livios y Xenophontes, tendríamos un *Salón* no desapacible, que quizá convidaría a muchos profanos a la lectura completa de este grande y olvidado escritor, quizá el más perfecto de los prosistas españoles, después de Juan de Valdés y de Cervantes. No diré que las ideas del P. Sigüenza sobre el arte tengan el alcance ni la trascendencia de sus meditaciones so-

bre la teodicea o sobre la filosofía de la historia, pero indican algo, todavía menos frecuente que las nociones estéticas en los que no son artistas; es decir, la emoción personal y viva enfrente de las obras de arte, y la facilidad para expresarla. El P. Sigüenza era muy capaz de este entusiasmo, aunque a veces le emplea en modelos tan dudosos como Jerónimo Bosco (en quien le deslumbró el espíritu satírico y alegórico, que casi nunca es pintoresco), [2] y propende siempre a aplicar criterios literarios a las artes plásticas. Pero las descripciones de algunos cuadros de Tiziano están hechas de mano maestra, como por quien sabía ver y era sensible a la magia del color: «El uno es otra oración del huerto, muy en lo oscuro de la noche, porque aunque era el lleno de la luna, no **[p. 424]** quiso aprovecharse de su luz, y así está cubierta de nubes: la del ángel que da en la figura de Cristo está muy lejos, aunque con ella se vee muy bien: los apóstoles dormidos apenas se divisan, y aun así muestran lo que son. Judas es la persona más cerca y la que más se ve por la luz de la linterna, que como adalid va delante, y reverbera en el arroyo de Cedrón la lumbre: valentísimo cuadro». La prosa del P. Sigüenza parece como que adquiere el número poético cuando trata de cuadros. No es menos linda esta descripción del de la Visita de los Reyes: «En la colateral del Evangelio está la adoración de los Reyes, del mismo Tiziano, obra divina, de la mayor hermosura y (como dicen los italianos) *vagueza,* que se puede desear, donde mostró lo mucho que valía en el colorido, y tan acabado todo, que parece iluminación: lindos rostros y hermosas ropas y sedas, que parece todo vivo, y la misma naturaleza». En el San Jerónimo, «figura de gran relieve y fuerza», admira «una carne tostada, magra, enjuta, tan natural cual el mismo Santo nos dice que la tenía… El risco, árboles, león, fuente y los demás paños y adornos del cuadro *tan redondos y tan fuertes, que se pueden asir con la mano*». [1]

[p. 425] Hace pocos años desenterró la erudita carnosidad de don Adolfo de Castro, y el celo de la Academia Española vulga-

rizó, una breve y curiosa *Memoria de las pinturas* que Felipe IV mandó colocar en el Escorial en 1656, *«descriptas» y colocadas por Diego de Sylva Velázquez,* opúsculo que se dice impreso en Roma dos años después por su discípulo don Juan de Alfaro. [1]

En la primera edición de la presente obra acepté de buena fe, como tantos otros críticos, [2] *la autenticidad de esta Memoria,* **[p. 426]** pero un estudio más detenido de la materia me ha obligado a rectificar mi opinión, convencido principalmente por los argumentos del sabio profesor de la Universidad de Bonn, Carlos Justi, autor de la obra monumental sobre *Velázquez y su tiempo*. Ya Cruzada Villamil había hecho notar, en 1885, el anacronismo que envolvía la portada de este libro, en que se da a Velázquez el título de caballero de Santiago en 1658, es decir, un año antes de serlo. [1] Justi ha desmenuzado y triturado la *Memoria,* haciendo notar la pobreza de tecnicismo y la falta de precisión que en ella se observa. Los juicios que contiene no son los de un pintor, sino los de una persona devota impresionada por aquellos cuadros, como lo era sin duda el P. Santos, en cuya *Descripción de El Escorial,* impresa en 1657, un año antes que la supuesta *Memoria,* se encuentran estos juicios casi a la letra, aunque con más amplitud. [2] El señor don Aureliano de Beruete, autor de un estudio todavía mas reciente sobre Velázquez, y a nuestro juicio el mejor que tenemos bajo el aspecto de la crítica técnica, acepta la argumentación de Justi, y niega como él en redondo la autenticidad de la debatida *Memoria*. [3]

[p. 427] Por mi parte, añadiré que el libro, bibliográficamente considerado, tiene todas las trazas de ser impresión subrepticia, clandestina y bastante posterior a la fecha que lleva en el frontis. No creo, sin embargo, que la superchería deba atribuirse a nuestros días. Antes bien tiene la traza de uno de aquellos fraudes, más o menos graves, que en tiempo de Felipe V solía hacer el Conde de Suceda, ora reimprimiendo libros antiguos y conservándoles la fecha de la edición original, como ejecutó con la

Gramática castellana, de Antonio de Nebrija y con los *Diálogos,* de Pero Mexía; ora achacando a unos autores escritos de otros, como hizo en cierto tomito que dió como de *Poesías varias,* de Lope de Vega, perteneciendo las más de ellas a Francisco López de Zárate, ora inventando libros apócrifos, como el *Buscapié,* de Cervantes (distinto del que en nuestros días forjó don Adolfo de Castro). Llevaba el Conde su bibliomanía hasta el punto de imprimir *un solo ejemplar* de algunas de estas falsificaciones, por el gusto de ser poseedor único de ellas, y quizá fué este el caso de la *Memoria* de Velázquez.

Pero como siempre la mentira nace de algo, creemos que el fundamento que ésta tuvo fué la siguiente noticia, dada por Palomio en 1724: «De las cuales (pinturas) hizo Diego Velázquez una descripción y Memoria, en que da noticia de sus calidades, historias y autores, y de los sitios en que quedaron colocadas para manifestarle a S. M. con tanta elegancia y propiedad, que calificó en ella su erudición y gran conocimiento del arte, porque son tan excelentes, que sólo en él pudieron lograr las merecidas alabanzas».

No es imposible que este catálogo de Velázquez llegara a manos del P. Santos, y que éste le aprovechara a su modo. Pero lo que parece muy verosímil, es que la noticia dada por Palomino sirviese de estímulo al conde de Saceda, o algún otro erudito estrafalario, para entresacar del libro del P. Santos los párrafos que, según él, debieron de constituir la *Memoria* de Velázquez, e imprimirlos en la forma que se ha dicho.

[p. 428] No hay razón, por consiguiente, para privar al monje jerónimo Fr. Francisco de los Santos, autor de la *Descripción breve de San Lorenzo el Real,* publicada en 1657, del mérito, muy relativo sin duda, que tienen sus descripciones de cuadros, en las cuales procuró seguir las huellas del P. Sigüenza, si bien quedándose a larga distancia, tanto en penetración estética como en pulcritud de estilo; pues aunque no sea el del P. Santos de los peores

de su tiempo, muestra visibles huellas de la decadencia literaria, y peca a veces de lánguido y difuso. Su admiración por los pintores idealistas se satisface a poca costa con frases hechas, de las que corrían en los talleres y en los libros: «Devoción rara, reverencia y afectos, concierto y armonía de historias». Siente mucho mejor la impresión del color, especialmente en los pintores venecianos. Una de las cosas que más le hieren en los ojos y más le admiran, son las manchas amarillas del traje del negro que sirve a la mesa en el cuadro de las *Bodas de Caná,* del Veronese, así como el de la Purificación el contraste del paño *blanco* del altar con la ropa *amarilla* listada de otros colores. A propósito del *San Sebastián* de Tiziano, exclama: «Fuera de estar el cuerpo lindamente pintado, *está colorido tan divinamente, que parece vivo y de carne».* Escojo de intento estos trozos, por ser de los que pasaron a la *Memoria* impresa con nombre de Velázquez.

Pertenecen también a la segunda mitad del siglo XVII los manuscritos de Alfaro y Díaz de Valle, biógrafos, el primero de Velázquez y el segundo de diversos pintores: trabajos que aprovechó Palomino en su *Museo Pictórico y Escala Optica,* [1] transcribiéndolos muchas veces a la letra. Pero Palomino, si bien educado en el gusto del siglo XVII, pertenece ya al XVIII por la fecha de la publicación de su *Museo,* que en la parte técnica es una voluminosa y útil recopilación de nuestros antiguos libros de artes. [2] **[p. 429] [p. 430] [p. 431]**

APÉNDICE AL CAPÍTULO XI

LOS «DIÁLOGOS DE LA PINTURA», DE FRANCISCO DE HOLANDA

FRANCISCO de Holanda nació en Portugal y en portugués escribió; pero sus *Diálogos* fueron traducidos inmediatamente al castellano: sus enseñanzas iban dirigidas a los dos pueblos peninsulares, según él mismo declara a cada momento: se jacta de haber sido el primero que *en España* hubiese escrito sobre *pintura,* y

ante tal declaración sería verdadera ingratitud dejar de ponerle en el número de los nuestros. Digamos, pues, con su sabio editor Joaquín de Vasconcellos, que «en arte y en literatura no hubo fronteras entre Castilla y Portugal hasta el siglo pasado», y procedemos al estudio de los *Diálogos,* que si no son en todo rigor el más antiguo libro de Artes compuesto en la Península, son por lo menos el más antiguo libro de Pintura.

Inútil es rehacer lo que ya ha sido magistralmente realizado por el editor de estos diálogos, es decir, el estudio de la biografía artística de Francisco de Holanda. Nacido en Lisboa por los años de 1518, hijo de un iluminador holandés, llamado Antonio, heredó la tradición artística de su familia, y desde muy joven comenzó a modelar en barro. Pero de tal modo se transformó luego en Italia, que volvió hecho un hombre nuevo, y pudo, sin nota de ingratitud, hacer arrancar de allí toda su educación, y decir que en Portugal no había tenido maestros en el dibujo ni en la plástica. Su primera iniciación clásica fué por medio de la literatura, más bien que por medio del arte. La debió, sin duda, a los humanistas **[p. 432]** con quienes convivió en Évora, en el palacio del infante cardenal Don Alfonso, en cuyo servicio paso sus primeros años; al latinista y arqueólogo Andrés Resende; al helenista Nicolás Clenardo, Cuando a los veinte años emprendió su viaje artístico a Italia, protegido por el rey Don Juan III, no sólo tenía suficiente preparación técnica, sino una cultura general, una orientación de espíritu, un amor sin límites a la antigüedad resucitada; todas las condiciones, en suma, que podían hacerle en breve tiempo ciudadano de Roma. Allí vivió en el más selecto círculo artístico y social que puede imaginarse; trató familiarmente a Miguel Angel, a la Marquesa de Pescara, a Lactancio Tolomei, a Julio Clovio, al célebre grabador de metales y cristal Valerio de Vicenza; y este mundo es el que en sus obras hace revivir, estos coloquios son los que transcribe, en forma animada y pintoresca, con dicción tan espontánea y sencilla, con

tan candoroso entusiasmo, que excluyen toda idea de ficción o de artificio retórico, y permiten dar entero crédito a las muchas y curiosas noticias históricas que los diálogos especialmente contienen.

Cuando en 1547 volvió nuestro artista a la Península, traía, como fruto de sus viajes, el precioso libro de diseños *(Antiguidades da Italia),* que es hoy una de las joyas del Real Monasterio de El Escorial. Durante nueve años había recorrido toda Italia, desde Lombardía hasta Sicilia, copiando antigüedades paganas y cristianas, edificios civiles y religiosos, obras de arquitectura militar, acueductos, fuentes y jardines, frescos y mosaicos, arcos triunfales, estatuas e inscripciones, detalles arquitectónicos y hasta paisajes y escenas de costumbres: todo lo que podía servir al arte, de cualquier modo que fuese. «¿Qué pintura de estuque o grutesco (dice él mismo) se descubre por esas grutas y antiguallas, ansi de Roma como de Puzol y de Bayas, que no se hallen lo más escogido y lo más raro de ellas por mis cuadernos diseñadas?»

Tuvo Francisco de Holanda, como todos los hombres del Renacimiento, el sentido de la enciclopedia artística, pero en la práctica no pasó de dibujante e iluminador: «Miniador con puntos y de blanco y negro», como él se intitulaba. No fué pintor propiamente dicho: no se conoce ningún cuadro suyo, pero en sus postreros días tuvo la generosa ambición de ser arquitecto, y lo fué **[p. 433]** sin duda, aunque teórico y no práctico, pues ni uno solo de sus estudios y proyectos llegó a ejecutarse. Eran ciertamente grandiosos, como se ve por el tratado *de las fábricas que faltan a la ciudad de Lisboa,* presentado en 1571 al rey Don Sebastián. Allí se revela, no solamente el conocedor profundo de la antigüedad latina, adepto convencido, y por lo mismo intransigente, de un ideal artístico de severa y sólida majestad, sino el inventor ingenioso, el hábil mecánico, que, adelantándose a su siglo, discurre con acierto sobre hidráulica y sobre higiene aplica-

da al saneamiento de las poblaciones, y concibe el proyecto de una nueva Lisboa, de una ciudad monumental, con templos, palacios y acueductos, canales, fortalezas y puentes, y con un sistema de vías que la pusiese en comunicación con todo el reino y fuese animando los desiertos de Lusitania, donde aun se conservan reliquias de la grandeza romana, todas las cuales debían restaurarse y resurgir de sus escombros para servir de espléndida corona a la reina del Tajo.

Fuera de todo exclusivismo de escuela, puede admirarse la grandeza de estos proyectos y trazas, y el entusiasmo *romano* que en todo el libro rebosa. Ningún arqueólogo ni preceptista de los nacidos fuera de Italia le sintió con tanto brío, aunque ya Sagredo, en 1529, convidaba a la imitación de los monumentos de Mérida y Andrés Resende, en 1543, había tratado magistralmente de los acueductos, con motivo del descubrimiento y restauración del de Sertorio en Évora. Resende, uno de los mayores humanistas hispanos del siglo XVI, varón a todas luces grande, y que lo parecería más si su conciencia crítica hubiese igualado a su saber y no hubiera pagado más de una vez tributo a la falsa arqueología (que ha sido una de las plagas de nuestra Península), estaba ligado con Francisco de Holanda por antigua y estrecha amistad: pudo ser su consejero y su guía en muchos puntos de erudición. Y no es inverosímil tampoco que, durante su estancia en Roma, puesto que la fecha coincide perfectamente, asistiese el iluminador portugués a alguna de las sesiones de la célebre Academia de arquitectura y arqueología que, con el principal objeto de interpretar y depurar el texto de Vitrubio, tan estragado en los códices, se reunía por los años de 1542 en las casas del arzobispo Colonna, con asistencia de Claudio Tolomei, de Vignola, del cardenal Bernardino Maffei, a quien llamó Paulo Manucio *homo plane* **[p. 434]** *divinus* ; del cardenal Marcello Cervino, que luego fué Papa con el nombre de Marcelo II, y de otros doctos y calificados varones, entre los cuales ocupaban muy digno lugar el

médico y humanista alcarreño Luis de Lucena, que tanta luz prestó a Guillermo Philandro para sus comentarios sobre Vitrubio, explicándole entre otras cosas la doctrina de los antiguos acerca de la duplicación del cubo.

La vida de Francisco de Holanda se prolongó hasta 1584 y no le faltó nunca protección áulica, que sucesivamente le concedieron el infante don Luis, con quien fué de romería a Santiago de Galicia en 1548, los reyes Don Juan III, D.ª Catalina, Don Sebastián y nuestro Felipe II, para quien pintó dos imágenes, de la Pasión y la Resurrección de Cristo. Son numerosos los albalaes y cédulas de estos príncipes donde constan las mercedes hechas a Holanda, y que Felipe II extendió a su familia después de su muerte. Su autoridad como crítico y hombre de gusto, era respetada por todos, y como artista quizá se le apreciaba hiperbólicamente, puesto que Resende le llama *lusitanus Apelles*. No parece haber tenido ninguna contrariedad grave en la vida. Y sin embargo, suele pecar de quejumbroso, y en sus libros hay un fondo de disgusto, que no ha de explicarse, como torpe y poco caritativamente lo hizo Raczinsky, por desengaños de vanidad o de codicia fallidas, sino por el triste convencimiento de que su ideal estético no era el de sus compatriotas, lo cual hacía casi estéril su propaganda; y quizá por la desproporción que no podía menos de sentir entre la grandeza de sus aspiraciones artísticas y los medios relativamente exiguos con que contaba para realizarlas. Cultivador de un género de arte que él mismo tenía por inferior, ni en pintura pasó de diseños y miniaturas, ni como arquitecto se le confió obra alguna, aunque ésta fuese su principal vocación. Censor severo de los eclecticismos y corruptelas que veía en torno suyo, su inmaculada ortodoxia vitruviana le redujo aquí, como en todo lo demás, al papel de teórico.

Y aun en esta parte le fué adversa la fortuna, o por lo menos desigual, a sus merecimientos. Ninguna de sus obras llegó a imprimirse en su tiempo, ni lo fué tampoco la traducción castellana

de los libros *de la pintura antigua,* que había hecho en vida de su autor otro pintor portugués, domiciliado en Castilla, que tenía **[p. 435]** por nombre Manuel Denis (Diniz). [1] Texto y traducción quedaron, no solamente inéditos, sino olvidados por cerca de dos siglos, hasta que nuestros eruditos del tiempo de Carlos III fijaron la atención en ellos. Fué, según creo, Campomanes [2] el primero que mencionó, aunque de pasada, el manuscrito castellano de los *Diálogos,* que poseía entonces el escultor don Felipe de Castro, y pertenece hoy a la biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando. Ponz, en el segundo tomo de su *Viaje de España* (1773), siempre útil y curioso, no olvidó entre los manuscritos **[p. 436]** de la Biblioteca Escurialense que podían interesar a las artes, el libro de diseños de Francisco de Holanda, describiéndole con bastante exactitud. [1] Un artículo breve, pero sustancioso, dedicó al iluminador portugués nuestro Ceán Bennúdez en su *Diccionario* (1800), encareciendo la importancia de los *Diálogos,* que califica de la mejor obra de pintura escrita en España, y haciendo votos para que se publicase. Pocos años antes, un académico portugués, Joaquín José Ferreira Gordo, enviado a Madrid en comisión de su Gobierno para recoger documentos concernientes a la historia de su país, [2] encontró en una biblioteca particular, que no especifica, el manuscrito, al parecer autógrafo, de los *Dois libros da pintura antigua,* y llevó a Lisboa una copia de él, que se conserva en la Biblioteca de la *Academia Real das Sciencias,* y hace las veces de códice original, cuyo paradero actualmente se desconoce. El mismo Ferreira escribió sobre Francisco de Holanda una sucinta memoria que quedó inédita; pero ni él ni ningún otro erudito de su país ni del nuestro, acometió la publicación de los *Diálogos,* y la Península tuvo que agradecer el primero, aunque imperfectísimo extracto de ellos, a un *dilettante* **[p. 437]** extranjero, al Conde de Raczinsky, ministro que fué de Alemania en Lisboa, autor de trabajos poco maduros, pero en su tiempo originales, sobre el arte portu-

gués. Raczinsky, que tenía muy imperfecto conocimiento de las lenguas portuguesa y castellana, no es enteramente responsable de los muchos yerros que hay en la versión que publicó, puesto que no la hizo él, sino el pintor francés Rocquemont; pero sí lo es de las notas bastante impertinentes que añadió al mutilado texto. [1] Así y todo, lo que imprimió era tan curioso, que fué leído con avidez en toda Europa, y a cada momento se encuentran citados estos extractos en todas las obras modernas relativas a la historia artística del Renacimiento, y especialmente en las nuevas biografías de Miguel Angel y de Victoria Colonna.

Pero la misma importancia y celebridad del texto, y las exigencias cada día mayores de la erudición, exigían una verdadera edición, completa y crítica, del texto portugués, único que podía citarse sin recelo. Tal es la empresa que ha llevado a cabo, a costa de grandes dispendios y sín ningún género de protección oficial el docto y profundo investigador Joaquín de Vasconcellos, cuyos estudios han abarcado todas las ramas del arte portugués, la pintura, la arquitectura y la música. Gracias a él disfrutamos ya en ediciones, no sólo correctas, sino elegantes y nítidas, todas las obras *literarias* de Francisco de Holanda, ilustradas con todo el caudal de doctrina que tales libros requieren. Y aun del más importante **[p. 438]** de ellos, que son sin disputa los *Diálogos,* ha hecho dos diversas impresiones, acompañada la segunda de una versión alemana, y de un docto y copiosísimo comentario en la misma lengua, donde se discuten a fondo, y en términos tales que puede decirse que quedan agotadas, todas las cuestiones relativas a la vida y escritos de Francisco de Holanda, a su actividad artística, a su influencia en las artes españolas, al plan y composición de sus tratados, a los interlocutores de sus *Diálogos,* a las fuentes de su doctrina estética. Plácemes sin cuento merecen por tan excelente trabajo el señor Vasconcellos y su sabia esposa doña Carolina Michaelis, cuya colaboración es visible en muchas

páginas; y yo me complazco en tributárselos en nombre de todos los amigos de la tradición artística peninsular. [1]

El aparato crítico con que los *Diálogos* de Francisco de Holanda han sido publicados en las dos ediciones de que acabo de dar cuenta, hace inútil toda nueva investigación acerca de las fuentes de nuestro preceptista, que por otra parte son muy obvias. Con decir que conoció y aprovechó toda la literatura artística del Renacimiento italiano, y muy especialmente los tratados de Leon Bautista Alberti, Blondo y Ludovico Dulce, sin que le fueran peregrinos otros más antiguos, como el de Cennino Cennini, que se remonta al siglo XIV, queda bien marcada su filiación didáctica, que no implica, por otra parte, ningún género de plagio o servilismo, **[p. 439]** sino una franca y libre adaptación, en que el entusiasmo del artista triunfa de las sequedades del teórico.

Los cuatro *diálogos* en su estado actual, forman la segunda parte del tratado de *De la pintura antigua* que Francisco de Holanda terminó en 1548; pero no sólo exceden en importancia estética al libro primero, que es mucho más técnico y menos original, sino que los tres primeros, por lo menos, muestran evidentes indicios de haber sido compuestos mucho antes, y durante la estancia del autor en Roma. De la parte no dialogada prescindiremos aquí. Pudo ser muy útil en el siglo XVI, y fué lástima que no se imprimiese a tiempo: el estudio de la figura humana, que ocupa gran parte del libro, es tan atento y minucioso como podía esperarse de un discípulo devotísimo de Miguel Angel: el concepto general de las artes del dibujo, su ley de relación interna, la antigüedad y nobleza de la pintura, su valor histórico y religioso, la educación del artista por la Naturaleza y por los modelos clásicos, la noción idealista y platónica de la invención, las condiciones de la pintura religiosa, son materias que Francisco de Holanda trata con amplitud y elevación, ya que no con mucho rigor sistemático. Pero todo esto y más puede encontrarse en otros tratadistas: lo que importa conocer del nuestro son sus

impresiones personales, sus confesiones artísticas, y para éstas hay que recurrir a los *Diálogos*. En la breve exposición que de ellos voy a hacer atenderé principalmente a las ideas generales y a las anécdotas, pasando por alto la parte erudita, que en el estado presente de los estudios sólo tiene un valor de mera curiosidad. Poco importa saber cómo entendía Francisco de Holanda el texto de Plinio; pero a nadie puede ser indiferente saber lo que pensaba de sus grandes contemporáneos, y lo que aprendió en su familiaridad con ellos.

Con solemne tono declara Francisco de Holanda al empezar su trabajo, que si Dios le diese a escoger entre todas las gracias que concede a los mortales, ninguna otra le pediría, después de la fe, sino el alto entendimiento de pintar ilustremente, y que de ninguna otra cosa estaba tan ufano como de haber obtenido en este grande y confuso mundo alguna luz de la altísima pintura. Por lo cual, viendo que este arte no alcanzaba en nuestra Península la estimación que en Italia, donde había cebado los ojos en su contemplación **[p. 440]** y los oídos en sus loores, determinó salir al campo como caballero y defensor de tan esclarecida princesa y dama, ofreciéndose a todo riesgo para sustentar con las armas el crédito de su soberana hermosura. Y en efecto: los *Diálogos* son una obra principalmente apologética, encaminada a despertar en la corte portuguesa el entusiasmo artístico que su autor sentía y a divulgar en modo popular y ameno las principales enseñanzas que había recogido en Italia. La forma más adecuada para este género de enseñanza familiar y cortesana era el diálogo, que por otra parte fué la forma predilecta de los tratadistas del Reneacimiento, no sólo por imitación platónica o ciceroniana, sino por instinto dramático que les llevaba a presentar en sus libros un trasunto fiel de las discretas conversaciones de la sociedad culta y urbana de su tiempo. Admirable y no superado modelo en esta parte fué *Il Cortegiano,* de Baltasar Castiglione, donde también abundan las digresiones artísticas y se expone con

gran vigor y elocuencia la doctrina platónica del amor y de la hermosura. Creernos que este libro famosísimo en Italia y muy vulgarizado en España por la magistral versión de Juan Boscán, fué el principal modelo que Francisco de Holanda tuvo delante de los ojos para la traza y composición de sus *Diálogos,* cuyos interlocutores no son abstracciones inertes, como en tantas las obras del mismo género acontece, sino personajes de carne y hueso, contemporáneos famosos, estudiados muy atentamente en sus afectos y costumbres, y cuyos discursos producen una ilusión histórica muy semejante a la que sentimos contemplando en las páginas de Castiglione el brillante espectáculo de la corte de Urbino. Veamos de qué manera nos presenta Francisco de Holanda a sus amigos, y cómo prepara el cuadro de sus *Diálogos:*

«Como mi intención al ir a Italia no era obtener la privanza del Papa y de los Cardenales, ni sentía codicia alguna de beneficios o de expectativas, sino que deseaba poder servir con mi arte al Rey nuestro Señor que me había enviado allá, no pensé en otra cosa sino en robar y traer a Portugal los primores y gentilezas de Italia. Y así, apenas sabía de alguna cosa antigua o moderna de pintura, escultura o arquitectura, procuraba recoger algún apunte o memoria de lo mejor de ella, y así, en vez de acompañar al cardenal Farnesio o granjearme la protección del Datario mayor, **[p. 441]** se me pasaban los días yendo una veces a visitar a don Julio de Macedonia, iluminador famosísimo; otras al maestro Miguel Angel; ya a Bacio, noble escultor; ya al maestro Perino o a Sebastián el veneciano, o a Valerio de Vicenza, o al arquitecto Jacobo Mellequino, o a Lactancio Tolomei; y del conocimiento y amistad de todos ellos y del estudio de sus obras recibía siempre algún fruto y doctrina, recreándome en platicar con ellos en muchas cosas excelentes y nobles, así de los tiempos antiguos como de los presentes. Y principalmente a Miguel Angel preciaba yo tanto, que si lo topaba en casa del Papa o por la calle, no era posible apartarnos hasta que las estrellas nos mandaban re-

coger. Mis pasos y caminos no eran otros sino vagar en torno del grave templo del Pantheón y notar bien todas sus columnas y miembros; el mausoleo de Hadriano y el de Augusto, el Coliseo, las Termas de Antonino y las de Diocleciano, el arco de Tito y el de Severo, el Capitolio, el teatro de Marcelo y todas las demás cosas notables de aquella ciudad eran objeto de mi atención constante. Si alguna vez penetraba en las magníficas cámaras del Papa, era solamente porque estaban pintadas de la noble mano de Rafael de Urbino. Yo amaba más aquellos hombres antiguos de piedra que en los arcos y columnas de los viejos edificios estaban esculpidos, que no esos otros hombres inconstantes, frívolos y locuaces, que por todas partes nos enfadan. Del silencio grave de los primeros aprendía más que de la garrulería insustancial de los segundos».

Continúa refiriendo que un domingo fué, según su costumbre, a visitar a Lactancio Tolomei, el erudito comentador de Vitrubio; «persona muy grave, así por nobleza de ánimo y de sangre, como por sabiduría de letras griegas, latinas y hebreas, y por la autoridad que le daban sus años y loables costumbres». Pero hallando en su casa recado de que estaba en la iglesia de San Silvestre, en compañía de la Marquesa de Pescara, oyendo una lección sobre las Epístolas de San Pablo, dirigió sus pasos a la mencionada iglesia, situada en Monte Cavallo.

Alcanzó nuestro artista a Victoria Colonna en el período de su viudez, entregada a la piedad y al misticismo, y quizá en relaciones con la secta religiosa de que en Nápoles fué cabeza el gran escritor castellano Juan de Valdés. Francisco de Holanda, que se cuidaba poco de tales teologías, nada vió de herético ni de pecaminoso **[p. 442]** en los pensamientos ni en las palabras de la gloriosa viuda de Pescara, a la cual parece haber tributado el mismo respetuoso culto que todos los que a ella se acercaron o penetraron en su círculo. «Era (dice) una de las más ilustres y famosas mujeres que había en Italia y en todo el mundo: tan casta como

hermosa, latina y avisada, y con todas las demás partes de virtud y excelencia que en una mujer se pueden loar. Ésta, después de la muerte de su gran marido, tomó particular y humilde vida, amando sólo a Jesucristo, haciendo mucho bien a pobres mujeres, y dando fruto de verdadera católica. Debía yo la amistad de esta señora, como la de Miguel Angel, al señor Lactancio, que era el mayor privado y amigo que ella tenía».

Acabado el sermón de Fr. Ambrosio de Siena, y deshaciéndose todos en loores de él, insinuó graciosamente la Marquesa que quizá nuestro Holanda hubiera tenido más gusto en oír a Miguel Angel predicar sobre la pintura que en escuchar la saludable doctrina del fraile. «¿Cómo, señora (replicó él, medio indignado); piensa V. S. que no sirvo ni entiendo más que de pintar? Siempre holgaré de oir a Miguel Angel, pero tratándose de leer y comentar las Epístolas de San Pablo, preferiré siempre a fray Ambrosio».

Sosiega Tolomei el enfado de Francisco de Holanda, y la Marquesa, para acabar de desenojarle, envía un servidor suyo a casa de Miguel Angel con este recado: «Decidle que yo y Messer Lactancio estamos aquí, en esta capilla fresca y graciosa, y con la iglesia cerrada. Si quiere venir a perder un poco del día con nosotros, ganaremos mucho en ello. Pero no le digáis que está aquí Francisco de Holanda *el español»*. Era la razón de este disimulo, o el darle una sorpresa, como ingenuamente parece creer nuestro autor, o más bien la áspera condición del maestro, a quien más de una vez habría fatigado con sus importunas asiduidades, haciéndole mal de su grado platicar sobre cosas de arte. Por eso le dice malignamente Fr. Ambrosio que si se quiere que Miguel Angel hable de pintura, el español debe esconderse para oírle.

«En esto sentimos llamar a la puerta, y comenzamos todos a dolernos de que no debía de ser Miguel Angel, puesto que tan pronto volvía la respuesta. Pero él, que posaba al pie del Monte Casallo, acertó, por buena dicha mía, a venir hacia San Silvestre,

por el camino de las Termas, filosofando por la vía Esquilina, **[p. 443]** y como se hallaba tan cerca, no pudo huir de nosotros, ni dejar de llamar a nuestra puerta. Levantóse la señora Marquesa para recibirle, y estuvo en pie un buen rato, hasta que le hizo sentar entre ella y Messer Lactancio. Y yo me senté un poco apartado, pero la señora Marquesa, después de una corta pausa, y no queriendo perder su estilo de ennoblecer siempre a los que conversaban con ella y de ennoblecer también el lugar donde estaba, comenzó con un arte que yo no podría escribir, a hablar muchas cosas bien dichas, avisadas y corteses, sin tocar nunca en el tema de la pintura, para no excitar los recelos del gran pintor, pero atacando diestramente la plaza con astucia y maña. Y aunque él estuvo sobre aviso y vigilante, a guisa de capitán de un ejército sitiado, poniendo centinelas en una parte y en otra, mandando hacer puentes, abriendo minas y rodeando todos los muros y torres, finalmente hubo de vencer la Marquesa, y no sé quién habría sido poderoso para defenderse de ella».

Si la conversación empieza por cumplimientos algo prolijos, no tarda en levantarse desde las primeras palabras que pronuncia el Titán de la escultura, para defenderse de la nota que le ponían de esquivo y desdeñoso de la humana comunicación y de huir sistemáticamente inútiles conversaciones. Su respuesta encierra profunda verdad, que no se aplica a los pintores solamente.

«Hay muchos que afirman mil mentiras, y una es decir que los artífices eminentes son extraños y de conversación insoportable y dura. Y así los necios los juzgan por fantásticos, engreídos y soberbios. Mas no tienen razón los imperfectos ociosos que de un perfecto ocupado exigen tantos cumplimientos, habiendo tan pocos mortales que hagan bien su oficio. Los valientes pintores no son nunca intratables por soberbia, sino porque hallan pocos ingenios capaces de entender la sublimidad de la Pintura, o por no corromper y rebajar con la inútil conversación de los ociosos el entendimiento que no quieren distraer de las continuas y altas

imaginaciones en que andan siempre embelesados. Y afirmo a Vuestra Excelencia que hasta Su Santidad me da enojo y fastidio cuando a las veces me llama y tan ahincadamente me pregunta por qué no le veo; y en ocasiones pienso que le sirvo mejor con no acudir a su llamamiento y estarme en mi casa, porque allí le sirvo como Miguel Angel, lo cual vale más que servirle estando **[p. 444]** todo el día de pie delante de él como tantos otros. Y aun he de deciros que tanta licencia me da el grave cargo que tengo, que muchas veces, estando con el Papa, me acontece ponerme por descuido en la cabeza este sombrero de fieltro, y hablarle con toda libertad, y, sin embargo, no me matan por eso, antes me honran y sustentan. A quien tiene tal condición como la mía, ya por la fuerza de la disciplina intelectual que lo exige, ya por ser de natural poco ceremonioso y enemigo de fingimientos, parece gran sinrazón que no le dejen vivir en paz. Y si este hombre es tan moderado en sus deseos que no quiere nada de vosotros, ¿vosotros qué queréis de él? ¿Qué empeño tenéis en que haya de gastar las fuerzas de su ingenio en esas vanidades enemigas de su reposo? ¿No sabéis que hay ciencias que reclaman al hombre todo entero, sin dejar en él nada desocupado para vuestras ociosidades? Cuando tuviere tan poco que hacer como vosotros, mátenle si no hiciese mejor que vosotros vuestro oficio y vuestros cumplimientos. Vosotros no conocéis a ese hombre, no le alabáis sino para honraros a vosotros mismo, porque véis que tratan familiarmente con él Papas y Emperadores. Yo osaría afirmar que no puede ser hombre excelente el que contentare a los ignorantes y no a la ciencia o arte de que hace profesión, y el que no tuviere algo de singular y retraído, o como le queréis llamar; que los otros ingenios mansos y vulgares fácilmente se hallan por todas las plazas del mundo sin necesidad de buscarlos con una linterna».

Asunto capital de este primer diálogo es la comparación entre la pintura italiana y la flamenca, bajo cuyo nombre comprende

Francisco de Holanda todo el arte germánico. No hay que decir en qué términos resuelve la cuestión, él italianizado hasta los huesos, a pesar de su apellido y de su origen. Pero hay algo de grandioso en su intransigencia misma, y no se le puede negar la razón desde el punto de vista estético en que él se coloca; debiendo tenerse en cuenta además que, desde principios del siglo XVI la pintura flamenca (Mabuse, Van Orley, Schoreel) había recibido en alto grado la influencia italiana, dando con ello testimonio de su derrota. No es maravilla que Francisco de Holanda, que era un sectario y un dogmatizador intolerante, no transigiese con ningún género de eclecticismo, ni admitiese que pudiera darse verdadera pintura fuera de Italia. **[p. 445]** «—Mucho deseo saber (pregunta Victoria Colonna) qué cosa sea el modo de pintar de Flandes y a quién satisface, porque me parece más devoto que el modo italiano.

»—La pintura de Flandes (respondió Miguel Angel), satisfará, señora, a cualquier devoto más que ninguna de Italia, que no le hará nunca llorar una sola lágrima, y la de Flandes muchas; esto no por el vigor y bondad de aquella pintura, sino por la bondad de aquel devoto. A las mujeres parecerá bien, principalmente a las muy viejas, o a las muy mozas, y asimismo a los frailes y a las monjas, y a algunos hidalgos que no sienten ni perciben la verdadera armonía. Pintan en Flandes propiamente para engañar la vida exterior, o pintan cosas que os den alegría y de que no podáis decir mal, así como santos y profetas. Otras veces gustan de pintar trapos, alquerías, campos verdes, sombras de árboles, y ríos y puentes, a lo cual llaman paisajes, y muchas figuras por acá y por allá; y todo esto, aunque parezca bien a algunos ojos, en realidad de verdad, es hecho sin razón, ni arte, ni simetría, ni proporción, sin advertencia en el escoger, sin tino ni despejo y, finalmente, sin ninguna sustancia y nervio. Y con todo eso, en otras partes se pinta peor que en Flandes, y no digo tanto mal de la pintura fla-

menca porque sea toda mala, sino porque se empeña en hacer tantas cosas, que no puede hacer bien ninguna.

»Solamente a las obras que se hacen en Italia podemos llamar casi verdadera pintura, y por eso a la que es buena la llamamos italiana. La buena pintura es noble y devota por sí misma, pues no es otra cosa sino un traslado de las perfecciones de Dios y una remembranza de su arte, una música y una melodía que sólo el intelecto puede sentir, y eso con gran dificultad. Y por eso la verdadera pintura es tan rara que apenas nadie la puede saber ni alcanzar. Y más os digo, que de cuantos climas o tierras alumbra el sol, en ninguno otro se puede pintar bien sino en el reino de Italia. Y es cosa casi imposible que se haga bien fuera de aquí, aunque en las otras provincias hubiese mejores ingenios, si es que los puede haber: Tomad un grande hombre de otro reino, y decidle que pinte lo que él quisiere y supiere hacer mejor; y tomad un mal discípulo italiano y mandadle dibujar lo que vos quisiéredes, y hallaréis que, en cuanto al arte, tiene más sustancia el dibujo del aprendiz que la obra del maestro. Mandad a un gran artífice, **[p. 446]** que no sea italiano, aunque entre en cuenta el mismo Alberto (Durero), hombre delicado en su manera, que para engañarme a mí o a Francisco de Holanda, quiera contrahacer y remedar una obra que parezca de Italia, y yo os certifico que en seguida se conocerá que tal obra no ha sido hecha en Italia ni por mano de italiano. Así afirmo que ninguna nación ni gente (exceptuando sólo uno o dos españoles) puede imitar perfectamente el modo de pintar de Italia, sin que al momento sea conocido por ajeno, aunque mucho se esfuerce y trabaje. Y si, por gran milagro, alguno llegare a pintar bien, aunque no lo hiciere por remedar a Italia se podrá decir que lo pintó como italiano, y llamaremos italiana a toda buena pintura, aunque se haga en Francia o en España (que es la nación que más se aproxima a nosotros); no porque esta nobilísima ciencia sea peculiar de ninguna tierra, puesto que del cielo vino, sino porque desde an-

tiguo floreció en nuestra Italia más que en ningún otro reino del mundo, y aquí pienso que tendrá su perfección y acabamiento.

»—¿Y qué maravilla es que esto suceda así? (interrumpe Francisco de Holanda). Sabréis que en Italia se pinta bien por muchas razones, y que fuera de Italia, por muchas razones, se pinta mal. En primer lugar, la naturaleza de los italianos es estudiosísima por todo extremo, y si alguno de ellos se determina a hacer profesión de algún arte o ciencia liberal, no se contenta con lo que le basta para enriquecerse y ser contado en el número de los profesores, sino que vela y trabaja continuamente, por ser único y extremado, y sólo trae delante de los ojos el grande interés de ser tenido por monstruo de perfección, y no por artista razonable, lo cual Italia tiene por bajísima cosa, pues sólo estima y levanta hasta el cielo a los que llama *águilas,* porque sobrepujan a todos los otros y son penetradores de las nubes y de la luz del sol. Además, nacéis en una provincia que es madre y conservadora de todas las ciencias y disciplinas, entre tanta reliquia de vuestros antiguos, que en ninguna otra parte se hallan; y ya desde niños, sea cualquiera la inclinación de vuestro genio, tropezáis a cada momento por las calles con vestigios de su grandeza, y os acostumbráis a ver lo que en otros reinos nunca vieron los más ancianos. Y conforme vais creciendo, aunque fueseis rudos y groseros, traéis ya los ojos tan habituados a la contemplación y noticia de **[p. 447]** muchas cosas antiguas y memorables, que no podéis menos de imitarlas; cuanto más que, con esto, se juntan ingenios extremados, y estudio y gusto incansable. Tenéis maestros singulares que imitan y llenan las ciudades de cosas modernas, con todos los primores y novedades que cada día se descubren y hallan. Y si todas estas cosas no alcanzasen, las cuales yo muy suficientes estimaría para la perfección de cualquier ciencia, a lo menos ésta es muy bastante: que nosotros los portugueses, aunque algunos nazcamos de gentil ingenio y espíritu, como nacen muchos, todavía hacemos alarde y vanidad de despreciar las artes, y

casi nos avergonzamos de saber mucho de ellas, por lo cual siempre las dejamos imperfectas y sin acabar. Es cierto que tenemos en Portugal ciudades buenas y antiguas, principalmente mi patria, Lisboa; tenemos costumbres buenas y buenos cortesanos, y valientes caballeros, y príncipes valerosos, así en la guerra como en la paz, y, sobre todo tenemos un rey muy poderoso y preclaro, que en gran sosiego nos gobierna y rige, y domina provincias muy apartadas, de gentes bárbaras que convirtió a la fe, y es temido en todo el Oriente y en toda Mauritania, y favorecedor de las buenas artes, tanto, que por haberse engañado en la estimación de mi corto ingenio, que, de mozo, prometía algún fruto, me envió a estudiar las magnificencias de Italia y a conocer a Miguel Angel, que está aquí presente. Es verdad que no tenemos la cultura de aquí, ni en edificios ni en pinturas; pero ya comienza a desaparecer poco a poco la superfluidad bárbara que los godos y mauritanos sembraron por las Españas; y espero que, en volviendo yo a Portugal con la doctrina que en Italia he adquirido, algo he de hacer, es forzándome en competir con vosotros, ya en la elegancia del edificar, ya en la nobleza de la pintura. Pero, hoy por hoy, esta ciencia está casi perdida y sin resplandor ni nombre en aquellos reinos, tanto, que muy pocos la estiman y entienden, a excepción de nuestro serenísimo Rey y del infante Don Luis, su hermano».

Ningún comentario hay que poner a este elocuente y apasionado trozo, que ha de tomarse como un manifiesto de escuela, no como una apreciación crítica y desinteresada. Francisco de Holanda, neófito convencido y ferviente de una religión artística de muy austera observancia, no ignora, pero sí desdeña el arte peninsular anterior a su tiempo: de los artistas contemporáneos **[p. 448]** suyos juzga con más o menos estimación, según que se acercan más o menos a su ideal: rechaza en arquitectura, como Sagredo, la mezcla de lo gótico y lo moderno, en pintura, el convencionalismo ecléctico y la ejecución menuda y prolija de

las tablas llamadas *manuelinas,* la tradición flamenca degenerada. Como escribía en Roma, no pudo apreciar por sí mismo, hasta su vuelta, los progresos rápidos que especialmente en Castilla iba haciendo la noción artística preconizada por él, primero en los monumentos sepulcrales y en la escultura decorativa, después en las fábricas arquitectónicas. Pero hemos visto que hace terminante y honrosa excepción en favor de dos españoles, dignos, según él, de parecer italianos: uno es, seguramente, Alonso Berruguete; el otro, acaso, Machuca, o ¿quién sabe si el mismo Holanda, que por modestia no quiso nombrarse, pero que se hace decir por boca de la Marquesa de Pescara que «tiene ingenio y saber, no de trasmontano, sino de buen italiano»?

Termina este primer diálogo con una especie de himno en loor de la pintura, y especialmente de la pintura religiosa, puesto muy oportunamente en los piadosos labios de Victoria Colonna. De este modo se prepara la materia del diálogo siguiente, tenido ocho días después en la misma iglesia de San Silvestre, después de la consabida lección de Fr. Ambrosio sobre las Epístolas de San Pablo. Contiene este diálogo, además de una muy curiosa enumeración de las principales obras de arte existentes en Italia y en Francia, tres cuestiones de Estética elemental que tocan al sistema y clasificación de las artes: la primacía entre la pintura y la escultura, sobre la cual disertan Holanda y Miguel Angel; la apología de la pintura y de la poesía como hermanas, que defiende de Lactancio Tolomei; y la primacía de la pintura sobre la poesía, que sostiene Holanda contra Lactancio y la Marquesa.

Claro que lo que importa aquí no es la controversia, en sí misma algo sofística y pueril, sobre el relativo precio y estimación de cualquiera de las Bellas Artes respecto de las otras, materia de interminables lucubraciones, entre las cuales basta recordar la sabida *Lección* de Benedetto Varchi en la Academia Florentina (1546) *sobre la primacía de las artes y cuál sea más noble, la Escultura que la Pintura;* y el elegante e ingenioso diálogo de nuestro don

Juan de Jáuregui, que se lee entre sus *Rimas* (1618). **[p. 449]** Pero con ser tan impertinente esta disputa en sus términos literales, pudo servir en alguna manera para fijar las condiciones y los límites de cada una de las artes del dibujo, por el mismo esfuerzo de ingeniatura que hacían los parciales de una u otra para encontrar mayores excelencias en la que ellos cultivaban. Los que con más elevación tocaron este punto, dentro de la preceptiva del Renacimiento, llegaron a un concepto genérico de las tres artes, al cual dió forma esquemática Miguel Angel con su alegoría de los tres círculos concéntricos. Su predilección, no obstante, estaba por la escultura, como lo demuestran aquellos tan decantados versos suyos:

Non ha l´ottimo artista alcun concetto
Che un marmo solo in se non circonscriva…

Francisco de Holanda, que en esta parte no parece interpretar fielmente su doctrina, se decide por la pintura; pero ha de advertirse que esta disidencia es más aparente que real, puesto que entiende por pintura la ciencia misma del diseño. Partiendo de este principio declara que la escultura o estatuaria no es otra cosa que la misma pintura. «Y por suficiente prueba de esto, bien recordarán Vuestras Señorías que en los libros hallamos a Fidias y a Praxiteles nombrados como pintores, y sabemos muy ciertamente que eran escultores en mármol. Y si esto no basta, añadiré que Donatello, el cual, con licencia del señor Miguel Angel, me atrevo a decir que fué uno de los primeros modernos que en la escultura merecieron fama y nombre en Italia, no decía otra cosa a sus discípulos, cuando los enseñaba, sino que dibujasen, reduciendo a esta sola palabra toda la doctrina del arte de la escultura. Mas ¿para qué quiero ir a buscar ejemplos y pruebas más lejos, cuando por ventura los tengo tan cerca de mí? Todos sabéis que el gran Miguel Angel, que aquí está presente, esculpe tan bien en mármol (aunque no es su oficio), quizá mejor, si es lícito decirlo, que pinta en la tabla; y él mismo me ha dicho algunas veces que

menos difícil halla la escultura de las piedras que el hacer de los colores, y que por cosa mucho mayor estima dar un rasgo magistral con el pincel que no con el escoplo. Un dibujante famoso esculpirá por sí mismo, si quisiere, en duro mármol, en bronce o en plata estatuas grandísimas de todo relieve, sin **[p. 450]** haber tomado nunca el hierro en la mano, y esto por la gran virtud y fuerza del diseño. Y este mismo dibujante será maestro capaz de edificar palacios y templos, y entallará la escultura, y pintará la pintura. Así vemos que el mismo Miguel Angel, Rafael y Baltasar de Siena, pintores famosos, profesaron la arquitectura y la escultura; y el último de ellos, con breve estudio, alcanzó a igualarse con Bramante, arquitecto eminentísimo, que toda su vida había consumido en aquella disciplina, y aun decía que le llevaba ventaja por la copia de la invención y por el despejo del dibujo».

Esta universalidad del arte del diseño no se contrae, en el pensamiento de Francisco de Holanda, a las artes plásticas y gráficas, sino que se convierte en una alta teoría estética, cuya explanación pone en boca del mismo Miguel Angel:

«El perfecto pintor, de quien hablamos, no solamente será instruido en las artes liberales y en las otras ciencias, sino que podrá ejercitar todos los oficios manuales que se practican por el mundo, con mucho más arte y perfección que los mismos maestros de ellos. De tal modo, que muchas veces llego a imaginar que no hay entre los hombres más que un solo arte o ciencia, y que ésta es el dibujar o pintar, y que todas las demás son miembros que proceden de ella. Porque, en verdad, si consideramos bien todo lo que en esta vida se hace, hallaréis que cada uno está sin saberlo, pintando este mundo, y engendrando y produciendo cada día nuevas formas y figuras, como se advierte en el vestir varios trajes, en el edificar y ocupar los espacios con vistosas fábricas, en el cultivar los campos y labrar la tierra, lo cual es también un modo de dibujo, en el navegar los mares, en el pelear y repartir las haces, y, finalmente, en todas nuestras operaciones, movimientos y

actos, hasta en los funerales mismos. Prescindo de todos los oficios y artes de que la pintura es fuente principal. En el tiempo antiguo, todo lo tuvo debajo de su dominio e imperio. Así, en los edificios y fábricas de griegos y romanos, como en todas las obras de oro, plata u otros metales, en todos sus vasos y ornamentos, y hasta en la elegancia de su moneda, y en los trajes, y en sus armas, en sus triunfos y en todas las ocasiones de su vida, muy fácilmente se conoce que en el tiempo en que ellos señoreaban toda la tierra, era *la señora pintura* universal regidora **[p. 451]** y maestra de todos sus pensamientos, oficios y ciencias, entendiéndose hasta el arte de escribir, componer o historiar. Así que todas las obras humanas, si bien las consideremos y entendemos, son, o la misma pintura, o alguna parte de ella».

Una gran verdad entrevé aquí nuestro autor, y puede decirse que esta verdad yace en el fondo de todas las teorías de la centuria décimasexta. La aspiración a la unidad artística, siquier vaga e imperfectamente formulada, tenía que nacer en aquella edad privilegiada en que el arte estaba en todas partes, en el hierro de una cerradura como en la fachada de un palacio. La vida misma era concebida bajo ley de hermosura, se cultivaba el arte de la vida, y se vivía más bien estética que éticamente, en lo cual hubo, sin duda, aberración y peligro notorio. ¿Qué extraño que para Francisco de Holanda el mundo fuese una pintura viviente, una hermosa representación, y obras pictóricas todas las acciones humanas?

Este amplio concepto alcanza, en primer término, al arte literario, cuyas relaciones y semejanzas con las artes plásticas encarece y aun exagera Francisco de Holanda en los términos que fueron corrientes entre los antiguos tratadistas, hasta que el inmortal autor del *Laoconte* fijó irrevocablemente los límites y condiciones de la descripción pictórica y de la poética. Pero tampoco puede decirse que en esta cuestión siga ciegamente nuestro preceptista el común sentir de su tiempo, condensado en aquella cé-

lebre sentencia de Leonardo de Vinci: «La pintura es una poesía que se ve y no se siente, y la poesía es una pintura que se siente y no se ve». Oigamos cómo la explana Francisco de Holanda por boca del humanista Lactancio Tolomei, y veremos cómo la rectifica luego:

«Son tan legítimas hermanas estas dos ciencias, que, apartadas la una de la otra, ninguna de ellas queda perfecta, aunque el tiempo presente parece que las tiene en algún modo separadas. Pero si abrimos los antiguos libros, pocos son los famosos de ellos que dejen de parecer pintura y retablos; y es cierto que cuando son pesados y confusos, no nace de otra cosa sino de que el escritor no era muy buen dibujante ni muy avisado en el diseñar y compartir de su obra…; y aun Quintiliano, en el prefacio de su Retórica, manda que el orador no solamente dibuje con palabras, sino que con su propia mano sepa trazar diseños. Pero hablando **[p. 452]** solo de la poesía. no me parece muy dificultoso mostrar cuán verdadera hermana sea de la pintura Cualquiera diría que no para otra cosa estuvieron trabajando los poetas, sino para enseñar los primores de la pintura, y lo que se debe huir o seguir en ella, con tanta suavidad y música de versos, y con tanta eficacia y copia de palabras, que no sé cuándo se lo podréis pagar los artistas. Paréceme que veo al príncipe de los poetas, Virgilio, tendido al pie de una haya, pintando, como lo hace en sus versos, aquellos dos vasos que labró Alcimedonte; una gruta cubierta de una vid salvaje, con unas cabras masticando las hojas de los sauces, y unos montes azules humeando a lo lejos. Otras veces imagino ver al poeta pensativo y apoyado sobre la mano un día entero, para ver cómo agitará los vientos y nubes en la tormenta de Eolo, y cómo pintará el puerto de Cartago, en una ensenada, con una isla enfrente, y con cuántas peñas y bosques la rodeará. Después pinta a Troya ardiendo, después unas fiestas en Sicilia, y allá, junto a Cumas, el camino que desciende al infierno, poblado de mostruos y quimeras, y el paso de las almas por el Aque-

ronte, los campos Elíseos, el gozo de los bienaventurados, la pena y tormento de los impíos; y más adelante todo lo que estaba grabado en las armas que forjó Vulcano. Y nos mostrará en otro cuadro a la amazona Camila, y la ferocidad de Turno, y el tumulto de las batallas, y el sucumbir de los varones fuertes, y los trofeos y los despojos del combate. Leed todo Virgilio, y hallaréis que no cumple distinto oficio que el de Miguel Angel. Lucano emplea cien páginas en describir los encantos de una hechicera y el rompimiento de una hermosa batalla. Ovidio no es otra cosa sino un variado y ameno retablo. Estacio pinta la casa del Sueño y la muralla de la gran Tebas. Lucrecio también pinta, y Tibulo y Catulo y Propercio y todos los poetas, en suma. Unas veces se ve en sus cuadros una fuente y un bosque y a Pan tañendo la flauta entre sus ovejas; otras un templo campestre y las ninfas alrededor tejiendo sus danzas; otras a Baco, en el delirio de la orgía, cercado de las Bacantes, con el viejo Sileno, medio caído de su asno, y que caería del todo si no le sostuviera un esforzado sátiro que trae un odre. Los poetas mismos confiesan que pintan, y llaman a la poesía pintura muda»

Si este ameno trozo puede pasar por una linda amplificación **[p. 453]** retórica de los lugares comunes del *dilettantismo* del Renacimiento, tal como se profesaba entre humanistas y cortesanos, no acontece lo mismo con la réplica de Francisco de Holanda, a quien el entusiasmo por su *dama y señora* la Pintura y el deseo de enaltecerla sobre la Poesía, hace adivinar con dos siglos de anticipación el punto capital de la argumentación de Lessing, es decir, la diferencia entre la imitación simultánea y la sucesiva. «Cuando acabáis de leer (viene a decir Holanda) la descripción poética de una tormenta o de un incendio, ya se os ha olvidado el principio, y sólo tenéis presente el corto verso en que fijáis los ojos; pero en la pintura tenéis presente y visible todo aquel incendio de la ciudad en todas sus partes, representado y visto tan igualmente como si fuese verdadero: de una parte los que huyen

por calles y plazas, de otra los que combaten los muros y torres, acullá los templos medio derribados y el resplandor de la llama sobre los ríos, las playas sigeas abrasadas; Pantho huyendo con los ídolos, y arrastrando con trémula mano a su hijo; Neptuno muy sañoso derribando los muros; Pirro degollando a Príamo; Eneas con su padre a cuestas, y Ascanio y Creusa siguiéndole, llenos de pavor, en medio de la obscuridad de la noche; y todo esto tan junto y tan al natural, que muchas veces dudáis que sea ficción y os holgáis de saber que aquello son colores y que no os pueden dañar ni hacer mal. Y no os muestra esto derramado en elocuentes palabras, que solo las orejas de un gramático dificultosamente entienden, sino que gustan los ojos de aquel espectáculo como si fuese verdadero, y los oídos parece que escuchan los propios gritos y clamores de las pintadas figuras; y os parece que aspiráis el humo, que huís de la llama, que teméis la ruina de los edificios, que estáis pronto para dar la mano a los que caen, para defender a los que pelean con muchos, para huir con los que huyen, para estar firme con los esforzados. Y no solamente el discreto, sino el simple, el villano, la vieja, y no ya éstos, sino el extranjero sármata, el indio y el persa, que nunca entendieron los versos de Virgilio ni de Homero, que para ellos son mudos, se deleita y en tiende aquella obra con gran gusto y facilidad, y hasta aquel bárbaro deja entonces de serlo, y comprende, por virtud de la elocuente pintura, lo que ninguna otra poesía ni métrica numerosa podría enseñarle. Y no digáis que Venus llorosa a los pies de Júpiter **[p. 454]** habla en Virgilio y en el pintor no; porque el pintor tiene todas estas ventajas: primero, que pinta el cielo donde esto se finje, y la persona y el vestido y el acto o movimiento de Júpiter y de su águila con el rayo; segundo, que puede pintar enteramente la soberana hermosura de la Cipria diosa, y su vestidura, tan elegante y leve y con tanto primor, que, aunque no hable con los labios, parezca en los ojos y en las manos y en la boca que verdaderamente habla, y que está dicien-

do todas aquellas ternezas que de ella escribe Virgilio Marón, y que suenan más blandas y suaves sus palabras que cuando un ronco maestro las recita en el texto virgiliano. Yo, pues, con mi poco ingenio, como discípulo de una maestra sin lengua, tengo todavía por mayor su potencia que la de la poesía, y creo que tiene mucha más fuerza y eficacia, así para conmover en el espíritu la alegría y la risa como la tristeza y las lágrimas».

Menos interés estético que los coloquios anteriores, y menos unidad también, ofrece el tercero, al cual supone el autor que no asistió Victoria Colonna, sustituyéndola, por encargo suyo, un hidalgo español, Diego Zapata, gran servidor de la Marquesa. Sirve de introducción al diálogo una brillante descripción de las fiestas y pompas triunfales hechas en Roma, en 4 de noviembre de 1538, con ocasión del casamiento de Octavio Farnese, nieto del Papa Paulo III, con Doña Margarita de Austria, hija natural de Carlos V; digresión que nos sirve para fijar con exactitud la fecha que Francisco de Holanda quiso asignar a estas conversaciones. Renovando en Lisboa sus recuerdos, se le representan, como en visión espléndida, los saraos y banquetes; el arder toda Roma en fuegos y luminarias, desde la cima del castillo de Santángel; la fiesta del monte Testaccio, con veinte toros atados en veinte carretas, para servir luego de espectáculo en la plaza de San Pedro; la carrera de búfalos y caballos, y, sobre todo, el aparato de los doce carros triunfales saliendo del Capitolio al modo antiguo, «dorados e inventados con muchas figuras de bulto y divisas muy ilustres y escoltados por cien hijos de ciudadanos romanos montados a caballo, con tanta bizarría y arrogancia que muy bajos quedaban ante ellos los sayos de velludo y las plumas y toda la infinidad de nuevas gentilezas y trajes en que Italia excede a todas las demás provincias de Europa». «Después **[p. 455]** que vi descender del Capitolio esta noble falange y compañía, y consideré toda la invención de los carros y de los ediles montados a la antigua, y vi pasar al señor Julián Cesarino con el estan-

darte de la ciudad de Roma, en un caballo encubertado, con armas blancas y brocado oscuro, torcí las riendas a mi rocín y me dirigí hacia Monte-Cavallo, paseando por el camino de las Termas, absorto en las memorias de los tiempos pasados, en que me parecía vivir más bien que en los presentes».

Con este ameno y discreto artificio, sembrando a trechos sus *Diálogos* de reminiscencias de la vida italiana, logra Francisco de Holanda evitar la aridez de la materia didáctica y dar a su obra un carácter profundamente histórico, que muy pocas de su género alcanzan. Estos accesorios deleitan, además, por cierto género de gracia platónica que nace sin esfuerzo bajo la pluma de Francisco de Holanda, cuya viva y lozana fantasía contempla siempre el mundo bajo un aspecto ideal y poético. Nadie desconocerá el mejor sabor de la antigüedad en estas frases, que respiran serenidad y dulzura: «Así hablando, nos fuimos a sentar en un banco de piedra que estaba en el jardín, al pie de unos laureles, en que todos cabíamos y teníamos muy buenos asientos, recostados en las hiedras verdes de que estaba tejida la pared, y desde allí veíamos una buena parte de la ciudad, muy graciosa y llena de majestad antigua».

No todas las cuestiones que en este tercer diálogo se tratan tienen la misma importancia artística. Miguel Angel discurre largamente sobre la importancia que la pintura (tomada esta palabra en la acepción latísima que ya conocemos) tiene como auxiliar del arte de la guerra, recordando sus propias invenciones y hazañas en el asedio de Florencia contra el Papa Clemente y los españoles, las defensas y propugnáculos que hizo sobre las torres, «forrándolas en una noche, por fuera, de sacas de lana, y llenándolas de fina pólvora, con que un poco quemé la sangre a los castellanos que por el aire mandé despedazados». En tal sentido afirma que la *gran pintura* no solo es provechosa, sino grandemente necesaria en los trances bélicos, para la fabricación de máquinas e instrumentos tormentarios, catapultas, arietes, torres ferradas,

bombardas, trabucos, cañones reforzados y arcabuces, como asimismo para la forma y proporciones de todas las fortalezas, **[p. 456]** bastidores, baluartes, fosos, minas, contraminas, trincheras y casamatas; para los reparos, caballeros y rebellines; para inventar puentes y escalas; para el orden de los sitios; para la medida de los escuadrones; para la elegancia en el diseño de las armas; para las enseñas, banderas y estandartes; para las divisas de los escudos y cimeras, y también para las nuevas armas, blasones y timbres que en el campo se dan a los más señalados en proezas. Esto sin contar las aplicaciones topográficas del dibujo en la construcción de mapas y planos, indispensables en la campaña. En suma: apenas hay ramo de la ciencia de la guerra, y muy especialmente la artillería y la ingeniería, que en esta singular preceptiva no aparezcan englobados dentro de los dominios de la pacífica pintura. Evidentemente lo único que en los conflictos de la guerra como en todo lo demás, le preocupaba a Francisco de Holanda era el aspecto estético de las cosas, la manifestación libre y enérgica de la actividad humana en bella forma. Para él los grandes capitanes eran unos artistas que habían sabido dibujar admirablemente la victoria.

Menos trabajo costaba probar la utilidad de la Pintura en tiempo de paz, y así en este punto insiste menos y presenta menos novedad su argumentación. Por otro lado, insiste con exceso, y es la parte floja del libro, en el aspecto interesado y utilitario de la cuestión, en las grandes recompensas, así de honra como pecuniarias, que obtenían los artistas en Italia, al revés de lo que acontecía en nuestra Península, y especialmente en Portugal, donde estaban muy mal pagados, según había aprendido Miguel Angel por relación de un criado portugués que tuvo. Más atento a la gloria que al provecho quisiéramos a Francisco de Holanda, y llegan a impacientarnos sus continuas lamentaciones, aunque el mismo candor con que las expresa es indicio de ánimo sincero, más picado, si acaso, de vanidad que de codicia, puesto que la

idea del medro personal se subordina en él a la altísima idea que tenía de la nobleza de su arte.

Otros puntos se tratan sin gran orden en esta disertación: uno es la apología de las caprichosas figuras llamadas *grutescos,* hecha en estos notables términos, que prueban que Holanda, en medio de su rígido clasicismo, no era hostil al libre juego de la la fantasía pictórica ni a lo que hoy llamamos *humorismo* en **[p. 457]** el arte, siempre que pudiera invocar en su abono ejemplos antiguos, como lo eran para el caso las pinturas descubiertas en las Termas de Tito. «Y mejor se decora la razón (dice) cuando se pone en la pintura alguna monstruosidad buscando la variedad y la apacible distracción de los sentidos, que a las veces desean contemplar lo que nunca vieron y lo que parece imposible que exista, más bien que las acostumbradas figuras de hombres ni de alimañas, por admirablemente trazadas que estén. Y a tanto ha llegado el insaciable deseo humano, que muchas veces le hastía un edificio regular, con sus columnas, puertas y ventanas, y prefiere otro fingido, de falso grutesco, en que las columnas son niños que salen por los cálices de las flores, y los arquitrabes y frontones están hechos de ramos de mirto, y las portadas de cañas y de otras cosas que parecen muy imposibles y fuera de razón, y, sin embargo, todo ello resulta cosa grande, si está hecho por quien lo entiende». De aquí a la justificación teórica y anticipada del barroquismo parece que no había más que un paso; pero ha de tenerse en cuenta que tales concesiones abundan en los tratadistas más rígidos del siglo XVI, empezando por nuestro Sagredo. Y, además, en todos ellos van subordinadas a la ley que Holanda llama del *decoro,* según la cual lo que parece bien en un jardín o en una casa de placer, resultaría inadecuado en un templo.

De esta ley hace especial aplicación a la pintura religiosa, «porque muchas veces las imágenes mal pintadas distraen y hacen perder la devoción, a lo menos a los que tienen poca, y, por el contrario, las que son pintadas divinamente hasta a los poco

devotos les incitan a la contemplación y a las lágrimas y les infunden gran reverencia y temor con su aspecto grave. Y aun es tamaña empresa (prosigue Miguel Angel) el querer imitar en algún modo la imagen venerable del Señor, que no basta para ello que el pintor sea gran maestro y muy discreto y avisado, sino que tengo por necesario que sea de muy buena vida, y aun, si pudiera ser, santo, para que el Espíritu Santo se digne descender a su mente e iluminarle»

Nuevos encarecimientos del arte del dibujo, «que es la fuente y el cuerpo de la pintura, de la escultura y de la arquitectura, y la razón de todas las ciencias», conducen a una definición de la pintura, que formula Miguel Angel en estos términos: «La pintura **[p. 458]** que yo tanto celebro y ensalzo, consiste en imitar alguna cosa, aunque sea sola, de las que Dios hizo con gran cuidado y sabiduría, comenzando por aquellas criaturas que son más semejantes a él, y descendiendo a las alimañas y a las aves, según la perfección que cada cosa merece y su género consiente. Y según mi parecer, será pintura excelente y divina aquella que mejor imite cualquier obra de Dios, ya sea una figura humana, ya un animal selvático y extraño, o una ave del cielo, o cualquier otra criatura. Pero será mayor la excelencia de la obra cuando trasladare cosa más noble y de más delicadeza y ciencia. Pues «¿cuál será el bárbaro juicio que no alcance que es más noble el pie del hombre que su zapato, o su piel que la de las ovejas de quien saca un vestido?»

Pobre parece este concepto de la imitación en boca de un idealista tan ferviente como Francisco de Holanda, pero lo era, como todos sus contemporáneos, más por instinto que por raciocinio, y repetía tradicionalmente aforismos técnicos que, prescindiendo del valor estético de la concepción, le llevaban a conclusiones como ésta: «Quien supiere dibujar bien y hacer solamente un pie, una mano o un pescuezo, pintará todas las cosas del mundo».

Con el sabio y repetido precepto de la *difícil facilidad,* que para Holanda es el más excelente *aviso y primor* del arte, termina este diálogo, que forma con los tres primeros un grupo muy distintamente caracterizado. El cuarto, escrito seguramente mucho después, tiene diversos interlocutores: no figuran en él ni la Marquesa de Pescara, ni Miguel Angel, ni Lactancio Tolomei, sino personajes mas obscuros, aunque dignos de buena memoria en la historia artística, don Julio de Macedonia, o sea Julio Clovio, a quien llama Francisco de Holanda «el más consumado de los iluminadores de este mundo»; el grabador Valerio de Vicenza, «uno de los hombres cristianos que en el presente tiempo quiso competir con los antiguos en el arte de esculpir medallas huecas o de medio relieve en oro, en cristal y en acero», a los cuales se agrega un caballero romano llamado Camilo. Tampoco la materia del diálogo ofrece particular interés para nuestro objeto, reduciéndose a un comentario de las noticias de Plinio sobre la pintura antigua, sazonado con algunas invectivas contra los malos críticos y estimadores de la pintura, y sobre todo contra los que la pagan mal.

[p. 459] Tal es, muy sucintamente expuesto, el contenido de los *Diálogos* de Francisco de Holanda, en aquella parte que hoy puede interesar a la historia de las ideas estéticas, prescindiendo de los muchos puntos que tienen utilidad y valor para la arqueología artística. Si los límites de esta disertación nos lo permitieran, completaríamos esta reseña citando algunos pasajes muy luminosos de otras obras suyas que explanan o corroboran la doctrina fundamental de dicho tratado. La distinción, por ejemplo, entre la *ciencia* del diseño y el *arte* del dibujo, que es capital en su terminología, aparece mucho más clara que en los *Diálogos* en el libro *Da sciencia do desenho*. El dibujo no es más que la representación material y gráfica del *diseño,* es decir, de la concepción ideal del artista, «dada gratuitamente al entendimiento por Dios». La confusión de estos dos términos es uno de los pecados capitales

de la traducción de Raczynsky, o más bien de Rocquemont, que con ella embrolló todo el sistema estético de nuestro autor, que es esencialmente idealista y platónico, aunque con una metafísica muy elemental y como de aficionado. Holanda piensa de reflejo, pero modifica conforme a su idiosincrasia peninsular las ideas reinantes en Italia, se las asimila por el entusiasmo de discípulo que en él se confunde con el hervor de la invención, y habla de su arte con el sentimiento místico de un iniciado. La disposición contemplativa y religiosa de su espíritu se revela hasta en su tratado de arquitectura *(Do fabrica que falece a cidade de Lisboa),* donde fervorosamente inculca la necesidad de fortalecer y reedificar la ciudad interior de nuestra alma antes que la exterior de piedra y de cal.

[p. 364]. [1]. Son interlocutores de las *Medidas del Romano* Campezo, familiar de la Iglesia de Toledo, en cuya boca pone el autor su propia doctrina, y un pintor llamado Picardo, criado del Condestable en Burgos. La dedicatoria es al Arzobispo de Toledo, don Alonso de Fonseca, de cuyo amor y protección a las artes quedan insignes y gloriosas muestras en Santiago y en Salamanca.

[p. 364]. [2]. Tampoco es posterior más que en cinco años a la primera traducción italiana de Vitrubio. La primera edición latina, sin fecha, se cree de 1486, Roma, por G. Herolt.

[p. 366]. [1]. *Medidas del Romano necesarias a los oficiales que quisieren seguir las formaciones de las basas, columnas, capiteles y otras piezas de los edificios antiguos*. (Grabado de un capitel corintio). *Con privilegio*.

Colof. *«Imprimióse el presente tratado, intitulado Medidas del Romano, en la imperial ciudad de Toledo, en casa de Remon de Petras. Acabóse a dos días del mes de Mayo de mil y quinientos y XXVI años»*.

—(Segunda ed.). *Medidas del Romano agora nuevamente impresas y añadidas de muchas piezas y figuras muy necesarias a los oficiales que quieren seguir las formaciones de las basas, columnas, capiteles y otras piezas de los edificios antiguos. Año MDXLII* (1542).

Colof. *«Imprimióse el presente tratado… en la muy noble y siempre leal ciudad de Lisboa, agora nuevamente acrecentadas muchas cosas que de antes no tenían, muy necesarias. Imprimido por Luis Rodríguez, librero del Rey noso senhor. Acabósse a quince dias del mes de Junio de mil quinientos cuarenta y dos años»*. (Esta edición lleva añadido un breve tratado de la medida de los pedestales, del modo de formarlos en cada orden, de los entablamentos en perfil y de la distancia que deben tener entre sí las columnas. Llaguno no cree que estas adiciones sean de Sagrego, porque desdicen del tono fácil y animado que tiene lo restante del diálogo).

—(Tercera ed.). Otra de Lisboa, por Luis Rodríguez, en el mismo año, con sola diferencia del mes. «Acabósse a quince días del mes de Enero de mil e quinientos y cuarenta y dos». Es posible que sean ejemplares remozados de la anterior.

—(Cuarta ed.). Toledo, por Juan de Ayala, 1549. La tenía Llaguno.

—(Quinta ed.). *Medidas del Romano / o Vitrubio nuevamente impressas y añadidas muchas piezas e figuras muy necessarias a los officiales… (* Ut supra).

Colof. *«fué impresso… en la imperial ciudad de Toledo, en casa de Juan de Ayala. Año de MDLXIII.* (Portada de negro y rojo; láminas en madera. No tiene foliatura. 43 hojas. Gótico).

No es imposible que haya ediciones posteriores, porque este libro se convirtió en cartilla de nuestros arquitectos.

Existe la siguiente traducción, que algunos creen el más antiguo libro de arquitectura impreso en Francia: —*Raison d'architecture antique, extraite de Victruve, et aultres anciens architecteurs, nouvellement traduit d'espaignol en françoys, à l'utilité de ceulx qui se delectent en édifices. Imprimé par Simon Colines, demourant à Paris en la grand rue St. Marcel, à l'enseigne des quatre Evangelistes,* 1542. Existe una edición anterior de 1539, citada en el catálogo Techner de 1855, y en otras posteriores de 1550, 1555 y 1608.

Vid. Llaguno y Amirola, *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España… ilustradas y acrecentadas…* por Ceán Bermúdez… *Madrid, imp. Real, año de* 1829, tomo I, páginas 175 a 180).

[p. 369]. [1]. Filandro dice de Luis de Lucena: *«Quod autem ad Architam et Eratosthenem, quorum hic meminit Vitrubius, attinet… Ludovicus Lucenius, quem non semel in hoc opere nominavi, quod ejus judicium, quo sum Romae familiariter usus, magnopere mihi placuit, et unum ex omnibus meorum scriptorum censorem elegi, me auctore explicuit».* Pasaje citado por Ceán Bermúdez en las adiciones a Llaguno, tomo II, paginas 195 y 196.

[p. 370]. [1]. *Tercero y cuarto libro de arquitectura de Sebastian Serlio Boloñés, en los cuales se trata de la manera cómo se pueden adornar los edificios con los ejemplos de las antigüedades. Traducidos del toscano en lengua castellana, por Francisco de Villalpando, arquitecto. Dirigidos al muy alto y muy poderoso Señor D. Felipe, Rey de España, nuestro Señor. / Con licencia, en Toledo,* 1565. *En casa de Joan de Ayala.*

El libro cuarto tiene portada distinta.

«Libro quarto de architectura de Sebastian Serlio Boloñés. En el qual se tratan las cinco maneras de cómo se pueden adornar los edificios, que son Toscano, Dórico, Jónico y Corintio y compuesto con los exemplos de las antigüedades, las quales por la mayor parte se conforman con la doctrina de Vitrubio. Traduzido de toscano en lengua castellana, por Francisco de Villalpando», &. Folio, con láminas en madera.

[p. 372]. [1]. *La Perspectiva y Especularia de Euclides. Traduzidas en vulgar Castellano… Por Pedro Ambrosio Onderiz. Madrid, Viuda de Alonso Gómez,* 1585. 4.°, con láminas en madera.

[p. 373]. [1]. La copia que poseo, muy limpia y esmerada, así en el texto como en las figuras matemáticas, es la misma que Jovellanos mandó sacar para Ceán Bermúdez (Palma, 1806), y de que éste da cuenta en sus adiciones a Llaguno (tomo II, pág. 365). Su título, *Discurso del Sr. Juan de Herrera, Aposentador Mayor de S. M., sobre la figura cúbica*. Va acompañado de una disertación de Jovellanos sobre las vicisitudes del sistema luliano. Esta disertación se ha impreso ya en el tomo II de las *Obras de Jovellanos*, edición de Ribadeneyra.

El códice que tuvo a la vista Jovellanos pertenecía al monasterio de Santa María la Real, de la Orden del Císter cerca de Palma. Hoy se ignora su paradero.

Ceán Bermúdez refiere haber visto en poder del capitán de ingenieros don Josef de Hermosilla un ejemplar del *Vitrubio* de Philandro, edición de 1582, con nota de haber pertenecido a

Juanelo Turriano, y con algunos dibujos y acotaciones marginales de Herrera.

De éste hay un librillo de la más peregrina rareza.

—*Sumario y breve declaración de los diseños y estampas de la Fábrica de San Lorezo el Real del Escorial. Sacado a luz por Ivan de Herrera, Architecto General de su Majestad y Aposentador de su Real Palacio. Con Privilegio. En Madrid. Por la viuda de Alonso Gómez, impresor del Rey nuestro señor, año de* 1589. 8.°, 32 hs, incluso la portada y la fe de erratas. Las láminas de las *trazas*, que eran el natural complemento de la obra, no parece que llegaron a publicarse.

[p. 375]. [1]. *M. Vitrubio Polion De Arquitectura, dividido en diez libros, traducidos del latín en castellano por Miguel de Urrea, arquitecto, y sacado en su perfección por Juan Gracian, impresor, vecino de Alcalá. Dirigido a la S. C. R. M. del Rey D. Felipe II de este nombre, nuestro Señor. Con privilegio: Impreso en Alcalá de Henares, por Juan Gracian, año MDLXXXII* (1582). Folio.

La traducción es póstuma, y parece como que Gracián quiere atribuírsela en la dedicatoria: quizá la corrigió. El privilegio está a nombre de Mari-Bravo, viuda de Urrea.

—*Los diez libros de arquitectura de Leon Baptista Alberti, traducidos de latín en romance: dirigidos al muy ilustre Sr. Juan Fernández de Espinosa, tesorero general de S. M. y de su consejo de Hacienda. Año* 1582. La censura de Herrera lleva la fecha de 4 de Agosto de 1578. La traducción parece calcada sobre la italiana de Cosme Bartoli. No es seguro que Francisco Lozano hiciese por sí mismo esta traducción: sólo dice que *asistió en ella*, lo cual parece indicar que la encomendó a persona mercenaria.

—*Regla de los cinco órdenes de arquitectura de Jácome de Vignola,* traducida por Patricio Caxesi. La edición más antigua que cita Llaguno es la de Madrid, 1593. Las hay más o menos corregidas del siglo pasado, y aun creo que de éste. Caxesi dice en la dedica-

toria que su traducción estaba empezada en 1567, y que Juan de Herrera le animó a publicarla.

—El libro primero de la arquitectura de Andrea Palladio, traducido por Francisco de Praves, se imprimió en Valladolid, 1625, por Juan Laso, 38 folios. La traducción de Ortiz en el siglo pasado hundió en el olvido ésta, así como el *Vitrubio* de Urrea.

Concepto enciclopédico de la ciencia arquitectónica, según Miguel de Urrea, en su prefacio a Vitrubio: «Para el tal *oficio* se requiere tener noticia de todas las demás ciencias, de Filosofía Moral y Natural, Geometría, Aritmética, Perspectiva, Música, Astrología y Derechos. Porque el arquitecto que de estas ciencias careciere no podrá ser perfecto arquitecto en sus fundaciones, estructuras, pinturas y dibujos, ni podrá hacer obras magníficas y soberbias».

[p. 377]. [1]. Hízola Salvador Muñoz, escultor y arquitecto, que vivía en Madrid por los años de 1642. El códice de las *Reglas de perspectiva práctica, de Jácome Barroci de Vignola* , examinado por Ceán Bermúdez en poder de don Juan de Dios Gil de Lara, constaba de 83 hojas y 48 dibujos, y terminaba con un elogio o historia compendiosa de las Bellas Artes.

[p. 377]. [2]. Al mismo tiempo pertenece la obra inédita titulada: *Compendio de arquitectura y simetría de los templos, conforme a la medida del cuerpo humano, con algunas demostraciones de Geometría, recogido de diversos autores naturales y extranjeros, por Simón García, arquitecto, natural de Salamanca*. Año de 1681.

(MS. de la Biblioteca Nacional).

La parte de arquitectura gótica es de Rodrigo Gil de Hontañón, cuyos cuadernos debieron de caer en manos de García.

El Arte en España (t. VII) reprodujo los seis primeros capítulos, que son los que tratan del estilo gótico, y un índice y extracto de todo lo demás, que es una compilación farragosa de aritmética,

geometría, arquitectura y perspectiva, copiado de los autores más vulgares. Parece un cuaderno para uso de su autor.

Es el único libro que conserva los procedimientos técnicos de nuestra arquitectura de la Edad Media.

[p. 378]. [1]. Fr. Lorenzo de San Nicolás, después de curiosas aventuras, entró en la Orden de religiosos recoletos de San Agustín, en la cual también murió su padre, arquitecto como él. La primera parte de su obra se imprimió en 1633, la segunda en 1664. Ambas fueron reimpresas en 1736, por Manuel Román, dos tomos en folio, que todavía abundan. En ella extracta y resume las de Vitrubio, Serlio, Paladio, Sagredo, Juan de Arphe, Vignola, Scamozzi, con algo de León Alberti, Pedro Cataneo, Antonio Labaco y Juan Antonio Busconio, incluyendo además los libros I, V y VII de Euclides, con los comentarios de Clavio, traducidos los dos primeros por Antonio de Nájera, cosmógrafo mayor en los tres partidos de la costa de Cantabria, y el último por don Juan de la Rocha, maestro de caballeros pajes del Rey.

(Vid. Llaguno, *Noticias de los Arquitectos*..., tomo IV, páginas 20 a 26).

A su émulo Pedro de la Peña y a Juan de Torija acusa Fray Lorenzo de haber plagiado el *Libro de trazas de cortes de piedras* de Alonso de Valdelvira, en el *Breve tratado de todo género de bóvedas regulares e irregulares* que Torija publicó como suyo en 1661. (Madrid, por Pedro del Val).

[p. 379]. [1]. *Architectura civil, recta y obliqua. Considerada y dibuxada en el templo de Jerusalem. Promovida a suma perfección en el templo y palacio de San Lorenzo cerca del Escorial. Segeven, Camillo Corrado,* 1678. Fol. mayor. Tres tomos llenos de láminas. Es interesante la parte matemática de la obra, y no lo es menos el *Tratado en que se proponen y explican las facultades literarias que ha de tener un arquitecto*. Llaguno no hace mención de este libro, que, en efecto, es raro, como todos los de Caramuel.

También omiten, lo mismo Ceán que Llaguno en sus respectivas obras, el nombre de Diego López de Arenas, que, ya bien entrado el siglo XVII, recopiló en un libro enteramente práctico, pero curiosísimo (el *Tratado de la carpintería de lo blanco*), los restos tradicionales de los procedimientos de los alarifes mudéjares. Es obra única en la materia, y ha sido reimpresa por la *Biblioteca del Arte en España*, con un prólogo del señor Mariátegui.

Breve compendio / de la / carpintería de lo blanco / y Tratado / de Alarifes, / con la conclusión de la regla de Nicolás / Tartaglia, y otras cosas tocantes a la / Geometría y puntas del compás. / Dedicado / al Gloriosísimo Patriarca / Sr. San Joseph / por / Diego López de Arenas / Maestro del dicho oficio, y alcalde alarife / en él, natural de la villa de Marchena, y vecino / de la ciudad de Sevilla, / corregido y mejorado en esta última impresión, y añadido al fin un suplemento, que comprende dos tratados: el primero que continúa el de los reloxes de Sol, en que también se trata de los de Luna, y el segundo una práctica fácil de las visitas y aprecios, con otras advertencias de mucha utilidad para los maestros y alarifes. Año de 1727.

Libro enteramente práctico, escrito con un tecnicismo y vocabulario *sui géneris*, que hace difícil su inteligencia. La primera edición es de Sevilla, 1633.

Es uno de los más convincentes testimonios de la larga dominación de los procedimientos de la construcción mudéjar en nuestro suelo.

Contiene además un breve tratado de Geometría práctica.

[p. 381]. [1]. Hijo de otro Henrique de Arphe (el primero de esta dinastía de orífices), que trabajó varias custodias góticas, de las que su nieto llamaba *obras bárbaras*.

[p. 381]. [2]. *Joan de Arphe y Villafañe, natural de León, Esculptor de Oro y Plata. De varia conmensuración para la Esculptura y Architectura. Sevilla, Andrea Pescioni y Iuan de León,* 1585. (Al fin del libro tercero dice 1587). Folio, 6 hs. prls., 35 de texto el primer libro,

48 el segundo y 40 el tercero, sin contar las *Tablas* que al fin de cada uno se intercalan. Entre los preliminares hay un soneto laudatorio de Luis de Torquemada, y unos versos latinos de Andrés Gómez de Arce.

—*Varia conmensuración… En Madrid, por Francisco Sanz, impresor del reyno,* 1675. Fol., 148 hojas.

—*Varia conmensuración… Al Excelentísimo Señor Duque del Arco… Añadido en esta quarta impression, por D. Pedro Enguera, Maestro de Mathemáticas de los Cavalleros Pages del Rey nuestro Señor, que Dios guarde, y de su Real Artilleria, etc. El Relox vertical, con declinación y sin ella, el Relox Oriental, Occidental, y en todos puestos los signos. Año* 1736. *Con privilegio. En Madrid, en la imprenta de la viuda de D. Pedro Enguera.*

Folio, 18 hs. prls., con una intempestiva genealogía del Mecenas, 36 hs, dobles el primer libro, 23 la adición de los relojes, 50 el segundo libro, 14 el tercero y 40 el cuarto.

La foliatura tiene muchas equivocaciones.

Esta edición fué y es todavía libro vulgar entre nuestros artistas.

Además de la *Conmensuración* y del *Quilatador*, que es un tratado de ensayos, compuso Juan de Arphe el siguiente opúsculo rarísimo, al cual pertenecen las primeras palabras copiadas en el texto:

—*Descripción de la traza y ornato de la custodia de plata de la Santa Iglesia de Sevilla. Con licencia, en Sevilla, en casa de Juan de León,* 1587. 8.° menor, 16 hs. sig. A—B.

No se conoce más ejemplar que el que perteneció primero a Ceán Bermúdez y luego a Carderera. Ha sido reimpreso íntegro por el señor Zarco del Valle en el tomo III de *El Arte de España* (págs. 174 a 196), acompañado de una larga y curiosa carta de Ceán.

La invención de la custodia, ejecutada por Arphe, fué del canónigo Pacheco, humanista eminente.

[p. 382]. [1]. C. Justi, en su libro *Diego Velázquez, und sein Jahrhundert* (I, 43), dice que la *Varia Conmensuración «ist das Manifest des Spanischen Cinquecento»*.

[p. 387]. [1]. La excelencia pictórica de Jáuregui, tan encarecida por Lope de Vega en aquel soneto,

«Si en colores Judit, si en verso Aminta
Duplicado laurel presumen darte,
No es tu pluma, don Juan: escribe el arte;
No es tu pincel: Naturaleza pinta»,

descansa hoy sólo en el testimonio de sus contemporáneos. Cuando le silbaron una comedia, gritaba un mosquetero desde el patio: «Si Jáuregui quiere aplausos, que los pinte». La famosa Judit se ha perdido. Dibujaba muy correctamente, como es de ver en las estampas del *Apocalipsis*, del Padre Luis de Alcázar, y en alguno que otro rarísimo retrato que va en preliminares de libros, verbigracia, en el de don Lorenzo Ramírez de Prado, antepuesto a su *Pentecontarchos* (libro robado al Brocense). Algunas de las poesías de Jáuregui, verbigracia, *El acaecimiento amoroso*, son verdaderas composiciones pictóricas, trasladadas con pluma fácil y risueña.

[p. 391]. [1]. Inéditos yacían todavía los *Diálogos de la pintura antigua*, cuando se publicó la primera edición de nuestro libro. Escribiólos su autor en portugués, y fueron traducidos al castellano en 1563 por Manuel Denis. Esta traducción se conserva en la Academia de San Fernando, en un códice que fué del escultor don Felipe de Castro. La Academia prestaría eminente servicio a la historia de las artes españolas dando a luz este precioso y solitario manuscrito. Pero entretanto, el original portugués ha sido espléndidamente publicado y doctamente ilustrado por el señor

don Joaquín de Vasconcellos, tan benemérito de la historia del arte peninsular.

Quatro Dialogos da Pintura Antigua. Oporto, 1896. (Tirada de 100 ejemplares). Con presencia de esta hermosa publicación he formado un extracto de los *diálogos*, que va por apéndice de este capítulo, y en que procuro dar a este insigne documento de crítica artística el valor que merece en la cultura del siglo XVI, y reparar la excesiva rapidez con que traté de él en la primera edición.

[p. 392]. [1]. Este libro se mantuvo inédito hasta el siglo pasado. Ponz fué quien le dió luz con este título:

—*Comentarios de la Pintura, que escribió D. Felipe de Guevara, Gentilhombre de boca del Señor Emperador Carlos Quinto, Rey de España. Se publican por la primera vez con un discurso preliminar y algunas notas de D. Antonio Ponz, quien ofrece su trabajo al Excelentísimo Señor Conde de Florida-Blanca, protector de las nobles Artes. Madrid,* 1788, *por D. Jerónimo Ortega e Hijos de Ibarra.*

8.°, XIV + 253 páginas.

[p. 394]. [1]. «Todo esto debemos a esos bárbaros de godos, los cuales, ocupando las provincias, llenas entonces de todas las buenas artes, no se contentaron sólo con arruinar los edificios, estatuas y semejantes cosas; pero bien se ocuparon con sumo cuidado en quemar librerías insignes… como si de propósito ovieran contra las buenas artes y no contra los hombres tomado a sangre y fuego la conquista».

[p. 394]. [2]. Stirling (Annals *of the Artists of Spain*… segunda edición, póstuma, de 1891, t. I, pág. 181) dice que los *Comentarios* de Guevara, en su tono y estilo, recuerdan al lector inglés los *Ensayos* de Sir William Temple. Guevara es un *laudator temporis acti* y defensor del derecho divino del genio antiguo.

[p. 396]. [1]. Del Correggio decía Céspedes «que parecía traer del cielo las figuras que pintaba».

[p. 397]. [1]. Todos estos fragmentos (de los cuales poseía un códice con enmiendas autógrafas de Céspedes el señor Amador de los Ríos) se hallan al fin del tomo V del *Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las bellas artes en España. Compuesto por D. Juan Agustín Ceán Bermúdez, y publicado por la Real Academia de San Fernando. Madrid, en la imp. de la viuda de Ibarra. Año* 1800. (Páginas 268 a 352).

Sobre Céspedes véase la siguiente monografía:

—*Pablo de Céspedes. Obra premiada por voto unánime de la Academia de Nobles Artes de San Fernando en el certamen de* 1866. Su *autor D. Francisco María Tubino. Madrid,* 1868. *Folio. Imprenta de Tello.*

[p. 401]. [1]. El simpático y benemérito William Stirling, cuyos *Anales de los Artistas de España* son un excelente manual, no superado todavía en algunas de sus partes, trae un estudio muy cabal y discreto sobre Céspedes, de quien hace este magnifico elogio:

«Few man have ever excelled Cespedes in versatility of talent and in the variety of his accomplishments. Italy had not seen his like since the days when Leonardo da Vinci dreamed his dreams of architecture and alchemy, discoursed of chemistry and optics, charmed the court of Ludovico Sforza whith his own songs to the music of his own Iyre, drained the marshes of the Adda, and painted his matchless «Last Supper» in the Dominican convent at Milan».

Traduce en verso inglés algunos trozos del *Poema de la Pintura,* del cual dice que está escrito *«with the precisión of a mechanic and the grace of a poet».* Declara digna de Shakespeare la descripción del caballo: *«The great English poet of the same age, who wrote for the world and all time, has hardly sketched the stead of his Adonis in more vivid verse».*

(Annals of the Artists of Spain by sir William Stirling, Maxwell Baronet. A new edition incorporating the author's own notes, additions and

emendations… In four volumes. London, 1891. Tomo II, págs. 377 a 401).

[p. 403]. [1]. *Discursos apologéticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la Pintura que es Liberal y Noble de todos derechos. De D. Juan de Butrón, Professor de ambos derechos. A D. Fernando de la Hoz, Gentil-hombre de la casa de su Magestad. Con licencia, en Madrid, por Luis Sánchez, Impressor del Rey N. S.* (Este frontis, grabado por Schorquens, precede a la portada, que dice casi lo mismo, con estos aditamentos: después de *todos derechos, «no inferior a las siete que comúnmente se reciben»).* Después del nombre del impresor, el año 1626. Preliminares.—Tassa.—Suma del Privilegio.—Erratas.— Aprobación de Fr. Francisco Boyl.—Licencia.—Aprobación de Gil González de Avila.—Dedicatoria.—Otra a los profesores y aficionados del Arte de la Pintura.—Silva del Maestro Valdivielso en alabanza del autor.—Tabla de los autores alegados.—Sumario de los discursos.

4.°, 17 hs. prls, 122 de texto y 18 de *Tabla*.

[p. 404]. [1]. Carducho imprimió *el Memorial informatorio* de este pleito al fin de sus *Diálogos de la Pintura*.

[p. 405]. [1]. Vid. *Cajón de sastre… Nuevamente corregido y aumentado por don Francisco Mariano Nipho…* Madrid, en la imprenta de Miguel Escribano, tomo IV, págs. 25 a 43. Nipho declara haber sacado este documento de la escribanía de Juan Mazan de Benavides.

[p. 406]. [1]. *Diálogos de la pintura, su defensa…, definición, modos y diferencias… Por Vincencio Carducho… Síguense a los Diálogos, Informaciones y pareceres en favor del Arte, escritas por varones insignes en todas letras. Impresso con licencia por Francisco Martínez. Año de* 1633. *En Madrid.* 4.° Portada grabada, 8 hs. prls., 229 foliadas, II de

Tabla y una de colofón. Láminas en madera al principio de cada diálogo.

— *Diálogos de la Pintura, por Vicente Carducho. Segunda edición que se hace de este libro, fielmente copiada de la primera que dió a la estampa su autor en* 1633, *en la que se reproducen en facsímile todas sus láminas: dirígela don G. Cruzada Villaamil. Madrid,* 1865, *imp. de Manuel Galiano*. 4.°, 542 páginas. (Biblioteca de *El Arte en España)*.

La vida artística de Carducho ha sido escrita por Ceán Bermúdez en su *Diccionario,* y con más extensión por el señor Cruzada Villaamil en unos artículos de *El Arte en España*.

Los preliminares de los *Diálogos* son: Dedicatoria al Rey.—Aprobación del Obispo de Siria Fr. Micael Avellán.—Licencia del Ordinario.—Aprobación de Julio César Firrufino, catedrático de Matemáticas y Artillería por Su Majestad.—Suma del Privilegio.—Tasa.—Dísticos latinos del Maestro Juan Fernández de Ayuso, cura de San Miguel de Escalona.—Silva del Maestro Valdivielso (que parece que tenía la especialidad de encomiar todos los libros de arte).—Prólogo a los lectores.

El diálogo es siempre entre un *Maestro* y un *Discípulo*.

Nótense estas palabras de Carducho en el *Prohemio:* «Mi natural patria es la nobilísima ciudad de Florencia, cabeza de la Toscana, y por tantos títulos ilustre en el mundo; pero como mi educación desde los primeros años haya sido en España, y particularmente en la corte de nuestros católicos Monarcas… si allí es la patria donde mejor sucede lo necesario a la vida, justamente me juzgo por natural de Madrid».

[p. 409]. [1]. Perfectamente caracteriza Justi *(Velázquez und sein Jahrhundert, I,* 223-230) el espíritu de los *Diálogos de la Pintura: «Carducho's Sysiem ist der alte, romanisch florentinische Manierismus des sechzehnten Jahrhunderts* ».

[p. 411]. [1]. El elogio de las condiciones descriptivas de Lope de Vega es muy curioso, como primera aplicación de la crítica pictórica a las obras del ingenio poético: «Advierte y repara qué bien pinta, qué bien imita, con cuánto afecto y fuerza mueve su pintura las almas de los que le oyen, ya en tiernos y dulces afectos, ya en compuesta y majestuosa gravedad, ya en devota religión, convirtiendo indevotos, incitando lágrimas de empedernidos corazones. Yo me hallé en un teatro donde se descogió una pintura suya, que representaba una tragedia tan bien pintada (probablemente *La Desdichada Estefanía),* con tanta fuerza de sentimiento, con tal disposición y dibujo, colorido y viveza, que obligó a que uno de los del Auditorio, llevado del enojo y piedad (fuera de sí), se levantase furioso, dando voces contra el cruel homicida, que al parecer degollaba una dama inocente… ¿Pues qué, si pinta un campo? parece que las flores y hierbas engañan al olfato, y los montes y arroyuelos a la vista; si un valle de pastores, el sentido común oye y ve el copioso rebaño; si un Invierno, hace erizar el cabello y abrigarse; si un Estío, se congoja y suda el Auditorio, etc.».

[p. 412]. [1]. *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas. Descrivensse los hombres eminentes que ha havido en ella, assí antiguos como modernos: el dibujo y colorido; del pintar al temple, al olio, de la iluminación y estofado; del pintar al fresco; de las encarnaciones de polimento y de mate; del dorado bruñido y mate. Y enseña el modo de pintar todas las pinturas sagradas. Por Francisco Pacheco, vecino de Sevilla. Sevilla, Simón Faxardo,* 1649. 4.°, 4 hojas preliminares, 641 páginas y una de índice. Los preliminares son *Licencia del Ordinario.—Privilegio.—Tassa.* Este libro rarísimo fué escrito por lo menos diez años antes de imprimirse. En la edición se suprimió (no atinamos por qué) el prólogo, que puede verse en el *Diccionario* de Ceán Bermúdez tomo IV, págs. 14 a 17).

—*Arte de la Pintura… Segunda edición que se hace de este libro, fielmente copiada de la primera que dió a la estampa su autor en Sevilla, el*

año de 1649. *Dirígela D. Gregorio Cruzada Villaamil.—Madrid,* 1866 *, imprenta de Manuel Galiano* (tomos II y III de la Biblioteca de *El Arte en España)*. Dos tomos, 4.°, el primero de 432, y el segundo de 382 páginas.

Pacheco compuso algún otro opúsculo técnico, especialmente uno encabezado A *los profesores del Arte de la Pintura,* en un pleito con el escultor Montañés. Son 4 hojas en 4.°, rarísimas. Se han reimpreso en el tomo III de *El Arte en España* (1864).

Sobre Pacheco, además de los libros de Ceán Bermúdez y Stirling *(Annals of the artists of Spain y Velázquez and his times),* debe leerse con particular atención la siguiente monografía del actual felicísimo poseedor del *Libro de retratos:*

Francisco Pacheco, sus obras artísticas y literarias, especialmente el Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones, que dejó inédito… Por D. José María Asensio. Sevilla, Francisco Alvarez y Compañía, impresores, 1876. Hay otra edición algo aumentada. (Sevilla, F.. Rasco, 1886).

Posteriormente el señor Asensio ha reproducido por el procedimiento iotozincográfico todo el *Libro de* retratos.

[p. 413]. [1]. En el *Velázquez* de Justi (I, 85-104) puede leerse un ingenioso *Diálogo sobre la Pintura,* discretamente imaginado para exponer las ideas que en Sevilla reinaban sobre el Arte a principios del siglo XVII.

[p. 413]. [2]. Todavía le califica con más dureza Stirling, aunque hace resaltar la importancia de sus noticias históricas:

«Althoug an invaluable authority on all subjects connected with the Arts of the Peninsula, Pacheco can hardly be called an agreeable writer, being pompous and prolix; even beyond the measure of his age and country… In his ponderous prosa, these abstruse speculations become insupportably tedious, and are altogether destitute of the grace with which the poetical fancy of Cespedes has clothed them. Like Carducho, he delights in anecdotes of the painters of antiquity, in whose history he is almost as

well versed as his contemporary, the Dutch Junius. (De Pictura Veterum. Amsterdam, 1637…)

»In the description of his own works he is specially prolixe and minute.

»The most agreeable and valuable portions of the work are those relating to the history of Spanish art, written in a spirit of hearty admiration of contemporary painters; which leave in the reader's mind a pleasing impression of the character of the author, and make us the more keenly regret the time and spage given to Zeuxis and St. Luke, instead of Vargas oend Joanes. His affectionate pride in *the success of Velázquez is very delightful».*

(Annals of the Artists of Spain… II, págs. 537 a 557).

(Cf. Justi, *Velazquez,* págs. 69 a 74).

La cultura general que poseyó Velázquez procedía, principalmente, de la enseñanza y de la biblioteca de su suegro, pues en Sevilla era donde había estudiado, según dice Palomino, «para las Proporciones y la Anatomía, las obras de Alberto Durero y Vesalio; para la Fisionomía y Perspectiva, las de Juan Bautista Porta y Daniel Bárbaro; la Geometría de Euclides, la Aritmética de Moya, y algo de Arquitectura en Vitrubio; y las obras teóricas de Pintura de Federico Zuccaro, Alberti Romano y Rafael Borghini».

[p. 414]. [1]. En esta parte ayudaron mucho a Pacheco algunos jesuítas amigos suyos.

[p. 418]. [1] . *Poesías de Baltasar de Alcázar.* (Ed. de los Bibliófilos de Sevilla, páginas 67 a 69).

[p. 420]. [1]. *Discursos Practicables del nobilísimo arte de la Pintura, sus rudimentos, medios y fines que enseña la experiencia, con los ejemplares de obras insignes de artífices ilustres, por Jusepe Martínez, Pintor de S. M. Felipe IV, y del Sermo. Sr. D. Juan de Austria, a quien dedica esta obra. Publícala la Real Academia de San Fernando, con notas, la vida del autor y una reseña histórica de la Pintura en la Corona de Aragón,*

por su individuo de número D. Valentín Carderera y Solano. Madrid, imprenta de Manuel Tello, 1866. 4.°, XVI + 59 + 222 páginas.

Va ilustrado con una introducción del señor Carderera, rica de recónditas noticias sobre el arte en la Corona de Aragón.

La primera edición del manuscrito de Jusepe Martínez (aprovechado ya por Ceán Bermúdez) se hizo en el *Diario de Zaragoza* el año 1852, por diligencia de don Mariano Nougués y Secall.

[p. 423]. [1]. Nótese esta expresión, que (como sabemos) se cree de origen español, pero que no aparece en escritos anteriores al siglo XVII.

[p. 423]. [2]. Dice de Jerónimo Bosco el P. Sigüenza (libro IV): «Comúnmente los llaman los disparates… gente que repara poco en lo que mira… Sus pinturas no son disparates, sino unos libros de gran prudencia y artificio; y si disparates son, son los nuestros, no los suyos… es una sátira pintada de los pecados y desvaríos de los hombres».

[p. 424]. [1]. Si en su delicada atención a las cosas de arte es singular el P. Sigüenza entre nuestros cronistas de órdenes religiosas, no lo es menos entre nuestros historiadores generales la piadosa curiosidad y el buen instinto con que Antonio de Morales, tanto en su *Crónica* como en el *Viaje Santo,* descubre, por decirlo así, la arquitectura asturiana de los primeros tiempos de la Reconquista, y aprecia con tan graciosa ingenuidad algunos de sus monumentos, que ciertamente nadie le había enseñado a contemplar ni a admirar. Así dice de Santa María de Naranco: «Es grande para ermita y chica para iglesia: toda la labor es lisa, y la hermosa vista que el templo hace consiste en su buena proporción y correspondencia». Y en otra parte, hablando del mismo templo: «No hay más que unas escaleras lisas, mas están puestas con tanta gracia, que dan, luego en mirándolas, contento y sentimiento de mucho primor en la arquitectura. Estas escaleras fueron necesarias para tener toda la iglesia debajo otra del mismo ta-

maño, a la costumbre de entonces, y por ser grande y alta hace más bravo edificio». Véase también esta linda descripción del diminuto templo de San Miguel de Lino: «Es pequeñito, pues con grueso de paredes no tiene más de cuarenta pies de largo y la mitad de ancho: mas en esto poquito hay tan linda proporción y correspondencia, que cualquier artífice de los muy primos de agora tendría bien que considerar y alabar. Mirada por de fuera, se goza una diversidad en sus partes, que hace parecer enteramente en cada una lo que es y lo hermoso que tiene. El crucero y cimborio, la capillita mayor y la torre para las campanas, todo son cosas que se muestran por sí con gran gusto a los ojos, y todo junto hace mayor lindeza. Entrando dentro, espanta un brinquiño tan cumplido de todo lo dicho y de cuerpo de iglesia, tribuna alta, dos escaleras para subir a ella y a la torre, comodidad y correspondencia de luces. Y agradando todo mucho con la novedad, da mayor contento ver en tan poquito espacio toda la perfección y grandeza que el arte en un gran templo podía poner».

Tales pasajes, y no son los únicos, muestran que el sentido del arte de la Edad Media, aun en sus formas más primitivas y modestas, nunca faltó del todo a ciertos espíritus selectos, por más que no haya sido general hasta nuestros días, gracias a la arqueología romántica.

[p. 425]. [1]. El único ejemplar conocido es el que posee en su Biblioteca la Academia Española:

—*Memoria de las pinturas que la Majestad Cathólica del Rey Nuestro Señor Don Philippe IV embía al Monasterio de San Laurencio el Real del Escorial, este año de MDCLVI, descriptas y colocadas por Diego de Sylva Velázquez, cavallero del Orden de Santiago, Ayuda de Cámara de su Magestad, Aposentador Mayor de su Imperial Palacio, Ayuda de la Guarda Ropa, Ugier de Cámara, Superintendente extraordinario de las obras reales, y pintor de Cámara, Apeles deste siglo. La ofrece, dedica y consagra a la posteridad D. Ivan de Alfaro. Impressa en Roma,*

en la officina de Ludovico Grignano, año de MDCLVIII. 8.°, 16 hojas.

Se ha reimpreso en el tercer tomo de las *Memorias de la Academia Española* (Madrid, Rivadeneyra, 1872, páginas 479 a 520), con un prólogo del Sr. D. Adolfo de Castro, que se esfuerza en demostrar el plagio del Padre Santos.

Otra reimpresión, acompañada de traducción francesa y notas, hizo el barón Carlos Davillier, *Mémoire de Velazquez sur quarante et un tableaux envoyés par Philippe IV à l'Escurial* (Paris, Aubry, 1874).

[p. 425]. [2]. Algunos posteriores a mi, por ejemplo, Lefort, que en su libro *Velázquez (Les Artistes Celèbres),* págs. 94 y 96, dice, entre otras cosas, lo siguiente:

«Velázquez se revela enteramente en estas noticias, con sus preferencias, su gusto, su admiración entusiasta por los pintores de la escuela veneciana». Copia este pasaje, relativo al *Lavatorio,* del Tintoretto, que yo también había citado:

«Es de excelentísimo capricho, y en la invención y ejecución admirable. Dificultosamente se persuade el que lo mira a que es pintura; tal es la fuerza de sus tintas y disposición de su perspectiva, que juzga poderse entrar por él, y encaminar por su pavimento enlosado de piedras de diferentes colores, que, disminuyéndose, hacen parecer grande la distancia en la pieza, y que entre las figuras hay aire ambiente… La mesa, asientos y un perro que está echado, *son verdad, no pintura*. La facilidad y gala con que está obrado, causará asombro al más despejado y práctico pintor; y, por decirlo de una vez, *cuanta pintura se pusiere junto a este lienzo, se quedará en términos de pintura, y tanto más él será tenido por verdad»*.

Y añade:

«Pero estos elogios tan justificados por otra parte, cuánta más razón habría para aplicárselos exactamente, y en los mismos términos, a las propias creaciones de Velázquez».

[p. 426]. [1] . *Anales de la vida y de las obras de Diego de Silva Velázquez, escritos con ayuda de documentos. Por D. Gregorio Cruzada Villamil. Madrid,* 1885. Obra casi desconocida por no haber entrado en el comercio.

[p. 426]. [2] . *Diego Velazquez und sein Jahrhundert. Von Carl Justi… Mit einem. Abriss des Literarischen und Küntslerischen Lebens in Sevilla. Bonn. Verlag von Max Cohen et Sohn,* 1888.

Tomo II, páginas 244 y 261.

[p. 426]. [3]. A. de Beruete, *Velázquez…* París, Henri Laurens, 1898. Páginas 17 y 180.

Conviene, con la opinión de los autores citados, don Jacinto Octavio Picón en su elegante libro *Vida y obras de D. Diego Velázquez*. Madrid, 1899, páginas 121 y 124.

[p. 428]. [1]. Dice Palomino, *Museo Pictórico,* t. III, pág. 400:

«Dexó Alfaro en su expolio varios libros y papeles muy cortesanos; entre ellos algunos apuntamientos de Velazquez, su maestro, que nos han sido de mucha utilidad para este tratado».

Página 353: «A quien se debe lo más principal de esta historia».

[p. 428]. [2] . Pacheco afirma que el Greco fué gran filósofo, y escribió de la pintura, escultura y arquitectura. Es un dolor que se hayan perdido estos escritos, en los cuales aquel paradójico ingenio se apartaba de seguro de la senda trillada. Pacheco le atribuye dos o tres opiniones, que él combate como extravagancias: una de ellas la preferencia del colorido al dibujo; otra la afirmación de que la pintura no es arte.

El señor don José de Salamanca poseía un tratado inédito de pintura del P. Matías Irala. El de Fr. Juan Rizzi, utilizado por Palomino, ya se había perdido en tiempo de Ceán. González de Salas, en sus comentarios a Petronio, donde hace una digresión sobre la pintura *compendiaria* de los egipcios, menciona un trata-

do de *pictura veteri,* de don Juan de Fonseca y Figueroa, grande amigo de Rioja.

No he mencionado los *Principios para estudiar el nobilísimo arte de la pintura,* por don Josef García Hidalgo (Madrid, 1691), ni *El Pincel, cuyas glorias describía D. Félix Lucio de Espinosa y Malo* (1681), porque uno y otro carecen de toda importancia científica, siendo el primero una cartilla de dibujo o poco más, y el segundo una declamación de perverso gusto.

Don Bartolomé J. Gallardo aseguraba haber perdido *el día de San Antonio* algunos tratados españoles de pintura. Es de presumir que de muchos más se de cuenta en el *Catálogo de escritores de bellas artes,* que compuso el señor Zarco del Valle, y fué premiado por la Biblioteca Nacional hace muchos años, sin que hasta el presente hayamos tenido la satisfacción de verlo impreso.

En las *Adiciones al Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes, en España, por D. Juan Agustín Ceán Bermúdez, compuestas por el Conde de la Viñaza,* Madrid, 1894, tomo III (páginas 92 y siguientes, se da curiosa noticia de los escritos técnicos del pintor aragonés Jerónimo de Mora, y se inserta a la letra la *Relación hecha a S.* M. (Felipe III) *de la obra de Jerónimo de Mora, pintor, en El Pardo, por él mismo».* De ella entresacamos los siguientes párrafos:

«Fué la pintura inventada de los antiguos, no sólo para que deleitase los ojos corporales con la variedad de colores y figuras, sino para que juntamente el estragado gusto de los hombres, cebado en lo deleitoso, aprendiera lo honesto y provechoso de la natural y moral filosofía, y lo más oculto y encumbrado de su teología. Para lo cual trajeron tres maneras de fábulas: unas morales, otras racionales y otras compuestas, con las cuales formando historias y figuras (como dice Platón) nos descubrieron las más admirables obras de naturaleza, nos consolaron en nuestros naufragios, nos desarraigaron de los ánimos las perturbaciones y

espantos, y deshicieron las opiniones poco honestas. Esta doctrina siguieron los bien advertidos pintores egipcios, griegos y romanos, procurando que sus obras fueran unos hermosos y virtuosos libros, que no sólo deleitasen los ojos del cuerpo, sino que también levantasen a altas y celestiales contemplaciones las almas, observando siempre la calidad del lugar que adornaban, el príncipe a quien servían o la deidad que celebraban. Esta curiosidad necesaria vemos en estos tiempos obstruída, parte por la negligencia de los artífices, y parte por los pocos favores que los virtuosos alcanzan....»

En la instrucción que presentó al secretario don Tomás de Angulo para la tasación de esta obra suya de El Pardo, leemos: «Lo primero, que pues la pintura se forma de dos partes, la una material y la otra espiritual, que vean y estimen cada cual de por sí, viendo así el alma y razón de su obra como lo material de ella...

»La Majestad del Rey nuestro Señor lo declaró, cuando por muerte de Juan de la Cruz y de Bartholomé Carducho, pareciéndole que los que habían de acabar sus obras no les darían el alma que a tales obras convenía, mandó que Pedro de Valencia, hombre docto en buenas letras, les instruyese en lo que en aquellas galerías debían hacer..., lo cual no se hizo conmigo, por que habiendo yo *revuelto toda filosofía natural y moral,* para celebrar, según la doctrina de los egipcios, griegos y latinos en un jeroglífico de jeroglíficos, las buenas virtudes de la cristianísima Reina y Señora nuestra D.ª Margarita de Austria, que está en gloria; y habiéndole yo mostrado la traza y relación de ella, el Rey nuestro Señor, por mano de Francisco de Mora, maestro mayor de las obras en aquella ocasión..., aprobó y dió por muy de su real gusto mi trabajo».

Este pintor aragonés, tan preciado de su saber histórico, mitológico y simbólico, fué elogiado por Cervantes en *el Viaje del Parnaso,* formó parte de la Academia de los Nocturnos de Valencia con el nombre de *Sereno,* y de la *Academia Selvaje* de Madrid,

vivió en intimidad con los grandes ingenios de su tiempo, es uno de los poetas de las *Flores* de Espinosa y del Certamen de San Jacinto en Zaragoza, y compuso tres comedias. (Véanse las bibliotecas aragonesas de Andrés de Ustarróz y Latassa).

[p. 435]. [1]. Esta traducción fué acabada en 28 de febrero de 1563. Lleva el prólogo siguiente:

«*Manoel Denis, al lector.* Considerando yo con el autor la falta de conocimientos que en estos nuestros reinos hay de esta ilustre arte, movido por zelo mas que por cobdicia, me quise poner en semejante aprieto de trasladar la presente obra de portugués en mi romance castellano, para que siquiera teniéndola presente los grandes entendimientos se puedan emplear en cosa tan dina de ellos, y los no tanto entiendan que no deven de menospreciarla, oyendo de los que mejor la entienden, sus loores y alabanzas; y porque el prólogo del autor es harto largo, en éste no lo quiero yo ser, sino solamente avisar al curioso lector que de tres cosas que en semejantes traducciones se suelen guardar, creo hallará aquí las dos, y si no dos, a lo menos la una. La primera, la verdad del original, la qual yo con todas mis fuerzas he pretendido, teniendo siempre atención al sentido, quando las palabras no han podido concordar con mi lenguaje, porque en esto nos aventajan los portugueses que tienen términos más significativos para declarar sus conceptos que los castellanos. La segunda, que es el buen frasis y manera de hablar, no me atrevo a dezir que la he guardado, por ser de nacion portugués, aunque criado en Castilla casi desde mi niñez, y aun de estar sujeto a hombres de tanta elegancia y tan cortesanos como serán muchos de los que este libro leyeren. La tercera, que es contar la vida del autor, del todo la callo: lo uno, por ser él vivo, guardando aquello que el sabio Salomon dice: «antes de la muerte no alabes al varon», y lo otro porque fuera menester otro tratado más largo que el presente para contener sus virtudes»…

[p. 435]. [2]. «Francisco de Holanda, pintor portugués de mucha práctica y teoría sobre estas materias, dice así: *«El qual dibuxo es la cabeza y llave de todas estas cosas y artes de este mundo»*. En otras partes de la misma obra manuscrita repite Holanda con mucha precisión la necesidad absoluta del dibuxo para las artes, inclusas las de la guerra; y trae un caso especial de lo que sucedió al Emperador Carlos V y a los españoles en Provenza, por la falta de no tener carta o diseño del país, al paso sobre el Ródano».

Discurso sobre la educación popular de los artesanos y su fomento (Madrid, Sancha, 1775), pág. 100, nota V.

[p. 436]. [1]. «Es de mucha estimación otro libro de dibujos, en cuya fachada está escrito en lengua portuguesa: *«Reynando en Portugal el Rey D. Joan III, »Francisco de Ollanda passou a Italia, e das antiguallas que… vió, retrató »de sua mano todos os desenhos de este libro»*. Empieza por un retrato de Paulo III y otro de Miguel Angel, iluminados. Se ven en este libro con eruditas explicaciones, dibujados perfectísimamente, los mejores trozos de las antigüedades de Roma, entre los cuales el Anfiteatro de Vespasiano, las columnas Trajana y Antoniana, los trofeos de Mario, el Templo de Jano, el de Baco, el de Antonino y Faustina, el de la Paz, las baxos relieves de Marco Aurelio, el Septizonio de Septimio Severo, y otros muchos monumentos y pedazos de ruinas, como cornisas, frisos, capiteles, que aún subsisten, pero no tan enteras como cuando estos dibujos se hicieron. También hay en él vistas de Venecia y de Nápoles, con algunos sepulcros de la Vía Apia, el anfiteatro de Narbona, y muchos dibujos de mosaicos, de estatuas antiguas y otras cosas». (Pons, fol 2.°, pág. 215)

[p. 436]. [2]. Sobre esta misión puede verse la interesante Memoria que lleva por título: *Apontamentos para a historia Civil e Litteraria de Portugal e seus dominios, colligidos dos Manuscritos assim nacionaes como extrangeiros, que existen na Biblioteca Real de Madrid, na do Escorial, e nas de alguns Senhores, e Letrados da Corte de Madrid. (*

En el tomo III de *Memorias de Litteratura Portugueza, publicadas pela Academia Real das Sciencias de Lisboa*. Lisboa.,1792)

[p. 437]. [1]. *Les Arts en Portugal. Lettres adressées a la Société Artistique et Scientique de Berlin et accompagnée de documens, par le Comte A. Raczinsky.* Paris, Renouard, editeur, 1846. Los extractos de Francisco de Holanda que llegan hasta la página 77, son lo más notable que encierra esta compilación, bastante confusa y farragosa.

Por lo tocante al *Libro de Diseños* de El Escorial, no debe omitirse que ya en 1863, don Gregorio Cruzada Villamil, comenzó a publicar en la revista quincenal *El Arte en España* (vol. III, págs. 113-120), una descripción acompañada de tres grabados. Otra más circunstanciada, también con dos diseños, se halla en el *Museo Español de Antigüedades* (Madrid, 1876, vol. III, páginas 493-527), Este largo y apreciable estudio es del difunto académico don Francisco Maria Tubino, que dedica además dos páginas a las obras teóricas de Francisco de Holanda, dilatándose en consideraciones sobre el *Renacimiento pictórico en Portugal*. En 1877, *La Academia,* revista de Madrid (tomo I, págs. 139-140), reprodujo el artículo de Tubino, acompañado de un nuevo diseño.

[p. 438]. [1]. En el vol.VI de su *Archeologia Artistica* (Porto, 1879), publicó Vasconcellos los dos tratados *Da fabrica que falece a cidade de Lisboa* y *Da Sciencia do Desenho*. En el semanario de Oporto *A Vida Moderna* (1890-1892), dió a la luz los libros 1° y 2° *Da Pintura Antiga* y el *Do tirar pelo natural,* ambos con notas.

En el *Archeologo Portuguez* (Lisboa, 1896, vol. 2), insertó una descripción crítica del libro de diseños de El Escorial, con el título de *Antiguidades da Italia,* por Francisco de Holanda.

Ediciones de los *Diálogos:*

—*Quatro dialogos da Pintura Antigva*. Porto, 1896, 4.° Tirada de 100 ejemplares.

—*Francisco de Holanda. Vier Gespräche uber die Malerei gefuhrt zu Rom,* 1538. *Originaltext mit Übersetzung, Einleitung, Beilagen u. Erläuterungen* von *Joaquim de Vasconcellos.* Viena, 1899. Es el tomo IX de la segunda serie de la magnífica colección titulada *Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit,* dirigida por R. Eitelberger de Edelberg.

CAPÍTULO XII.—LA ESTÉTICA EN LOS TRATADISTAS DE MÚSICA DURANTE LOS SIGLOS XVI Y XVII.—RAMOS DE PAREJA.—MARTÍNEZ DE BIZCARGUI.—PEDRO CIRUELO.—FR. JUAN BERMUDO.—FRANCISCO DE SALINAS.—MONTANOS.—CERONE Y SU MELOPEO.—EL REY DE PORTUGAL DON JUAN IV Y SU DEFENSA

La singular riqueza y exuberancia de la literatura musical española de los dos siglos de oro iguala, si no excede, a la de la preceptiva literaria, y contrasta de un modo ventajosísimo con la penuria de obras didácticas de las artes del dibujo impresas en nuestra patria durante esas dos centurias. Entre libros prácticos y libros especulativos, entre tratados de música religiosa y tratados de música profana, entre artes de canto llano, canto de órgano y contrapunto y artes de vihuela o de guitarra, entre declaraciones de instrumentos y libros de filosofía del arte más o menos escolástica o matemática, se cuentan en el siglo XVI más de cuarenta autores, y otros veinte, por lo menos, en el siguiente. [1] **[p. 462]** Toda la literatura junta de las artes plásticas, aun incluyendo los manuscritos, no se acerca, ni con mucho, a este número, y la extrañeza sube de punto cuando, entrando en la comparación interna de los unos y de los otros, se repara que mientras los Sagredos, Villalpandos, Arphes, Guevaras, Carduchos y Pachecos siguen afanosos y tímidos las huellas de los italianos y de los antiguos, y obedecen de tal modo al imperio del dogmatismo clásico que no rara vez aparecen en abierta contradicción sus principios técnicos con el arte de su época, y con el que ellos mismos practicaban, los preceptistas de música proceden con harta más independencia y con espíritu más científico, se mueven en un círculo mucho más amplio, tienen más alta idea y estimación de su arte; y si bien en lo especulativo suelen permanecer aferrados a la doctrina de Boecio, la modifican y atenúan con

notables interpretaciones, arrojándose algunos a sentar principios verdaderamente revolucionarios y de grande alcance para la estética musical, de la misma manera que lo hacían en el terreno literario los apologistas de nuestro teatro del siglo XVII. Así, mientras en el admirable tratado de Francisco de Salinas vemos resplandecer en toda su pureza la clásica doctrina de los Ptolomeos, Aristoxenos, Nicómacos y Arístides, la corriente nueva se inicia con algunos obscuros tratados de canto llano, y se dilata poderosísima en el libro de Ramos de Pareja, en el de Francisco de Montanos y en la *Defensa de la* música *moderna* del rey de Portugal Don Juan IV.

A primera vista no se alcanzan las causas de este contradictorio fenómeno. Si ilustres cultivadores tenía la música (en especial, si no exclusivamente, la música religiosa) en el siglo de los Cristóbal de Morales y Tomás Luis de Victoria, Francisco Soto y otros émulos de Palestrina, no era menos viva la luz que difundían las artes del diseño en las obras de los Egas, Siloes, Borgoñas, **[p. 463]** Berruguetes y Becerras, de los Toledos y Herreras, de los Navarretes y Juanes, de los Vargas y Céspedes, de los Velázquez, Riberas y Murillos. Si fuera verdad que al mayor desarrollo artístico corresponde siempre un desarrollo científico, el mismo impulso de creación que levantaba la técnica de unas artes debía levantar la de las otras. Y, sin embargo, la diferencia es notable. ¿Qué oculta razón es la que infundía audacia a los preceptistas de música, y hacía medrosos y adocenados a los de pintura y arquitectura?

Una sola, en verdad: la distinta consideración social y científica en que eran tenidas unas y otras artes en un mundo intelectual tan regimentado, y que tanto se pagaba de estas distinciones jerárquicas. Sabemos que a las artes del dibujo se les negaba por muchos, con singular insistencia, hasta en los tribunales y para los efectos de la ley, el calificativo pomposo de artes liberales, y no faltaba quien las equiparase con los oficios mecánicos y servi-

les, todo ello a poder de citas del Derecho romano y de Séneca. Ya hemos visto cuán larga y dudosa batalla tuvo que sostener el arte pictórico contra tan absurdas pretensiones, amparadas las más de las veces por el interés de los oficiales del Fisco, pero que no dejaban de encontrar eco en las mismas universidades, entre los teólogos y los legistas. Por el contrario, la buena suerte de la Música había hecho que desde la antigüedad más remota se la mirase bajo cierto aspecto racional y científico, y que, trasladada la clasificación de las artes de Grecia a Roma y de Roma a los doctores de la Edad Media, fuese la Música universalmente recibida entre las artes liberales, formando parte del llamado quadrivium, juntamente con las tres disciplinas matemáticas, Aritmética, Geometría, Astronomía, que sucedían a las tres del trivium, Gramática, Retórica y Dialéctica, como lo declara aquel verso:

Lingua, tropus, ratio, numerus, tonus, angulus, astra.

Autorizado el carácter matemático de la Música y su puesto entre las disciplinas liberales, primero por Boecio y luego por San Isidoro, dos de los grandes institutores de la Edad Media, logró el arte del sonido penetrar desde muy temprano en las escuelas episcopales y monásticas, y luego en las famosas universidades, **[p. 464]** donde nunca tuvieron asiento el arte de la *mazonería* ni el de *la imaginería,* a pesar de los portentos que cada día creaban.

Enseñóse, pues, en todas las aulas de Europa, no sólo la música especulativa, sino también la práctica, como parte esencialísima de la educación liberal, y hubo adscriptos a las facultades de *artes* (donde también se enseñaban la Lógica, las Matemáticas y la preceptiva literaria) catedráticos de Música y hasta doctores en música, hasta tiempos relativamente muy modernos. Todo esto acrecentaba en los músicos la satisfacción de sí propios y de su arte, hasta el punto que nos lo muestran los preliminares de todos los libros técnicos españoles, que comienzan indefectiblemente por una introducción filosófica de sabor marcadamente

platónico, o más bien pitagórico, en que los autores se remontan a la armonía universal, a la teoría de los números y al concierto musical de las esferas, que los hombres no podemos oír con los sentidos corporales por estar envueltos y sumergidos en las impurezas de la carne.

El mismo sentido observamos en las más antiguas enciclopedias que comenzaron la educación del mundo moderno: en San Isidoro, en Vicente de Beauvais, en el *De proprietatibus rerum,* en *la Visión Delectable* del Bachiller Alfonso de la Torre. «Ya habéis sabido cómo las cosas naturales son encadenadas et ligadas por una muy ingeniosa armonía, así las conmixtas (conviene, a saber, las congeladas), como todas las otras complexionadas et organizadas, pues, como los elementos sean ligados por esta manera, et los cuerpos de todas las cosas compuestas, necesario fué el artificio de saber las proporciones semejantes. Tanta es la necesidad mía, que *sin mí no se sabría alguna sciencia o disciplina perfectamente*. Aun la esfera voluble de todo el universo por una armonía de sones es traída, et yo soy refeción et nudrimento singular del alma, del corazón et de los sentidos, et por mí se excitan et despiertan los corazones en las batallas, y se animan et provocan a causas arduas y fuertes; por mí son librados et relevados los corazones penosos de la tristura, y se olvidan de las congojas acostumbradas. Y por mí son excitadas las devociones et afecciones buenas para alabar a Dios supremo et glorioso, et por mí se levanta la fuerza intellectual a pensar trascendiendo las cosas espirituales, bienaventuradas y eternas».

[p. 465] Las palabras del Bachiller Alfonso de la Torre, intérprete autorizado de la ciencia oficial del siglo XV, nos dan la medida de la estimación que había conservado la Música desde los tiempos de Boecio hasta los albores del Renacimiento. [1]

[p. 466] Este concepto científico de la Música, si es cierto que la realzaba sobre sus hermanas injustamente desheredadas, traía consigo el peligro, muy temible para el arte, de ver olvidada y

sacrificada **[p. 467]** su verdadera importancia estética en aras de fantásticos idealismos o de un vano y pedantesco aparato geométrico, que acabase por encadenar su teoría a un dogmatismo gastado y estéril. Los matemáticos del tiempo, que en general valían poco y andaban muy fuera del recto sendero de las ciencias exactas, se apoderaron de la música y la trataron muy *especulativa,* es decir, muy inútilmente, *subalterándola,* como ellos decían, a la Aritmética, porque trataba de números y proporciones.

Por fortuna, y como reacción y contrapeso a estos indigestos libros especulativos, que ni eran de Música ni de Matemáticas, erizados con aquellos hórridos términos de *Diapente y Diatessaron,* los cantores y músicos prácticos, los organistas y maestros de capilla, comenzaron a imprimir ciertos epitomes o cartillas, casi enteramente libres (como advierte el matemático Pedro Ciruelo) de la influencia de la música especulativa: cuadernos pura mente prácticos, sumas de canto llano y canto de órgano. [1]

[p. 468] Así, Guillermo Despuig, al comenzar sus *Comentarios de Música,* **[p. 469]** nos declara que lo que le movió a escribirlos fué principalmente **[p. 470]** el considerar que aquella institución musical singular y **[p. 471]** divina de Boecio, no sólo era difícil y oscura para muchos por **[p. 472]** falta de maestro, sino que, como se apoyaba principalmente sobre **[p. 473]** la contemplación de la verdad y la especulación, *era casi enteramente inútil para el arte de cantar.* [1]

Por tan sencillos términos y tan modesta manera venían estos hombres prácticos a poner de manifiesto la nulidad artística de las teorías musicales recibidas entre los escolásticos. La tradición de este género de libros de canto (por lo común en lengua vulgar) era muy antigua en España. Manuscrito se conserva uno, no menos que de principios del siglo XV, intitulado *Reglas de canto plano e de contrapunto e de canto de órgano, fechas e ordenadas para información y declaración de los inorantes que por ellas estudiar quisieren; por Fernando Esteban, sacristán de la capilla de Sant Clement de la cibdad de*

Sevilla, Maestro del sobredicho Arte: su fecha el primero día de marzo de 1410. [2] Su autor, aunque sigue la tradición gregoriana y de Boecio, «e Albertus de Rosa, o Mosén Filipo de Vitriáco, e Guillelmus de Mascadlo, e Egidius de Morino», se manifiesta inclinado a las novedades de un «su maestro, el cual había nombre Ramón de Cacio… E maestro le puedo decir a este sobredicho facedor sobre este arte, *porque muy muchas cosas fizo nuevas,* fundándose sobre lo antiguo… Muchas cosas le vi facer, las *cuales cosas nunca jamás vi en ome que deste arte supiese».* También en Portugal madrugaron bastante los tratadistas, puesto que en el reinado de Alfonso V floreció Tristán de Silva, cuyo libro *Amables de Música* no ha llegado a nuestros días, pero consta que estaba manuscrito en la gran librería artística de Don Juan IV.

A fines del siglo XV y primeros años del XVI se multiplican extraordinariamente estas reglas de canto llano, generalmente de pocas hojas, y predestinadas por esto, y por el continuo uso que de ellas debía hacerse entre los maestros de capilla, a convertirse, como hoy lo están, en singulares rarezas bibliográficas. **[p. 474]** Entre sus autores descuellan Domingo Marcos Durán, autor del célebre tratado Lux Bella , que él mismo comentó, Guillermo de Podio o Despuig, Mosén Francisco Tovar, Alfonso Spañón, Gaspar de Aguilar, Alfonso del Castillo, el montañés Diego del Puerto, que tituló su obra *Portus Musicae,* Fr. Bartolomé de Molina, Juan de Espinosa, Juan Martínez, y en tiempos posteriores Loyola Guevara, Juan Francisco Cervera, Correa de Arauxo y Andrés de Monserrate, alcanzanclo los dos últimos al siglo XVII. Pero, entre todos, el más original e independiente fué, a no dudarlo, Gonzalo Martínez de Bizcargui, que en 1511 imprimió en Burgos *su Arte de canto llano y contrapunto y canto de órgano,* sustentando en él, entre otras audaces proposiciones que escandalizaron a los músicos sus contemporáneos, que «todo semitono de mi a *fa,* así cromático como diatónico, es mayor e cantable, e todo menor incantable». Lo cual promovió una enérgica o más

bien desaforada impugnación de Juan de Espinosa, defensor ardiente de la ortodoxia musical de la escuela de Boecio contra las *entonaciones corregidas al uso de los modernos*. Véase en qué términos se desata contra Bizcargui en su rarísimo *Tractado de principios de música práctica e theórica:* «Pues calle, calle ya e haya vergüenza Gonzalo Martínez de Bizcargui, capellán en la iglesia de Burgos, e cesse ya su *barbárica e venenosa lengua* en porfía de enseñar e poner en escripto *herejías* formales en Música, contradiciendo al Boecio e a Guillermo señaladamente, e yo añado a estos todos cuantos autores antes dellos e en su tiempo han escripto de esta *mathemathica… cosa por cierto diabólica e de gran blasphemia»*. Y concluye llamando *siervos de la música* a los meros tañedores, ajenos a la ciencia y disciplina especulativa.

!Qué no hubiera dicho el buen Joanes de Spinosa, y qué clamores no habría levantado hasta las estrellas, si hubiesen llegado a sus manos los libros *De Música* con que desde 1482, el andaluz Bartolomé Ramos de Pareja se había hecho famoso en la universidad de Bolonia, produciendo una verdadera revolución en el arte con su doctrina del *temperamento,* que inició nueva tonalidad, y levantó nueva escala contra el hexacordo tradicional! «Los antiguos (dice el abate Andrés, guiado en esta parte por Eximeno) no conocían más que tonos mayores en razón de 9/8 como es ahora la que hay entre cuarta y quinta, o *fa, sol,* es decir, 32/36 por consiguiente, **[p. 475]** las terceras eran disonantes para ellos, como lo serían también para nosotros, si nos atuviésemos a aquellas razones. Pero era fácil reflexionar que algún *temperamento* en aquel sistema de tonos podía producir mucho acrecentamiento en la armonía, y esto es lo que intentó Tolomeo, aunque, si hemos de estar al dicho de Porphyrio, tomó sus mas útiles enseñanzas de un libro en que Dídimo Alejandrino, famoso gramático del tiempo de Nerón, trataba de la diferencia entre la música pitagórica y la aristoxénica. La innovación de Dídimo consistía en introducir en la escala el tono menor, y hacer así la tercera

verdaderamente armónica y consonante. Tolomeo supo aprovecharse de esta idea luminosa, y fundó en ella su sistema. Dídimo colocaba en la escala, después del semitono mayor 16/15, el tono menor 10/9, y después el tono mayor 9/8. Tolomeo cambió este orden, poniendo el tono mayor después del semitono, y después del tono mayor el menor, para tener de este modo el menor número posible de terceras alteradas. Parece que Ptolomeo estaba poseído del intenso deseo de formar nuevas escalas, y de cambiar las de los músicos anteriores, porque dejó hasta ocho formas diferentes de la escala diatónica, añadiendo tres suyas, e introduciendo muchas novedades en las otras cinco recibidas por los músicos anteriores. El número de los tonos fué también reformado por él, y de trece o quince que se contaban en su tiempo, los redujo a siete, creyendo que sería más cómodo el hacer tantos cuantas son las especies de la octava. Estas y otras verdades formaron el sistema músico de Ptolomeo, que fué en algunas partes abandonado, pero que tuvo en otras casi tantos secuaces como el sistema astronómico del mismo». [1]

El principio del *temperamento* que constituye la gloria de Ramos de Pareja, es el mismo que el del sistema *tolemaico,* esto es, introducir alguna alteración en los intervalos; pero el músico de Baeza acertó a desarrollarle con extraordinaria originalidad, suponiendo necesariamente alteradas las razones de las cuartas y quintas en los instrumentos estables. Esta proposición levanto inmensa polvareda entre los músicos italianos: salieron a impugnarla **[p. 476]** Gaffurio y Nicolis Burcio, este último con un libelo *Adversus quendam Hispanum veritatis praevaricatorem; y* tuvieron que pasar más de cien años para que, vencida o desalentada la oposición de los músicos neopitagóricos o aristoxénicos, fructificase el principio de Ramos, así en la teoría como en la práctica, [1] **[p. 477]** adaptándole y desenvolviéndole Fogliani y Zarlino, a quien sólo **[p. 478]** por esto llama Tiraboschi «el primer restaurador de la Música **[p. 479]** despues de Guido Aretino». La

influencia de la música espanola en Italia durante todo aquel siglo fué poderosa y decisiva. [1] **[p. 480]** más de treinta nombres españoles figuran en la lista de los maestros **[p. 481]** y cantores de la capilla Sixtina, y entre estos nombres están el de Morales, el de Soto y el de Victoria.

De los matemáticos que trataron la música como objeto especulativo, apenas es digno de mención otro que el darocense Pedro Ciruelo, catedrático insigne de Alcalá, el cual al fin de su *Cursus quatuor Mathematicarom Artium* (Aritmética, Geometría, Perspectiva y Música), compilación estampada por primera vez en 1526, reprodujo íntegros los *Elementa Musicae,* de Jacobo Fabro Stapulense (Le Fevre de Étaples), uno de los comentadores de Boecio, con un breve prólogo original en que se trata de discernir el puesto que corresponde a la Música en la clasificación de las ciencias, combatiendo el maestro Ciruelo a los que la suponen dependiente de la Física por la teoría de la producción del sonido. «No pertenece al músico disputar qué cosa sea el sonido o la voz, ni si es primario o sucesivo, ni tampoco si es la misma sustancia del aire o alguna cualidad que informa el aire y se causa en él de la colisión de dos cuerpos. Esto incumbe al físico, o más bien al metafísico. Bástale al músico tener la idea confusa y general de que el sonido es el objeto del oído». [1] **[p. 482]** Así debían de pensarlo, a juzgar por la absoluta preterición que comenzaban a hacer de las teorías acústicas y matemáticas los numerosos preceptistas de música práctica, que, no limitándose ya al canto eclesiástico, sino extendiéndose a la declaración de todos los instrumentos, como Fray Juan Bermudo, o limitándose a alguno en particular, especialmente a la vihuela y a lo que llamaban *Arte de tañer fantasía,* como lo hicieron Luis Milán en *El Maestro,* Enríquez de Valderrábano en *La Silva de Sirenas,* Luis de Narváez en el *Delfín de Música,* Diego Pisador, Fr. Tornas de Santa María, Esteban Daza en su *Parnaso,* Juan Carlos Amat y muchos otros; ya tratando de las glosas, como Diego Ortiz, iban

preparando de mil maneras el advenimiento de la libertad artística y de la música profana, [1] cuyo carácter alegre y risueño, **[p. 483]** cuando no liviano, bien se trasluce en los mismos títulos de algunas de estas colecciones, de cuyas letras pudiera sacarse un **[p. 484]** rico suplemento a todos nuestros romanceros, cancioneros y antologías poéticas de cualquier especie.

[p. 485] Los autores de estos métodos conservaban, sin embargo, la misma altísima estimación de su arte que hemos notado en los de **[p. 486]** canto llano; y así como Marcos Durán había afirmado que la música «como sciencia divina, enciende y provoca los corazones en el amor de Dios», así don Luis de Narváez, felicísimo poeta a lo divino y a lo humano en nuestros cancioneros del siglo, templaba en alto tono su lira para celebrar, al principio de su *Delphin de Música,* las excelencias del arte divino que profesaba con tanto fervor como el más exaltado discípulo de Aristoxeno o de los neopitagóricos alejandrinos:

«Lo criado
Por música está fundado,
Y por ser tan diferente,
Tanto más es excelente
Porque está proporcionado.
Con todo sentido humano
Tiene grande concordancia,
Muéstranos la semejanza
De la de Dios soberano».

Y Enríquez de Valderrábano encabezaba otro método de vihuela, la *Silva de Sirenas,* con las siguientes palabras, que no hubiera rechazado ningún platónico de la escuela de Marsilio Ficino: «Esta música se causa y perfecciona de siete Sirenas que hay en el alma, *que son siete virtudes, las cuales despiertan el espíritu con su concordia y armonía para conocer las cosas divinas y humanas, y el gran bien que deste conocimiento se sige. Esta en* **[p. 487]** *ninguna criatura*

terrena la puso Dios con tanta razón y perfección como en el hombre, ni en los instrumentos de cuerdas como en el de la vihuela».

Idénticos principios contiene el discurso en loor de la Música, que precede a *las Obras de Antonio Cabezón,* impresas en 1578; [1] **[p. 488]** pero el escritor que mejor compendia el pensamiento de los músicos prácticos de esta edad es, sin controversia posible, el ecijano Fr. Juan Bermudo, autor del libro magistral de la *Declaración de instrumentos, y* de un compendio para las monjas, intitulado *Arte Tripharia*. [1] Fr. Juan Bermudo, no sólo es el más metódico, **[p. 489]** el más completo y el más claro de todos nuestros tratadistas de música en lengua vulgar; no sólo muestra una envidiable lucidez de pensamiento y de estilo, sino que aspira con todas sus fuerzas, secundando en la esfera del arte los generosos intentos de los reformadores científicos de aquella edad, a «quitar de la Música toda sophistería, como lo ha hecho el estudiosísimo y muy curioso padre Fr. Francisco Titelman en la Lógica y Phísica, y el doctíssimo padre fray Luys de Carvajal, guardián de Sanct Francisco en Sevilla en la Theulugía, y como ya lo hazen todos los doctos en lo que scriven… En mis libros pretendí poner todo lo que hallé scripto en Música, reduciéndolo a nuestro lenguaje, para que si los originales griegos y latinos no entendiessen algunos cantores, lo hallasen en romance».

La elaboración científica de la teoría musical había llegado a su perfecta madurez, y era forzoso que del fecundo movimiento excitado en el campo de las ideas por la aparición de Ramos de Pareja, y en el dominio de la practica por los tratadistas de canto llano y de vihuela, surgiese al fin un verdadero monumento que compendiara todo el saber musical de los españoles del siglo XVI **[p. 490]** en la lengua de los sabios, y en forma no menos clásica y perfecta que la que habían dado a la literatura filosófica Vives y Fox Morcillo, a la teología Melchor Cano, a la preceptiva literaria Arias Montano y García Matamoros. El autor de tal prodigio fué un ciego maravilloso, el Dídimo o el Saunderson español,

elevado a las regiones de la inmortalidad en alas de la inspiración lírica de Fr. Luis de León. Su nombre fué Francisco de Salinas, Burgos su patria dichosa. Perdió la vista cuando aún andaba en el pecho de su nodriza; pero la ceguera no le impidió cultivar las matemáticas, ni ser insigne en las antigüedades griega y latina. Le enseñó el latín una discípula suya, que aprendía a tocar el órgano para hacerse monja. En Salamanca cursó griego y filosofía. Fué familiar del Cardenal de Santiago, don Pedro Sarmiento, que le llevó consigo a Roma. Allí, en la Biblioteca Vaticana, leyó muchos tratados de músicos griegos, inéditos aun, y no traducidos al latín: Ptolomeo, Aristoxeno, Nicomacho, Bachio, Aristides, y de su doctrina se aprovechó ampliamente, hasta conseguir que los italianos le declarasen *nemini secundus* en la teoría y práctica de la música. Pero advirtiendo que el Cardenal de Burgos, el de Santiago y el Virrey de Nápoles, *le amaban mas que le enriquecían,* determinó volver a España, después de veinte años, pobre y desconsolado por la pérdida de tres de sus hermanos en la guerra. En Salamanca obtuvo aquella antiquísima cátedra de música (fundada, según él dice, por Alfonso *el Sabio), y* fué celebrado de sus contemporáneos como hombre casi divino, iguala al Timoteo de Alejandro en el arte de enardecer o reposar los afectos. «Con mucha razón le llamo insigne varón (dice Ambrosio de Morales), [1] pues tiene tan profunda inteligencia en la Música, que yo le he visto, con mudarla tañendo y cantando, poner en pequeño espacio en los ánimos diferentísimos movimientos de tristeza y alegría, de ímpetu y de reposo con tanta fuerza, que ya no me espanta lo que Pytágoras escriben hacía con la música, ni lo que Santo Agustín dice que se puede hacer con ella».

El fruto de la enseñanza de Salinas, prolongada hasta los setenta y siete años de su edad, se encuentra recogido en un libro que, por la noble sencillez del estilo y la impecable tersura de **[p. 491]** su latinidad, lleva impresa en caracteres indelebles la fecha

más gloriosa del Renacimiento español, y es obra de humanista tanto o más que de músico. [1]

Salinas enseña que la ciencia de la música *procede de la fuente de la eterna razón, y* demuestra la verdad de sus aserciones *por argumentos irrefutables y matemáticos*. [2] La trata, por consiguiente, como una ciencia racional y exacta.

Después de mencionar la antigua división de la Música en *mundana* (la armonía celestial), *humana* (la armonía del *microcosmos)* e *instrumental,* la corrige del modo siguiente, que arguye una comprensión mucho más exacta y racional del juicio —sentimiento de lo bello: «Nosotros, sin despreciar esta división, que tiene en su abono tan grandes autores, nos atrevemos a proponer otra, también de tres miembros: *música que se dirige sólo a los sentidos, música que se dirige sólo al entendimiento, música que se dirige a los sentidos y a la inteligencia juntamente*. La Música que electa sólo a los sentidos, sólo se percibe por el oído y no se considera por el entendimiento: tales son los cantos de las aves, que se oyen con deleite; pero como no proceden de ningún sentido mental, no constan de razón harmónica, que pueda ser considerada por el entendimiento, ni hacen verdadera consonancia o disonancia, sino que deleitan por cierta innata suavidad de voces. Esta Música es irracional como el mismo sentido de que procede, y al **[p. 492]** cual se dirige, y propiamente no puede llamarse Música. La Música que se dirige sólo al entendimiento, puede ser entendida, pero no oída. A ella reducimos la Música que llamaban los antiguos *Mundana y Humana,* cuya armonía no se percibe por el placer de los oídos, sino por la consideración del entendimiento, porque no consiste en las combinaciones de los sonidos, sino en las razones de los números… Lo mismo debe decirse de la llamada música celeste, y de la elemental, y de la que se encuentra en las facultades del alma, que, según dicen, es el modelo de todas las proporciones y consonancias. La Música que mueve a la vez los sentidos y el entendimiento es la que llamaron los antiguos

instrumental, y ésta no sólo deleita y enseña por la natural suavidad de las voces y de los sonidos, sino por las consonancias y los demás intervalos, que están dispuestos según las razones de los números armónicos». [1]

Prescindiendo, pues, de la fantástica música celestial y elemental, y de la que pudiéramos llamar psicológica y humana, **[p. 493]** y no menos de la música de los pájaros, imposible de reducir a notas, Salinas declara que enseñará únicamente *la ciencia de modular y de todas las cosas que a la modulación pertenecen*… Divídela en teórica y práctica, y la primera en *armónica* y *rítmica*.

El juicio de la belleza musical, ¿pertenece a los sentidos o a la razón? O, formulando el problema en términos más modernos: ¿la aprehensión de la belleza es un juicio o un sentimiento? Salinas da una solución muy semejante a la de Kant o la de la escuela escocesa. «En la armonía son jueces los sentidos y la razón, pero no del mismo modo. Es propio de los sentidos encontrar por sí lo verosímil, y recibir su integridad de la razón; es propio de la razón recibir de los sentidos lo que es próximo a la verdad, y encontrar por sí la integridad».

Lo que los sentidos conocen confusamente en la materia fluída e instable, la razón, separándose de la materia, lo conoce íntegra y exactamente, tal como es en realidad de verdad. El juicio de los oídos es necesario, porque es el primero en tiempo, y si él no le precediera, no podría la razón ejercitar su oficio. Pero este juicio será imperfecto, manco y débil si no le ayuda la razón. El sentido y la razón de tal manera proceden en el arte harmónica, que lo que el uno prueba en los *sonidos,* lo presenta la otra demostrado en los *números*. El objeto propio del oído son los sonidos: la razón muestra principalmente su fuerza en los números. [1]

El objeto de la Música especulativa es, pues, el *número sonoro*. Salinas discurre sucesivamente, siguiendo la tradición de Boecio

sobre la proporción en el sentido geométrico, el *diapasón,* el *diapente* y *diatessaron,* el *dítono* y *semiditono,* y establece el principio **[p. 494]** de que *todas las consonancias e intervalos proceden de la unisonancia*.

Al tratado de la *Harmónica* sigue el de la *Rythmica*. [1] Dos géneros hay de *ritmo* : uno que consiste en el *movimiento,* otro en el *sonido*. Pero no todo sonido engendra el ritmo, sino solamente aquel que es objeto común del oído y del entendimiento, y consta de determinado número de tiempos y de pies. Admite, pues, el ritmo poético, el ritmo musical y aun el ritmo vago de la oratoria. El más perfecto de todos es el ritmo musical, que no pertenece a ningún idioma, porque puede existir con las palabras y sin las palabras, y en el metro y sin él, y puede hallarse en todas las lenguas.

¿Y qué es el ritmo? «Facultad que aprecia y pondera las diferencias de los sonidos en la tardanza o celeridad». Es, por consiguiente, un juicio; pero juicio que supone antes una aprehensión vaga e indeterminada de los sentidos. «En la rítmica son jueces los sentidos y la razón. Juzgan nuestros oídos lo que en la modulación hay de redundante, de áspero, de leve, duro o muelle… Pero es necesario el juicio de la razón para que podamos juzgar de las hermosas melodías y ritmos, no con aquel sentido común de la Música, que es innato en todos, y con el cual gustan de ella hasta los niños, los siervos y los brutos (según se dice), sino con el arte que enseña a discernir lo bueno de lo malo, y lo hermoso de lo feo. Porque a la misma facultad a quien toca ordenar, es a la que pertenece conocer el orden y juzgar de él».

Su clarísimo discernimiento de lo que pertenece al elemento sensible y al elemento inteligible en la percepción de la belleza, es el principal mérito estético del libro de Salinas, prescindiendo ahora de sus teorías prosódicas y de sus ingeniosas más que afortunadas tentativas para asimilar nuestros versos a los latinos. [2]

[p. 495] Un paso todavía más considerable hizo adelantar a la Estética musical el organista vallisoletano Francisco de Montanos, que en el *Tratado de compostura,* inserto en su *Arte de Música,* asienta en términos expresos el principio de la expresión filosófica de las composiciones musicales, y de la conformidad íntima entre la letra y el tono. «Para ser buena compostura, dice, ha de tener las partes siguientes: buena consonancia, buen ayre, diversidad de passos, imitación bien proporcionada, que cada voz cante bien, passos sabrosos. Y *la parte más essencial hazer lo que la letra pide, alegre o triste, grave o ligera, lexos o cerca, humilde o levantada. De suerte que haga el effecto que la letra pretende, para levantar a consideración los ánimos de los oyenies».* [1]

[p. 496] La literatura musical del siglo XVII se resiente de la universal decadencia que aquejaba a todas las artes y ciencias españolas, exceptuando la pintura, el teatro y la crítica histórica. Así es que a los grandes tratados de Ramos de Pareja, Salinas y Montanos sustituyó en el aprecio de los maestros *el monstruo musical,* quiero decir, la indigesta y voluminosa enciclopedia de música teórica y práctica que, con el título de *El Melopeo,* ordenó el músico bergamasco Pedro Cerone, terriblemente flagelado por Eximeno, que le miraba, no sin razón, como el verdadero legislador del mal gusto, como una especie de Gracián en el arte del sonido. En efecto: los últimos libros del *Melopeo* están atestados de los mayores delirios: *ecos, enigmas musicales* en forma de sol, en forma de cruz, de balanza, de llave, de espada, de elefante; *cánones enigmáticos y secretos,* mediante los cuales una composición musical puede representar la mano, el espejo, los dados, la escala, el juicio final y el *caos,* imagen fiel del cerebro del músico que tal cosa fantaseaba, y que se atrevía a llamar *maestro especulativo* a Salinas, sin duda porque no alcanzó a escribir en solfa, como Cerone, las distancias de los planetas: de la Tierra a la Luna, *Re-Mi;* de la Luna a Mercurio, *Mi-Fa.*

Aparte de sus extravagancias, que el autor llama «cosillas nuevas que con la bajeza de mi entendimiento he especulado», el *Melopeo* es un verdadero fárrago, que tiene de bueno lo que el autor tomó de los tratados del siglo anterior, «en cuya lección había consumido la mayor parte de su mocedad», pero rebosando de erudición pedantesca y de capítulos enteramente extraños a la música, y de moralidades que nadie esperaría en semejante tratado: «de los daños del vino, de la ingratitud, de los peligros del mucho hablar, de la virtud del silencio, del ocio, de la amistad y del amigo verdadero, del lisonjero o adulador, del fingido y falso amigo, de la prosperidad y adversidad, de la tribulación y de la avaricia». [1]

[p. 497] Después de pasar por el *Melopeo,* el historiador de las teorías musicales puede detenerse un momento ante *El por qué de la Música,* de Lorente, famoso libro práctico, cuya especialidad son los *fa-bordones,* [1] *y* concentrar luego toda su atención en la rarísima *Defensa de la Música Moderna,* que hizo imprimir simultáneamente en castellano y en italiano el rebelado duque de Braganza, Don Juan IV, de este nombre entre los reyes portugueses. Don Juan IV, que pasa generalmente por medianísimo político y hombre de vulgar entendimiento, era en cambio artista de raza; se le considera como el introductor de la ópera italiana en Portugal, y a su lado floreció una pléyade de compositores, tales como Juan Soares Rebello, Cristóbal de Fonseca, Fr. Antonio de la Madre de Dios, Fr. Miguel Leal, Almeida, Faría, Fogaça y Antonio de Jesús. [2] La Biblioteca Musical de Don Juan IV podía pasar por la primera del siglo XVII, y todavía conservamos el catálogo. [3] **[p. 498]** Pero aún más que este catálogo y que las composiciones artísticas que llevan su nombre, acredita la pericia estética del Rey, su libro de la *Defensa de la Música Moderna,* en el cual se propuso responder a la opinión del obispo Cirilo Franco, que suponía la música moderna muy inferior en sus efectos a la antigua y clásica, que para él se confundía con la fabulosa de los

Orfeos y Anfiones. [1] **[p. 499]** Don Juan IV, aunque cubriéndose con el velo del anónimo por no comprometer la majestad real en estas polémicas, se creyó **[p. 500]** obligado a decir lo que había alcanzado en esta materia, «así por experiencia propia, como por alguna inteligencia que tengo de la Música Theórica, y principalmente de la Plática, por aver visto grandísima cantidad de libros y papeles tocante a esta ciencia».

Don Juan IV se declara redondamente partidario de la música moderna y muy incrédulo en cuanto a los efectos de la antigua. «En aquel tiempo parecía muy bien la música de estos exemplos, ahora parece muy mal: entonces hacían reyr, ahora son dignos de risa: entonzes consonantes, ahora disonantes: entonces apressados, ahora vagorosos: entonces dignos de alabanza, ahora dignos de vituperio: entonces hechos con juyzio, ahora sin juyzio hechos… **[p. 501]** Grande loor de los compositores modernos, pues que, usando de la misma música, con ella hacen los effectos contrarios de los exemplos que el Obispo refiere hazían los antiguos».

El espíritu de revolución musical dominante en el libro de Don Juan IV se encuentra muy felizmente condensado en estos dísticos de autor anónimo que van al principio de él:

«Musica nata fuit: crevit, tandemque senescet:
Quaelibet has semper res habet orta vices.
Primo infans: tecum juvenescit Musica: post te
Jam, jam cassurum dura senecta premet». [1]

[p. 502] [p. 503]

[p. 461]. [1]. Extraño yo, por mi desgracia, a la teoría y a la práctica del arte divino de la Música, no hubiera podido llevar a término este trabajo, o habría tenido que limitarme a puntos de vista generales, a no ser por el eficaz auxilio del insigne compositor español y docto bibliófilo don Francisco Asenjo Barbieri, el cual, con la generosidad que enaltece siempre al verdadero méri-

to y a la erudición sólida, me franqueó las puertas de su Biblioteca de libros españoles de música, sin rival en el mundo, ayudándome, además, con sus propios apuntes y consejos, no menos preciosos que sus libros. Lo que haya de nuevo y de importante en este capítulo, al señor Barbieri se deberá. A mí sólo me corresponde la responsabilidad de los errores de interpretación en que podré haber incurrido, como todo el que se ve obligado a tratar, aunque sea de soslayo y superficialmente, materias que no le son familiares.

[p. 465]. [1]. Un capítulo no poco extenso dedica a los loores de la música Rodrigo Sánchez de Arévalo en su *Verjel de Príncipes,* dedicado a Enrique IV y escrito por los años 1454 a 1456, cuando era deán de Sevilla el futuro castellano de Santángelo. Por deporte de príncipes cuenta, juntamente con los «fechos de armas e de la caza e monte», la *delectable ocupación en los actos de melodías e modulaciones e instrumentos musicales,* y enumera en él hasta doce singulares excelencias, que va mostrando escolásticamente, según la forma de su tratado. Apuntaremos sólo algunas ideas curiosas que están como perdidas entre este fárrago:

«Este noble exercicio es llamado *música,* porque dizen que las nueve musas la fallaron… Et en tanto grado los poetas las loan, que las llaman emendadoras de la natura, porque la natura solamente fizo e ordenó la voz a los omes para que puedan espremir e declarar sus conceptos e voluntades; pero estas musas añadieron sobre la natura, ca fezieron que la voz humana non solamente sirviese a aquella necesidad de fablar e mostrar lo que tienen los omes en la voluntad; mas aun, que diese delectaciones e deportes a los omes, de que resultasen muchos effectos e prouechos, los quales comunmente trahe la música. E aun por quanto la voz de los homes es un sonido muy breve, el qual como quier que se oye e siente, pero luego se pasa; e porque queda en nuestra memoria, por ende fingen los poetas que las musas son fijas de Jovis e de la Memoria, ca sy las melodías e cantos musicales

despues de oydas non quedasen en nuestra memoria, perescerian, porque non se pueden escrevir…

«Es sciencia e arte de mucha especulacion e sapiencia, e de grant virtud e utilidad para la naturaleza humana…»

Establece, con autoridad de Aristóteles, la división de la Música en *armoniaca, orgánica y ríthmica*.

«¿En qué. manera la música ordena et endereza los omes a actos de entendimiento?… El discreto músico non solamente considera e se deleyta en el *sueno* (són) de las vozes suaves que oye, ca de esta guisa así se ledeytan los rústicos e los omes de poco entendimiento; pero el verdadero músico, obrando por sí mismo e oyendo actos musicales, considera en su entendimiento las proporciones de las concordancias e armonías, e cómo de contrarias e diversas vozes se faze tan dulce igualdad e consonancia. E assy speculando el entendimiento natural estas cosas, rescibe grandes prouechos. Ca primeramente recréase mucho e fuelga; despues rescibe un singular vigor e mantenimiento; despues, como dicho es, viene en conoscimiento de la verdad cerca de las proporciones musicales e judga perfectamente quáles son buenas; de lo qual resulta al entendimiento una grandísima delectación e perfección, e asy se habilita e dispone a considerar et specular qualesquier otras grandes arduas e virtuosas cosas. Ca, como el philosopho (Aristóteles) dize, la natura humana desea vacar e cesar de cosas exteriores, e darse aquello que es propio suyo, que son las cosas de entendimiento e juycio, cognosciendo y judgando; e estas faze perfectamente la música, de lo qual se concluye su grand excellencia sobre todos otros exercicios e deportes.

»La tercera excellencia deste honesto exercicio de melodías musicales consiste en quanto purifica e cura al corazón humano de muchas pasiones e vicios dapnosos; ca de tristes faze alegres, de temerosos faze osados, e aun de ayrados faze mansos… E asy esto presupuesto, dize el philosopho, que son algunas melodías

que tienen semejable conveniencia e proporción a las tales pasiones e vicios; e asy otras melodías que son contrarias e desemejantes a las tales pasiones; e las unas acrecientan los tales vicios, e otras los curan e purifican. E por tanto dize el sabio philosopho que el que oye o usa de melodía musical conveniente e proporcionable a su passion o qualidat o defecto, enciéndese más la tal pasión; e sy oye melodía contraria ménguase o mitígase la tal pasión e vicio; bien asy como si el corazón fallara medecina o remedio que le sanase e purificase… (Es la teoría aristotélica de la purificación de las pasiones, aplicada a la Música).

»La quarta excellencia deste noble arte e loable exercicio consiste en quanto non solamente purifica muchos vicios e defectos, e reprime las pasiones en los omes, mas aún dispone e ordénalos a virtudes e nobles e loables actos…

»La quinta excellencia… consiste en quanto dispone et endereszа a los omes non solamente a virtudes morales, mas aún los endereszа e dispone a virtudes políticas, que es saber bien regir e gobernar; e por tanto este virtuoso exercicio musical es muy conveniente a los ínclitos Reys e Príncipes, ca los dispone e ayuda a bien *politizar,* que es a bien regir e gobernar su república; e la razón es porque la armonía musical non es salvo una figura e imagen e una regla para saber bien e virtuosamente regir e administrar a todo regno e provincia… Pues entonces es el regno bien regido quando se guarda en él armonía musical, conviene a saber, quando de aquellos diversos e contrarios miembros, por arte e ingenio del *principante* (príncipe), se faze una armonía que es una unidat e concordia en el regno… Ca asy como el músico en todas sus obras considera la unidat, asy el *principante* sobre todas las cosas ha de procurar concordia e unidad, por manera que faga buena armonía e buen *sueno* (són) en su regno; e de otra guisa las discordias e divisiones podrán corronper a la República… De lo susodicho resulta asaz claro en como el armonía musical

propiamente es una figura e regla doctrinal para bien regir e gobernar…»

No carece de gracia la siguiente anécdota que el bueno de Ruy Sánchez interpola con sus graves y especulativas consideraciones:

«Hay personas así habituadas et exercitadas en oyr e fazer uniformes consonancias e melodías, que non pueden sufrrir nin tollerar desvariados e dissonantes cantos; segun contesció a un famoso cantor que moraba en París, al qual contesció que se le quemaba su casa; e como era de todos amado, las gentes de la cibdat venían todos a grand priesa a matar el fuego con diversos remedios e daban grandes vozes e diversos clamores, segunt se suele fazer en los tales tienpos. E como el cantor estaba habituado e usado en buenas e consonantes melodías, oyendo tan varios clamores e contrarias e discordantes voses, nao las pudo sufrir nin tolerar en manera alguna, e dexando quemar su casa e fazienda, cerró las orejas con las manos por non oyr tan grandes disonancias e corriendo foía de la gente, deziendo a grandes vozes que más quería que se quemase su casa e fazienda que non oyr tan discordantes clamores…»

(Vergel de los Príncipes, por Rui Sánchez de Arévalo, Deán de Sevilla. Códice del siglo XV, publicado por don F. R. Uhaón. Madrid, Tello, 1900, páginas 54-78).

Algunas de estas ideas sobre la Música, fundadas principalmente en el libro VIII de la *Política* de Aristóteles, se hallan también en otra obra muy conocida de Rodrigo Sánchez de Arévalo, *Speculum vitae hamanae,* impreso hasta doce veces en los últimos años del siglo XV.

[p. 467]. [1]. Ahí va la descripción bibliográfica de los más curiosos e importantes de estos rarísimos libros de canto llano, canto de órgano y contrapunto. Casi todos figuran en la. selecta colección del señor Barbieri. Los pondré por orden cronológico.

La mayor parte fueron desconocidos para el ilustre Fétis, que es hasta la fecha el más diligente historiador de la literatura musical:

Domingo Marcos Durán:

1.— *Este es un excelente tra- / ctado de la música, llamado «Lux Bell», que tracta muy larga- / mente del arte deI canto llano bien / emendado y corregido.*

Aunque el libro está en castellano, tiene este encabezamiento latino:

Ars cantus plani, composita brevissimo compendio, Lux Bella nuncupata, per Baccalaurium Dominicum Durandum et clarissimo domino Petro Ximenio Cauriensi episcopo nuncupata…

Colf. « *Esta obra fué emprimida en Sevilla por quatro alemanes compañeros. En el año de nuestro Señor de* 1492»..

El señor Barbieri posee una reimpresión de Sevilla, por Jacobo Cromberger, 1518, 4.°, gótico.

2.— *Comiença una Glosa del bachiller Domingo Marcos Durán, fijo legitimo de Juan Marcos e de Isabel Fernandes, cuya naturaleza es la villa de AIconétar, sobre el arte de canto llano, compuesta por el mesmo, llamada « Lux Bella » . Va endereçada al muy virtuoso cavallero magnifico señor Don Alfonso de Fonseca.*

Colof. « *Esta obra fué empremida en Salamanca, a XVII de Junio, el año de nuestro Señor de mili e quatrocientos y noventa y ocho años* ». 4.° got.

3.— *Súmula de canto / de órgano: Contrapunto y compo- / sición vocal y instrumental: práctica y speculativa.*

Al principio dice: *Síguesse una súmala del canto de órgano, contrapunto y composición vocal e instrumental, con su theórica et prática, compuesta por el bachiller Domingo Marcos Durán, fijo legitimo de Juan Marcos e Isabel Fernández, que ayan santa gloria, cuya naturaleza es la noble villa que se dize de Alconetar o de las Garrovillas. Va dirigida al*

reverendíssimo y muy magnífico señor Don Alfonso de Fonseca, arzobispo de Santiago, mi señor.

Colf « *Esta obra, vista e examinada, mandó* imprimir *el muy reverendo, noble e virtuoso señor D. Alonso de Castilla, rector del estudio de la muy noble cibdad de Salamanca* ».

4.° gót. La edición es indudablemente de los últimos años del siglo XV o de los primeros del XVI.

—Guillermo de Podio (Despuig):

« *Guillermi de Podio pre- / sbyteri commentariorum: mu- / sices, ad reverendissimum il- / lustrissimumque Alphonsum de / Aragonia Episcomum Der- / tussensem. Incitit prologus* ».

Fol., LXV hojas, y 3 de índice.

Colof. «Finit *opus praeclarum dictum «Ars Musicorum»: editum / per Reverendum Guillermum de Podio presbyterum. / Summa cum diligentia perfectum necnon correctum. Et impressum in inclyta urbe Valentina Impensis / magnifici domini Jacobi de Villa: per ingeniosos ac artis impressoriae expertos, Petrum Hagembach et Le- / onardum Hutz, alemanos. / Anno incarnationis Salvatoris domini nostri Jesuchristi MCCCCXCV, die / vero undecima mensis Aprilis* ».

—Alonso Spañón:

« *Esta es una introducción muy útil e breve de canto llano, dirigida al muy magnifico señor D. Juan de Fonseca, Obispo de Córdoba, compuesta por el bachiller Alonso Spañón.*

» *Vista e examinado la presente obra por el reverendo señor doctor Hernando de la Fuente, provisor y veedor de las obras que se imprimen en el el Arzobispodo de Sevilla. Empremida, por Pedro Brún* » . *4.°* gót. Impreso, sin duda, en la misma época que los anteriores.

Siguió a este *Arte de canto llano,* otro anónimo, impreso sin lugar ni año, en 8.° gótico, de 16 bojas.

—Gaspar de Aguilar:

« *Arte de principios de Canto llano en español, nuevamente emendado y corregido por Gaspar de Aguilar, con otras muchas reglas necessarias para perfectamente cantar, dirigido al muy ilustre señor Don Pedro Manrique, Obispo de Ciudad-Rodrigo, y capellán mayor de la capilla de los Rcyes Nuevos de la santa iglesia de Toledo* ».(Biblioteca Colombina).

8.° gót., de 106 hs. sin foliar, con una estampita.

—Diego del Puerto

« *Ars cantus plani Portus musicae vocata sive organici cum proportionibus seu contrapunti cum duodecim gammis sive compositionibus trium vel quatuor vocum cum intonationibus psalmorum officiorum seu responsionum aut manualis cum duabus figuris aspericis* (sphericis), *composita per Didacum a Portu cantorem Capellanum collegii novi divi Bartholomei… benficiatum in Ecclesia Sanctae Mariae oppidi de Laredo burgensis diocesis, correcta seu emendata per reverendussimum dominum Alphonsum de Castilla…* »

Colf.:

«A gloria de Dios muy omnipotente
Y del Su amado fijo iesu christo
Y del sancto espíritu de quien sea bien quisto,
Acabada es la obra quanto al presente,
Otrosí ruego muy humilmente
A su madre Sancta de flores gran huerto,
Con Sant Sebastian, Sant Jorge y Clemente,
Que rueguen a Dios por Diego de Puerto.

Impressum fuit hoc opus Salmanticae pridie Kalendas Septembris, anno a Nativitate Domini MCCCCCIII ».

(En latín y en castellano).

Bartolomé de Molina.

« *Arte de canto llano «Lux videntis» dicha. Compuesta por el egregio fray Bartolomé de Molina, de la orden de los menores: bachiller en Sancta Theologia. Dirigida al muy reverendo y magnifico señor el señor Don Pedro de rivera, Ohspo de Lugo, y por el señor Obispo aprobada* ».

Colf. « *Fué emprimida la presente arte en la noble villa de Valladolid, por Diego de Gumiel, a XXV días del mes de Noviembre, Año del Señor de Mill quinientos e VI años*. 4.° gót.

—Gonzalo Martínez de Bizcargui:

« *Arte de canto llano e con- / trapunto e canto de órgano con pro- / porciones e modos brevemente com- / puesta por Gonzalo Martínez de Bizcargui: endrezada al muy magní- / fico e reverendo señor don Fray Pas- / cual Obispo de Burgos mi señor* ».

Colof. « *Esta presente arte de canto llano nuevamente corregida e añadidas ciertas consonancias, signos e mutaciones por el mesmo Gonzalo Martínez de Bizcargui, fué impressa en la muy noble y leal cibdad de Burgos, por Fadrique Alemán de Basilea, a III días de Abril. Año de nuestro Salvador jesu † pto de mill y D y XI años* ».

Hay otras ediciones de Zaragoza, 1527 y 1549.

—Juan de Espinosa:

« *Tractado breve de principios de canto llano. Nuevamente compuesto por Joannes Despinosa: racionero en la sancta yglesia de Toledo. Dirigido al muy reverendo e muy magnífico señor, el señor don Martín de Mendoça, Arcediano de Talavera y Guadulaxara* ». *8.* ° gót., sin a. ni l. (Se cree posterior a 1520). 24 hs. sin foliar (Biblioteca que fué de Salvá).

—Juan Martínez:

« *Arte de canto llano… puesta y reduzida nuevamente en entera perfection, segun la práctica del canto llano. Va en cada una de las reglas su exemplo pintado e con Ias intonaciones puntadas. Ordenado por Ivan Martínez* » .

La primera edición parece ser la de Alcalá de Henares de 1532. Se cita otra de Sevilla, 1560.

Traducida al portugés la obra del maestro de capilla sevillano Juan Alartínez (Martins), tuvo tres ediciones, que Vasconcellos *(Os Musicos Portuguezes,* 1) enumera así:

— *Arte de Cantochão, posta e reduzida em sua inteira perfeição, segundo a practica d'elle, multo necessaria para todo o sacerdote e pessoas que hão de saber cantar, e a que mais se usa em toda a christandade. Vae em cada arma das regras seu exemplo apontado com as entoações* Coimbra, por Manuel de Araujo, 1603, 8.°

Segunda edición. *Agora de novo revista e emendada de cousas necessarias pelo P. Antonio Cordeiro, Sub-Chantre da Sé de Coimbra. Coimbra, por Nicoleu Carvalho, imprensa da Universidade,* 1612, *8.°*

Tercera edición. *Revista e augmentada por Antonio Cordeiro.* Coimbra, 1625, 8.°

—Mateo Aranda:

Tratado de Cantollano y Contrapunto, por Matheo de Aranda, Maestro de la Capilla de la Sé de Lixboa. Dirigido al illustrissimo Señor D. Alonso, Cardenal Infante de Portugal, Arzobispo de Lixboa y obispo de Évora, Comendatario de Alcobaza. Cum previlegio Real. Lixboa, 1533, *por Grerman Galhalrde.*

4.° IV + 144 pp.

Letra gótica.

—Juan Francisco Cervera:

«Arte y suma de canto llano, compuesta y adornada de algunas curiosidades, por Juan Francisco Cervera, valenciano. Valencia, Pedro Patricio Mey, 1595». 8.°, 8 hs. prls., 141 pp., y una hoja grabada.

—Francisco Correa de Araujo:

«Libro de tientos y discursos de mvsica práctica y theórica de órgano, intitulada Facultad orgánica: con el qual y con moderado estudio y perseverancia, qualquier mediano tañedor puede salir aventajado en ella, sabiendo diestramente cantar canto de órgano, y sobre todo teniendo buen natural. Compuesto por Francisco Correa de Arauxo. Alcalá, por Antonio Arnao. Año de 1 626». Folio.

Al princíplo hay unos dísticos latinos del Licdo. Juan Alvarez de Alanis, en alabanza del autor.

—Andrés de Monserrate:

«Arte Breve y compendiosa de las dificultades que se ofrecen en la música práctica del canto llano. Compuesta por Andrés de Monserrate. Valencia, Pedro Patricio Mey, 1614».4°, 124 pp.

—Antonio Fernandes:

«Arte de Musica de Canto de Orgam e Cantocham y proporções da musica divididas harmonicamente. Dirigida ao insigne Duarte Lobo, Quartanario Mestre de Musica na Sé de Lisboa. Em Lisboa, por Pedro Craesbeck, 1626».

4.° + 125 páginas dobles.

«Divídese en tres tratados: el primero apunta los principios generales de la Música; el segundo enseña el canto llano, y el tercero trata de las proporciones.

»Antonio Fernandes procura confirmar la verdad de sus principios por medio de demostraciones matemáticas. Aplica a la música el examen científico, e inaugura así un método analítico nuevo, que habia de producir más tarde resultados admirables, creando la parte científica del arte, la Acústica, y estableciendo en sólidas bases los principios de la Harmonía. El libro de Antonio Fernandes es un indicio del método verdaderamente científico para su tiempo, que empleaba su maestro Duarte Lobo». (Vasconcellos, *Os Musicos portuguezes,* I).

Don Francisco Manuel de Melo llama a Antonio Fernandes «um *dos maiores sujeitos que a Musica deu a Portugal* » .

Dejó inéditas las obras siguientes, que enumera Vasconcellos:

Explição dos segredos da Musica em a qual brevemete se expende as causas das principaes causas que se contém, na mesma arte.

(Ms. en la Biblioteca de don Juan IV).

Arte da Musita dd Canto de Orgão composta per um modo multo differente do costamado, por um velho de 85 annos desejoso de evitar o ocio.

Theoria do Manicordio e sua explicação.

Mappa universal de qualquer cousa assim natural como accidental que *se contém na Arte de Musica como os seus generos e demonstrações mathematicas*.

Citadas estas tres últimas obras por Barbosa Machado en su *Bibliotheca Lusitana*.

—Manuel Mendes:

De este maestro de capilla de Évora, que falleció en 1605, había un *Arte de Canto llano* (en portugués) en la Biblioteca Musical del rey don Juan IV.

—Pedro Thalesio:

Fué maestro de capilla de Granada y catedrático de Música en la Universidad de Coimbra. Es autor de la importante obra siguiente:

Arte de Canto Chão com huma breve instrucção para os Sacerdotes, Diaconos, Subdiaconos et moços do Coro, conforme ao uso Romano. Coimbra, 1617, 4.°

—Segunda edición.

Agora nesta Scgunda impressão novamente emendada et aperfoiçada pello mesmo Autor. Dirigida ao illustrissimo et Reverendissimo Senhor D. Affonso Furtado de Mendonça, Arcebispo de Lisboa et Governador deste Reyno de Portugal, sendo Bispo de Coimbra… Em Coimbra, na impressão de Diogo Gomes de *Loureiro*. *Anno* 1628. 4.° XII + 136 páginas.

En el capítulo I anuncia que traía entre manos otro libro en que pensaba tratar del canto y música universal; de su origen y antigüedad; de su definición y división; de sus efectos y utilidades; de la diferencia del cantor y del músico; del canto de órgano, contrapunto, composición y *otras curiosidades musicales*.

Vasconcellos dice que este *Arte de Cantellano* «revela saber sólido y mucha erudición, y está escrito con bastante claridad, que contrasta con el desorden de otros muchos libros didácticos de aquel tiempo. El autor de muestra estar al corriente de cuanto se

sabía entonces, y cita y aprovecha lo mejor que se había escrito en Portugal y en el Extranjero, mencionando especialmente las obras de Domingo Marcos Durán, Juan Martíns, Fr. Esteban de Cristo, Vicente Lusitano, Bermudo, Cristóbal de Morales, Francisco Tovar, Montanos, Salinas, Bizcargui, Tapia numantino, Miguel de Torres, Monserrate, Luis Milán, Cerone, etc».

En el nutrido capítulo que a la bibliografía musical portuguesa consagra este erudito autor, todavía encuentro, además de los citados, los nombres de Diego Días de Vilhena, maestro de capilla de la catedral de Évora, y uno de los más hábiles contrapuntistas portugueses, autor de un *Arte de Canto llano para principiantes* (Ms. de la biblioteca de don Juan IV); de don Gaspar de la Cruz, que escribió tratados de canto llano y de canto de órgano, citados por Barbosa Machado; del bachiller Matias de Sousa Villasboas, maestro de capilla de la catedral de Elvas su patria, cuyo *Arte de Cantochão* fué impreso en Coimbra en 1688.

Mucho más importante que estos tratados de canto llano y otros que aquí se omiten, hubo de ser el de Fr. Juan Rodrigues, obra en que su autor afirmaba haber trabajado durante cuarenta años y que mereció los elogios de Palestrina.

De otros teóricos portugueses todavía más importantes se hablará luego. Por lo expuesto puede colegirse cuánto han contribuido nuestros hermanos al desarrollo de esta rama del arte peninsular.

[p. 473]. [1]. *Cogitanti mihi saepenumero singularem illam ac plane divinam Boetii Severini principis nostri musicae descriptionem ita institutam ut sine praevio ductore et monstrante semitan pluribus, non modo ad intelligendum difficilem, verum etiam cum praecipue in veritatis contemplatione vel speculatione consistat, quantum ad actum cantandi minime aut parum utilem esse et modernorum quorundam inepta insipidaque…*

[p. 473]. [2]. MS. de la Biblioteca provincial de Toledo. Portada de letra de Palomares. Posee una copia el señor Barbieri. También le extractó Gallardo. (Vid. el segundo tomo de su *Ensayo,* cols. 966 y 967).

[p. 475]. [1]. *Dell' origine, progressi ed statu attuale d'ogni letteratura* (ed. de Bodoni, tomo IV, pp. 252 y 253). Todo lo que Andrés dice sobre la música, es trasunto de las opiniones de Eximeno.

[p. 476]. [1]. Los siguientes extractos de Bartolomé Ramos de Pareja mostrarán todo el plan riguroso y científico de la obra:

«Hunc nostrum librum Musicae in duos partiales libros dividimus de modis musicis sensualiter deprehensis: secundum rationis investigationem clare docebit.

—Primus liber de parte judiciali musicae, quae ad sensum videlicet et ad singula ad hunc modum requisita.

Canon primus. Vocum musicabilium cognitionem et distinctionem primum praemittere.

Canon secundus. Universarum clavium Latinarum ordinem in genere diatonico conscribere.

Canon tertius. Singulos modos musicos modo restat enumerare.

Canon quartus. Omnimodas tonorum cognitiones ac eorundem distinctiones breviter declarare.

Canon quintus. Verum modum salmisandi brevibus regulis docere.

Canon sextus. Universarum consonantiarum permixtiones ostendere.

Secundus liber.

Musicae Hypommematum omnium quae in Musica considerantur clarissime pandet.

Prima pars particulatim ea quae demostrationes pandunt clare docebit.

Prima propositio. Proportionum investigationes secundum eorum genera et species primum ostendere.

Propositio secunda. Omnis proportio extremorum ex omnibus infra mediis est composita.

Propositio III. Proportionem rationalem proportioni rationali addere.

Propositio IV. Proportionem rationalem a rationali subtrahere.

Propositio V. Additionem proportionum tam rationalium quam surdarum geometrice ostendere.

Propositio VI. Singularium propositionum substractionem in quantitate… declarare.

Propositio VII. De proportionibus surdis modo restat quaedam praembula praemittere.

Propositio VIII. Tabellam proportionum huic nostro negotio necessariam continuare.

Propositio IX. Si sumitur fractio alicujus proportionis numerata ab alio numero quam ab unitate eam ad unitatem reducere.

Propositio X. Proprissimum denominatorem proportionis irrationalis extrahere.

Propositio XI. Proportionem surdam proportioni rationali seu etiam proportioni surdae addere.

Propositio XII. Proportionem surdam a rationali itemque rationalem a surda et surdam a surda subtrahere.

Propositio XIII. Arithmeticae medietatis junctiones primum docere.

Propositio XIV. Medietatem geometricam mox restat in suis terminis investigare.

Propositio XV. Armonicae medietatis terminos restat postremo invenire.

Propositio XVI. Quamcumque proportionem propositam in minimis terminis quantum libet continuare.

Principium secundae partis.

Propositio XVII. Quae fuit radix inventionis omnium consonantiarum breviter narrare.

Propositio XVIII. Duplicem esse hujusmodi investigationem, puta viam compositionis et resolutionis modo ostendere.

Propositio XIX. Primum modum investigandi qui est modus compositionis et resolutionis modo ostendere.

Propositio XX. Modum investigandi per viam resolutionis pandere.

Propositio XXI. Investigationes converso modo in ambabus praemissis ostendere.

Propositio XXII. Hanc secundam investigationem ex medietate Armonica dicere.

Propositio XXIII. Habitis dyapason, diapente et diatessaron, consonantis toni proportionem veraciter extrahere.

Propositio XXIV. An tonus in duo aequalia vel in duo inaequalia possit dividi declarare.

Propositio XXV. An semitonium per praemissam inventum musicae considerationis sit ostendere.

Propositio XXVI. Semitonium musicum non esse medietatem toni ostendere.

Propositio XXVII. Dato semitonio minori, semitonium majus investigare. Hinc palam commatis proportio dabitur.

Propositio XXVIII. Propositionem utriusque tertiae sive ditoni et semiditoni inquirere.

Propositio XXIX. Utriusque sextae proportionem subjungere.

Propositio XXX. Perfectas consonantias duplices in unum ostendere.

Propositio XXXI. Et hoc idem in consonantiis duplicibus imperfectis breviter investigare.

Propositio XXXII. Quarum consonantiarum proportiones mediae consonantias efficiunt et quarum non, docere.

Propositio XXXIII. Proportionem ambarum tertiarum semiditoni videlicet et ditoni in duas aequas proportiones dividere.

Propositio XXXIV. Consonantiam diatessaron non in consonantias aequas, sed proportionem tonus in duas proportiones aequales dividere.

Propositio XXXV. Proportionem consonantiae *diapente* in proportiones duas aequales non aequas consonantias partire.

Propositio XXXVI. Utriusque sextae majoris sive et minoris proportionem in duas proportiones aequas secare.

Propositio XXXVII. Proportionem dyapason consonantiae in duas aequas proportiones partire.

Propositio XXXVIII. In duplici *diatessaron* divisionem in duas aequas proportiones ostendere.

Propositio XXXIX. Et proportionem duplicis *diapente* in duas aequas proportiones secare.

Propositio XL. Septimo proportionem duplicis dyapason in duas aequas proportiones rationabiliter dividere.

Propositio XLI. Singulas reliquias divisiones modorum triplicium uno modo breviter concludere.

Propositio XLII. Praeambula quaedam relationibus sequentibus necessaria primum praemittere.

Propositio XLIII. Continuationes proposito nostro deservientes breviter pandere.

Propositio XLIV. Septem tonos majores esse sexquialtera gerrninata ostendere.

Propositio XLV. In quibus minimis numeris differentia inter septem tonos et *diapente* geminatum sit invenire. Hinc patet eam esse sicut sex tonorum et *dyapason:* quae differentia *coma* dicitur.

Propositio XLVI. Comparationem *diatessaron* consonantiae ac quinque tonos pandere

Propositio XLVII. Hoc idem quod praemissa demonstravit ad minimos numeros reducere.

Propositio XLVIII. Comparationem diesis ad *comata* ostendere.

Propositio XLIX. Semitoni majoris ad *comata* comparationem explicare.

Propositio L. Toni comparationem ad *comata* postremo subjungere.

Tertia pars hujus libri, tria cantilenarum genera debite discutiet.

Propositio I. Continuationem diatonici generis primum ostendere.

Propositio II. Quinti et sexti continuationem mox subjungere.

Propositio III. Complementum sex tononorum, quinti et sexti tonorum firma continuatione roborare.

Propositio IV. Singula tetracorda cum suis nervis in chromatico genere continuare.

Propositio V. Demum convenit en enarmonici generis tetracorda debito modo continuare.

Propositio VI. Comparationem trium semitonorum sive diatonici cromatici et enarmonici simul una generali regula concludere.

Propositio VII. Modo restat tetracordorum partitiones declarare.

Quarta pars et ultima de divisione monocordi et projectionibus omnium tetracordorum in quibus ambo judices Auditus in simul uniuntur.

Propositio I. Proposita quacumque linea eam in tres partes aequales dividere.

Propositio II. Proposita linea recta, circa eam triangulum aequilaterum describere cujus data linea sit perpendicularis.

Propositio III. Datam lineam in quascumque partes aequales dividere.

Propositio IV. Divisionem monocordi more graecorum divisionibus latinis praeponere.

Proposito V. Monocordum Latinorum in tribus generibus cantilenarum geometrica et numerali partitione ostendere.

Propositio ultima. Cuncta quae in antecedentibus duplici via inquisita sunt chordis pluribus sonorosis indagare. Hinc planum est sensualia prima ab intellectu rapta earundem ad sensum reflexio ipsum reddunt perfectiorem».

MS. de la Real Biblioteca Berolinense. 4.° let. del siglo XV, de 87 hojas. Al frente dice:

Ex collectione Georgii Pöelchau.

Barthol. Ramis Musita.

MS. adquirido por Christian Niemeyer en Catania de Sicilia en 1817.

Este MS. pasa por autógrafo; pero quizá no lo es, a juzgar por la pulcritud con que está escrito con tintas de varios colores.

El libro de Ramos se imprimió en 1482 con el título *De Musica Tractatus, sive Musica Practica*.

De esta edición sólo se conoce un ejemplar, existente en la Biblioteca Municipal de Bolonia.

(Apuntes del señor Bartieri).

[p. 479]. [1]. Muestra singular de ella son las polémicas de Vicente Lusitano, de que paso a dar breve noticia, tomada del libro de Vasconcellos.

Vicente Lusitano, célebre teórico del siglo XVI. Nació en Olivenza; pasó la mayor parte de su vida en Viterbo y en Parma, y vivía aún en 1551 en Roma.

Es célebre su discusión con Nicolás Vicentino, llamado el archimúsico (véase Arteaga, y sobre todo el abate Baini, *Memorie storico-critiche della vita e delle opere di Palestrina* (1828, vol. I, páginas 322-348, notas 424 y 426). Lusitano defendía el género diatónico; su adversario quería resucitar los géneros cromático y enarmónico de los griegos. Apostaron dos escudos de oro, y la discusión se verificó en la Capilla Pontificia del Vaticano, en presencia de todos los cantores de ella (uno de ellos Bartolomé Escobedo), de varios cardenales y otros grandes dignatarios de la Iglesia romana. Lusitano quedó vencedor, y su adversario fui condenado a pagar los dos escudos.

El Lusitano sostenía que toda la música que hoy se canta (incluso la de su adversario) pertenecía al género diatónico. El Vicentino, encolerizado por la derrota, empleó cuatro años en componer un libro, titulado:

L'antica musica ridotta alla moderna pratica con la dichiaratione, et con gli esempi dei tre generi con le loro spetie, et con l'inventione di uno nuovo stromento, nel quale si contiene tutta la perfetta musica con molti segreti musicali (Roma, 1555). En este libro cuenta muy inexactamente la disputa.

Replicó Ghisilino Dankarts, que había sido juez del certamen con Escobedo, en un *Trattato di Ghisilino Danharts, musico et cantore cappellano della Capella del Papa, sopra una difierentia musicale sententiata nella detta capella contro il perdente venerabile D. Nicola Vicentino per non haver possuto provare che niun musico compositore intende di che genero sia la musica che esso stesso compone, come si era offerto. Con una dichiaratione facilissima sopra i tre generi de essa musica, cioè Diatonico, Cromatico, et Enarmonico, con i loro esempli a quatro voci separatamente l'uno da l'altro, et anco mistidi tutti tre i generi insieme, et multe*

altre cose musicali degne da entendere. Et altraccio vi sono alcuni concenti a più voci in diversi idiomi dul medesimo autora nel solo genere Diatonico composti. Manuscrito de la biblioteca del Vaticano, que no se imprimió por consideración al cardenal Hipólito de Este, mecenas del Vicentino.

También Juan María Artusi, de Bolonia, escribió una *Difesa ragionata della sentenza data da Ghisilino Danharts et Bartolomeo Escobedo, cantori pontifici a favore di D. Vincenzo Lusitano contro D. Nicola Vicentino,* citada por el mismo Artusi en sus *Ragionamenti dalle imperfezioni della moderna musica* (Venecia, 1600, páginas 28 y 51).

En opinión de Baini, Vicentino, que era para su tiempo un grandísimo músico práctico, se había figurado a su capricho una teoría de los géneros diatónico, cromático y enarmónico, no fundada en lo que de ellos dicen los escritores griegos, de los cuales parece haber tenido muy escaso conocimiento, si es que tuvo alguno. Por eso le impugnaron reciamente muchos doctos escritores, y entre ellos nuestro P. Requeno. Aspiró a la singularidad y cayó en la extravagancia, suponiéndose poseedor de una misteriosa ciencia musical.

De todos modos, la discusión era estéril, porque de la música antigua no se conocían más que los términos técnicos, que no tenían relación alguna ni con la tonalidad del canto llano, que era la única que entonces se usaba, ni con la armonía que le servía de base.

Escribió Lusitano *Introduzione facilissima e novissima di canto fermo, figurato, contraposito, simplice e in concerto con regale generali per fare fughe differenti sopra il canto fermo a* 2, 3 e *4 voci, e compositioni, proportioni, generi Diatonico, Cromatico, Enharmonico. Roma, por Antonio Blado,* 1553, 4.° , 23 páginas, con el retrato del autor.

—Segunda edición, *In Venitia appresso Francesco Marcolini,* 1558, 4.°, 23 páginas dobles.

—Tercera edición, *In Venitia appresso Fr. Rampazetto,* 1561, 4.°
—Traducción portuguesa, por Bernardo da Fonseca. Lisboa, 1603.

Dice Fétis a propósito de esta obra: «Todo lo que concierne a las fugas, o más bien a las imitaciones y a los géneros, en este pequeño escrito, es digno de interés, y contiene muy buenas observaciones que inútilmente se buscarían en otra parte».

[p. 481]. [1]. *«Cursus quatuor Mathe- / maticarum Artium Libera- / lium: quas collegit / atque correxit ma- / gister Petrus / Ciruelus Daro / censis / Theologus simul et / philosophus.* / 1526».

Debe de ser la misma edición que se supone hecha en Alcalá de Henares por Miguel de Eguía. Sin embargo, no lo dice en parte alguna. El escudo que va en la hoja final es el de su antecesor Arnao Guillén de Brocar, idéntico al que puso en la *Políglota*.

La descripción que hace Salvá de la edición de 1516 que él tenía, conviene tan exactamente con este ejemplar de 1526, que dudo que sean distintas. Toda la diferencia consiste en que mi edición tiene al fin el escudo del impresor, y la de Salvá en la portada. Yo no dudo que Miguel de Eguía remozó algunos ejemplares de los impresos por Arnao Guillén de Brocar, y voy a decir por qué. El libro que poseo dice en la portada 1526; pero en la suscripción final del tratado de Música está enmendada de pluma la fecha de 1516 para que resulte el libro diez años más moderno. Todo esto me induce a afirmar que no existe más que una sola edición complutense de las Matemáticas de Pedro Ciruelo. Sin foliatura, pero con signaturas distintas para cada tratado. Láminas en madera. El tratado de música ocupa 24 hojas.

El curso de Pedro Ciruelo abraza: I. Una paráfrasis suya a la Aritmética de Boecio, con cuestiones previas. II. El Compendio de Geometría de Tomás Brawardin. III. Un tratadillo de la cuadratura del círculo, lucubración de un fraile de San Francisco. IV. Otro del francés Carlos Bouvelles, sobre la misma materia.

V. La *Perspectiva,* de Juan de Cantorbery y VI. El Tratado de Música.

Pero para completar la Enciclopedia matemática de Ciruelo, hay que añadir su *Opusculum de sphera mundi Joannis de Sacro Busto* (Alcalá,1526, por Miguel de Eguia), libro que poseo unido a otros dos no menos peregrinos, *la Theórica de los planetas,* de Jorge Purbach, o Purbachio, y la *Dialéctica,* del Cardenal Silíceo.

No faltaron en el siglo XVI algunos trabajos de erudición histórica musical, como el del sabio cisterciense Cipriano de la Huerga, *De ratione Musicae et instrumentorum usu apud veteres Hebraeos* (manuscrito citado por Nicolás Antonio y otros bibliógrafos) y la extraña disertación *de Música Mágica* que trae el P. Martin del Río en el libro primero de sus famosas *Disquisitionum Magicarum* .

[p. 482]. [1] . Véase la nota bibliográfica de los libros principales de esta especie, advirtiendo que el tratado más antiguo que indica el orden de la vihuela es el *Portus Musicae,* ya citado.

—Luis Milán:

«Libro de mvsica de vihuela de mano. Intitulado el Maestro. El qual trahe el mesmo estilo y orden que un maestro traheria con un discípulo principiante: mostrándole ordenadamente desde los princitios toda cosa que podría ignorar para entender la presente obra. Compuesto por Don Luys Milán. Dirigido al muy alto e muy poderoso e invictissimo principe Don Juhan, por la gracia de Dios rey de Portugal y de las yslas. XXXXV ».

Colof. « *A honor y gloria de dios todopoderoso, y de la sacratíssima virgen Maria madre suya y abogada nuestra. Fué impresso el presente libro de musica de Vihuela de mano, intitulado el Maestro, por Francisco Díaz Romano. En la Metropolitana y Coronada Ciudad de Valencia. Acabóse a IIII días del mes de Deziembre. Año de nuestra reparación de Mill y quinientos treynta y seis* ».

Fol. gót.

—Enríquez de Valderrábano:

«Libro de música de vihuela, intitvlado Silva de Sirenas. En el qual se hallará toda diversidad de mvsica. Compuesto por Enrriquez de Valderrávano ».

Colf. *«Fenesce el libro llamado Silva de Sirenas. Compuesto por el excellente musíco Antriquez de Valderrávano. Dirigido al ilustríssimo señor Don Francisco de Çuñiga, Conde de Miranda, &. Fué impresso en la muy insigne y noble villa de Valladolid, Pincia otro tiempo llamada, por Francisco Fernández de Córdoba, impressor. Junto a las Escuelas Mayores. Acabóse a veynte y ocho días del mes de Julio deste año de* 1547. Fol., 113 hojas.

El autor era vecino de la villa de Peñaranda de Duero, y empleó doce años en la composición de su libro, el cual tiene la singularidad de estar dispuesto para dos vihuelas, colocándose los ejecutantes el uno enfrente del otro, y el libro en medio, abierto de plano.

—Diego Pisador:

«Libro de música de vihuela, agora nuevamente compuesta por Diego Pisador, vezino de la ciudad de Salamanca, dirigido al muy alto y muy poderoso señor Don Philippe, príncipe de España, nuestro señor ». Fol.

Colof. *«Fenesce el presente libro de cifra para tañer vihuela. Hecho por Diego Pisador, y impresso en su cassa Acabóse año del nascimiento de nuestro redemptor Iesu-Christo. De mil e quinientos y cincuenta y dos años»*.

Al mismo género pertenecen *Los seys libros del delfín de Música para tañer vigüela* (Valladolid, 1538, de don Luis Narváez, y *Los tres libros de música de cifra para vigüela,* por Alfonso Mudarra (Sevilla, 1546). A éstos siguieron:

—Miguel de Fuenllana:

«Libro de Mvsica para vihuela, intitulado Orphenica lyra. En el qual se contienen muchas y diversas obras. Compuesto por Miguel de Fuenllana. Di- / rígido al muy alto y muy poderoso señor D. Philippe, príncipe de España, rey de Inglaterra, de Nápoles, nuestro señor… 1554».

Colof. « *Fvé impresso en Sevilla, en casa de Martín de Montesdoca. Acabósse a dos días del mes de Octubre de mil y quinientos y cincuenta y quatro años»*. Fol.

El autor era ciego, según declara en el prólogo.

—Bachiller Tapia Numantino:

«Vergel de música spiritual, speculativa y activa, del qual muchas, diversas y suaves flores se pueden coger. Autor el Bachiller Tapia Numantino… Trátase lo primero con grande artificio y profundidad, las alabanzas, las gracias, la dignidad, las virtudes y prerrogativas de la música, y después las artes de Canto-llano, Organo y Contra-punto en suma y en theórica». Burgo de Osma, Diego Fernández de Córdoba. 4. °

Colofón… *«Acabose de imprimir el presente libro intitulado Vergel de música spiritual speculativa y activa, el q fue impresso en la inclyta vniversidad del Burgo de Osma por Diego Fernandez de Cordoua, impressor. Acabose a veynte y ocho días del mes de Mayo. Año de nuestra redempcion de mil e quinientos y setenta años»*.

Es obra muy bien escrita y en que la parte teórica ocupa mayor espacio que en ninguno de los anteriores a Salinas, como puede verse por los títulos de los primeros capítulos.

«Capítulo I. En el qual se declara quien es el canto y qué cosa es cantar. Cap. II. En el qual se tracta haber dos maneras de Música, conviene a saber, divina y humana. Cap. III. En como se causa la Música humana. Cap. IV. Como la Música humana es en dos maneras. Cap. V. Difinición de la música. Cap. VI. Difinición del hombre músico y a quien le conviene este nombre. Cap. VII. De la pronunciación que se ha de guardar en la Música. Capitulo VI. De la obligación que tenemos a saber cantar. Cap. IX. Del provecho que se les sigue a todos los que saben cantar. Cap. X. De como la Música nos enseña a servir a Dios. Cap. XI. Del regocijo spiritual que se causa con la Música. Cap. XII. Del respeto y acatamiento que a la Música se debe tener. Cap. XIII. De la invención de la Música y quien la halló. Cap.

XIV. Como se puso la Música en arte. Cap. XV. De la policía y publicidad de la Música. Cap. XVI. De ciertas formas antiguas que nuestros pasados usaban en la Música. Cap. XVII. Contra los herejes que en la Iglesia de Dios impedían la Música. Cap.XVIII. Contra los que ni saben ni quieren aprender la Música. Cap. XIX. En el qual se tracta los que no quieren ser dichos locos cómo se han de haber con la Música».

Lo restante del libro es una suma de canto llano y de canto de órgano.

—Diego Ortiz:

«El Primo Libro de Diego Ortiz Tolletano, nel qual si tratta delle Glosse sopra la cadenze et altre sorte de punti, in la Musica de Violone, nouvamente posta in luce».

Este librillo, en 8.° apaisado, impreso en Roma en 1553 (a juzgar por el privilegio de Julio III), es uno de los más extraordinariamente raros de la colección musical del señor Barbieri.

—Luis Venegas de Henestrosa:

«Libro de cifra nueva para tecla, harpa y vihuela, en el gual se enseña brevemente cantar canto llano y canto de órgano, y algunos avisos para contrapunto. Compuesto por Luys Venegas de Henestrosa En Alcalá, en casa de Joan de Brocar, 1 *557».*

—Fr. Tomás de Santamaría:

«Libro llamado arte de tañer Fantasía, assi para Tecla como para vihuela y todo instrumento, en que se *pudiera tañer a tres y a quatro voces y a más. Por el qual en breve tiempo y con poco trabajo, fácilmente se podría tañer Fantasía. El qual por mandado del muy alto Consejo Real fué examinado y aprovado por el eminente músico de su Majestad Antonio de Cabeçon y por Iuan de Cabeçon, su hermano. Compuesto por el muy reverendo Fr. Thomás de Santa María».*

Colof. *«Impresso en Valladolid, por Francisco Fernández de Córdoba… Acavóse a veynte días del mes de Mayo, de este año de mil y quinientos y sesenta y cinco».* Fol. gót.

Se valió mucho de las glosas de Ortiz.

—Estetan Daza:

«Libro de música en cifras para Vihuela, intitulado el Parnasso, en el qual se hallará toda diversidad de Música, assí Motetes, Sonetos, Villanescas, en Iengua castellana, y otras coças, como Fantasías del Autor, hechas por Estevan Daça, vezino de la muy insigne villa de Valladolid… Impresso por Diego Fernández de Córdoba, Impresor de su Majestad. Año de MDLXXVI». (Biblioteca Nacional). 4.° apaisado.

De autores portugueses de carácter práctico pueden añaditse los siguientes, entre otros:

—P. Manuel Rodrigues Coelho. Organista en Elvas y en la Capilla Real de Lisboa:

Flores de Musica para o instrumento de Tecla e Harpa. Compostas por o Padre Manoel Rodrigues Coelho, Capellão do serviço de Sua Magestade e Tangedor de Tecla de sua Real Capilla de Lisboa, natural da cidade de Elvas. Dedicado a A. S. C. R. Magestade del Rey Philippe terceiro das Hespanhas… Lisboa, na officina de Pedro Craesbeck. A neo Domini MDCXX. Folio pequeño. XII. 233 pp.

Dice el autor en el prólogo que su libro era el primero que sobre tecla y harpa hubiese aparecido en Portugal.

—Nicolás Díaz Velasco:

Nuevo modo de cifra para tañer la guitarra con variedad y perfección y se muestra ser instrumento perfecto y abundante. Nápoles, por Egidio Longo, 1640. 4.°.

_Don Agustín da Cruz:

Lyra de Arco ou Arte de tanger rebeca. Lisboa, 1639. Folio.

En la Biblioteca Musical de don Juan IV había otros libros manuscritos de este tratadista. *(Duas artes, uma de Cantochão por estylo novo, e outra de orgão, com figuras mui curiosas, compostas no anno de* 1632.— *Prado mucical para órgano)*.

—Andrés de Escobar:

Arte de Musica para tanger o instrumento de Charamelinha. Ms. de la Biblioteca de don Juan IV).

A los tratados de vihuela siguieron algunos de guitarra (instrumento diverso del primero, aunque generalmente confundido con él: la vihuela solía tener seis cuerdas, y Fr. Juan Bermudo le añadió una; la guitarra tuvo cuatro hasta el tiempo de Vicente Espinel: el primero era instrumento aristocrático, y el segundo popular). Entre los más antiguos merecen citarse, aunque sus pretensiones no se elevan más allá de la humilde práctica, la *Guitarra Española y vandola,* de Juan Carlos Amat (Barcelona, 1586), librillo que se siguió reimprimiendo basta fines del siglo pasado; la Luz y *norte musical para caminar por las cifras ds la Guitarra Española y Arte*.... compuesto por don Lucas Ruiz de Ribayáz, prebendado de Villafranca del Bierzo (Madrid, 1677); la *Instrucción de música sobre guitarra española y método de sus primeros rudimentos hasta tañerla con destreza. Con dos laberintos ingeniosos, variedad de sones y danzas de rasgueado y punteado al estilo español, italiano, francés y inglés*... del licenciado Gaspar Sanz (Zaragoza, 1674 y 1697), y, finalmente, el *Poema harmónico, compuesto de varias cifras por el temple de la guitarra española,* dedicado a Carlos II por su capellán don Francisco Guerau (Madrid, 1694).

[p. 487]. [1]. *Hispaniae Schola Musita Sacra. Opera Varia (Saecul. XV, XVI, XVII et XVIII) diligenter excerpta, accurate revisa, sedulo concinnata a Philippo Pedrell. Vol.* III. *Antonius a Cabezón.* (Barcelona, 1895. Pujol y Comp.ª editores).

Vol. IV. *Antonius a Cabezón.*

Introducción de 67 páginas sobre la vida y obras artísticas de Cabezón, a quien llama el Bach español del siglo XVI. «Cabezón no es inferior a Bach, como compositor de música para órgano, a pesar de la distancia de casi ciento cincuenta años que existe entre estas dos potentes individualidades»... «En las composiciones de Cabezón se hallan todos los gérmenes de la música instru-

mental, que pasando por Frescobaldi van a parar a la orquesta de Haydn».

Los tomos I y II de dicha Antología contienen obras de Cristóbal de Morales y de Francisco Guerrero. De este último, cuyas dedicatorias encierran elevados principios de estética musical, dijo el licenciado Cristóbal Mosquera de Figueroa, en el prólogo de sus *Canciones y Villanescas espirituales* (Venecia, 1589), que «fué de los primeros que en nuestra nación dieron en concordar con la música el ritmo y el espíritu de la poesía…, aplicando al vivo con las figuras del canto la misma significación de la letra».

En la dedicatoria a Felipe II del «Canticum Beatae Mariae quod *Magnificat* nuncupatur, per octo musicae modos variatum» (Lovaina, 1563), dice Guerrero:

«Existiendo muchísimas y casi innumerables artes, ninguna jamás en verdad, durante tantos siglos y gran numero de años, se ha encontrado que más que el arte música fuese divina o tocase más de cerca el cielo mismo. Este arte calma la mente humana cuando está agitada, la vigoriza cuando esté lánguida, la levanta cuando caída: él nos transporta de las cosas humanas y caducas a las divinas y perpetuas, pues los cielos giran con cierto musical orden y consonancia, y al compás del movimiento de los cielos, tan variado y tan constante, muévese también cuanto está debajo de los cielos; mas un movimiento variado y perpetuo con uniformidad, de ninguna manera puede existir, ni siquiera concebirse, sin una armonía; de lo cual resulta que existe cierta fuerza musical que armoniza y suaviza el universo mundo. ¿No ves, por ventura, a la salida del sol cuán grande es el coro de aves que con sus cantos dan testimonio de la alegría de los cielos por el orden que en ellos reina? ¿No ves a los hombres (los cuales son la parte más exquisita de la creación) dulcificar con el canto sus cuidados y trabajos?… Cosa divina y celestial es la Música. Empero ¡oh maldad! existen quienes de este arte, que Dios óptimo máximo nos ha concedido para el común bien de los hombres, abusan

para mal y daño de los mismos. Mueve la Música con gran vehemencia los afectos humanos e impele los ánimos hacia donde quiere; y, por tanto, pudiendo esos malvados hombres incitar los ánimos a abrazar la virtud y la honestidad, prefieren impulsarlos a los vicios y torpezas. La cual pestilencia, en verdad, debe ser alejada y quitada de entre nosotros por tu auxilio y regia potestad, ¡oh Rey óptimo! pues la salvación de los Estados depende de que las costumbres sean buenas, y es imposible que sean morigerados los ciudadanos que se acostumbran a los cantos lascivos y voluptuosos. Por lo cual, nosotros con todas nuestras fuerzas y en cuanto alcanzamos, deseando prestar un servicio a ti y a tus Estados, cuidamos de poner en música asuntos honestos y grandemente útiles a los hombres.. (Traducción del P. Francisco Sallarés, de las Escuelas Pías). Es lástima que el señor Pedrell no haya insertado también el texto original, porque estos libros son rarísimos.

En el *Líber Vesperarum* (Roma, 1584) hay otro prefacio análogo, en el que truena Guerrero contra el abuso de los cantores muelles y afeminados, que quieren a toda costa desterrar de la Iglesia. «Los santísimos Prelados de nuestra Religión, los Romanos Pontífices, a cuyo cargo está la total dirección y ordenamiento de las cosas cristianas, establecieron el cantar severo y piadoso, con leyes prudentísimas, las cuales, relegada lejos de la Iglesia la molicie de semejantes cantos que corrompen la pureza y majestad de las funciones sagradas, cuidaron que se aplique a los divinos oficios un cierto género de música más severo y grave, el cual, así como no se aparte mucho del canto gregoriano, así también no degenere en inflexiones lascivas *(Modulorum lascivias) y* en vociferaciones sin sentido. Yo, empero, si he logrado la santa gravedad de semejante música en aquellos opúsculos que hasta el presente he publicado en tal género, lo dejo al juicio ajeno. En verdad, según mi antigua costumbre y propósito, siempre tuve en mayor estima y aprecio, no el halagar con el canto los oídos

de las personas piadosas, sino el excitar sus piadosos ánimos a la digna contemplación de los misterios sagrados…»

[p. 488]. [1]. *«Comiença el libro primero de la declaración de instrumentos dirigido al clementíssimo y muy poderoso don Joan tercero deste nombre, Rey de Portugal…»*

Encabezado con una epístola del músico Figueroa, maestro de capilla de Granada.

Colof. *«Compúsose la presente obra llamada… en la muy noble y muy leal cibdad de Ecija, de adonde el author es natural. Año de mil y quinientos y cuarenta y ocho de la encarnación de nuestro redemptor Jesu Christo.. Fué impressa la presente obra en la villa de Ossuna, por el honrrado varón Juan de León, impressor de la Vnivessidad del ilustríssimo Señor, año de mil y quinientos y cuarenta y nueve».*

4.° gót., II hs. prls. y 143 folios.

—*«Comiença el libro llamado declaración de instrumentos musicales… compuesto por el muy reverendo padre fray Juan Bermudo de la orden de los menores: en el que hallarán todo lo que en música desearen, y contiene seys libros… examinada y aprobada por los egregios músicos Bernardino de Figueroa y Christóval de Morales,* 1555».

Col. *«Fin de los cinco libros de la declaración de los instrumentos musicales… impressos en la villa de Ossuna, por Juan de León… Año de* 1555». Fol., 8 hs. prls., y 142 foliadas.

El autor prometió un sexto y séptimo libro, que no llegaron a estamparse.

—*«Comiença el arte Tripharia dirigida a la yllustre y muy renerenda señora Doña Isabel Pacheco, abadesa en el monasterio de Sancta Clara de Montilla, compuesta por el Reverendo padre Fray Joan Bermudo, religioso de la orden de los frayles menores de observancia en la provincia de Andaluzía».*

Conc.) «Fué *impresso* en *la villa de Ossuna, en casa de Juan de León, impressor… Año de* 1550».

De este libro rarísimo y generalmente desconocido ha hecho una reproducción foto-litográfica el señor Barbieri.

[p. 490]. [1]. Lib. XV, cap. XXV de su *Crónica*.

[p. 491]. [1]. *Francisci Sa- / linae Burgensis / Abbatis Sancti Pancratii / de Rocca Scalegna in regno Neapolitano, et in Academia Salmanticensi / Musicae Professoris, de Musica libri septem in quibus eius doctrinae / veritas tam quae ad Harmoniam quam quae ad Rhytmum / pertinet, justa sensus et rationis iudicium ostenditur et demostratur. / Cum duplici Indice Capitum et Rerum…* (Escudo del Mecenas). *Salmanticae. / Excudebat Mathias Gastius. / MDLXXVII. / Está tassado en seyseientos maravedís.*

Fol., 7 hs. prls. + 438 pp. + 8 de índices y una de erratas.

Privilegio.—Versos de Gaspar Stoquer, alemán, L. *D. Florentius,* romano, y G. Groningus, en alabanza del autor.—Dedicatoria a don Rodrigo de Castro, Obispo de Zamora.— *Joannis Scribonii in Academia Salmanticensi Graecae Linguae profesoris. Dodecatechon Grecum.—Ejusdem latinum.*— Aprobación de Juan López de Velasco.— *Ludovici Chazaretae in laude—. autoris epigramma.*— Tassa.

[p. 491]. [2]. *«Haec doctrina, ex ipso rationis aeternae fonte procedens, veritatem suarum assertionum ineluctabilibus argumentis et mathematica semper ratione demonstrat». (Praefatio).*

[p. 492]. [1]. *«Nos autem ut hanc Musicae divisionem non aspernamur, quippe quae magnos habeat auctores, sic etiam altera…. accommodatiorem afferri posse censemus. Quae etiam erit trimembris, ut alia Musica sit quae sensum tantum movet, alia quae intellectum tantum, alia quae sensum et intellectum simul. Quae sensum tantum movet, solo auditu percipitur, neque ab intellectu consideratur, cujusmodi sunt cantus avium quae audiuntur quidem cum voluptate sed quoniam a nullo mentis sensu proficiscuntur, non harmonica ratione constat per quam ab intellectu*

valeant considerari. Unde nullas consonantias aut dissonantias efficiunt, verum innata quadam vocum suavitate delectant… Verumtamen haec Musica irrationalis est, ut sensus ipse, quoniam solum ab irrationalibus animantibus conficitur, nec proprie Musica dici potest… Quae intellectum tantum movet intelligi quidem potest, audire vero non potest: sub qua duae antiquorum Mundana et Humana comprehenduntur, cujus Harmonia non aurium voluptate, sed intellectuum consideratione percipitur. Siquidem non in permixtionibus sonorum, sed in rationibus deprehenditur numerorum. Quamobrem idem judicium de Musica coelesti et de elementari faciendum esse arbitror. Siquidem quae in compage elementorum, et in temporum varietate perspicitur, non aurium sensu sed rationis judicio perpenditur, qualis est ea quae in partibus animae invenitur, in quibus omnes consonantiarum proportiones inesse dicuntur. Quae sensum simul et intellectum movet, est inter has media quia sensu aurium percipitur, et ab intellectu etiam consideratur. Est haec quam antiqui instrumentalem dixerunt Non solum propter naturalem vocum aut sonorum suavitatem, sed propter consonantias et reliqua intervalla, quae juxta numerorum harmonicorum rationes disposita sunt, delectat ac docet». (Lib. I, cap. I).

[p. 493]. [1]. «Sunt autem in Harmonica judices sensus et ratio sed non eodem modo. Est autem sensus proprium, per se quod vero proximum est invenire, et a ratione integritatem accipere: rationis autem contra a sensu quod vero proximum est accipere, et per se ipsam integritatem invenire… Nam quod ille confuse in ipsa materia fluida et instabili cognoscit, haec a materia denudatum integre, ut vere est, exacteque dijudicat. Aurium namque judicium necessarium est, quia prius est tempore, ac nisi illud praecedat, ratio munere suo fungi non potest: imperfectum vero, quia nisi a ratione adjuvetur, mancum onmino et debile reperitur… Sensus tamen et ratio sic se habent in Harmonica, ut quidquid ille probat in sonis, haec ita se habere ostendit in numeris… Cum ergo auditus circa *sonos* versetur, ratio vero maxime vim suam ostendat in *numeris*».

[p. 494]. [1]. Desde el libro V en adelante.

[p. 494]. [2]. «Cum sint ergo Rhytmorum duo prima genera, alterum in motu solo citra ullum sonum, alterum in sono positum… In illis dumtaxat sonis Rhytmum inveniri credendum est, qui a certo mentis sensu profecti et ex temporibus pedibusque compositi, non solum audiri sed etiam intelligi possunt… Rhytmus autem musicus nullius est idiomatis, quare et in verbis et citra verba et cum metro et seorsum a metro reperiri postest, et in omnibus linguis, idem est… Rhytmus facultas differentias sonorum in tarditate et celeritate perpendens.

»…*Sunt etiam in Rhytmica judices… sensus et ratio…* Indicant enim aures nostrae quid sit in modulatione contractum nimis, quid redundans, quid asperum, quid leve, quid durius, quid mollius… Rationis etiam judicio maxime opus est, ut pulcherrimis valeamus gaudere melodiis ac Rhytmis, communi quodam sensu, qui omnibus innatus est, musicae, ut pueri ac servi faciunt et bruta quaedam gaudere dicuntur, sed uti ratione et arte de iis quae sunt artis, prava ac recta dijudicare possimus… Nam cuyus est ordinare… ejusdem est et ordinem agnoscere, et de iis etiam ordine judicare».

Los libros VI y VII tratan de la métrica.

[p. 495]. [1]. *Arte de Música, theórica y práctica, de Francisco de Montanos. Valladolid, Diego Fernández de Córdoba,* 1592; 4.° (La aprobación y el privilegio son de 1587).

A la vuelta de la portada se lee:

«Los tratados que se contienen en este volumen: Arte de Canto llano, de Canto de órgano, de Contrapunto, de Compostura, de Proporción, de Lugares comunes». Cada uno tiene foliatura especial.

Fué reimpreso más veces que ningún otro de los didácticos de Música. El señor Barbieri posee ediciones de Valladolid, 1594; Salamanca, 1610; Madrid, 1648 (añadido por López de Velasco);

Zaragoza 1665, 1670; Madrid, 1693; Madrid, 1712 (aumentado por don José de Torres), 1728, 1734, 1756, y aun deben de existir más, según él conjetura. Montanos y Cerone fueron los preceptistas que ejercieron la absoluta *heguemonia* en España hasta el advenimiento de Eximeno.

Algo posterior al de Montanos es el tratado del portugués Manuel Rodrigues Coelho, organista en Elvas y en la Capilla Real de Lisboa:

Flores de Musica para o instrumento de Tecla e *Harpa. Compostas por o Padre Manoel Rodrigues Coelho, Capellão do serviço de Sua Magestade e Tangedor de Tecla de sua Real Capella de Lisboa, natural da cidade de Elvas. Dedicado a A. S. C. R. Magestade del Rey Philippe terceiro das Hespanhas. Con licença do S. officio da Inquisição… En Lisboa, na officina de Pedro Craesbeck. Anno Domini MDCXX* (1620). 4.° XII + 233 pp.

El autor dice en el prólogo que su tratado era el primero de tecla y harpa que había aparecido en Portugal.

[p. 496]. [1]. « *EI Melepeo y Maestro. Tractado de música theórica y práctic: en que se pone por extenso lo que vno para hazerse perfecto músico ha menester saber, y por mayor claridad, comodidad y facilidad del Lector está repartido en XXII Libros. Compuesto por el R. D. Pedro Cerone. Nápoles, Juan Bautista Gargano y Lucrecio Nucci,* 1613». Fol., 8 hs. plrs. y 1.160 páginas.

Cerone, en su viaje a España, fué protegido de Jacobo de Gratiis (el Caballero de Gracia), modenés, que tenía en su casa una Academia de música.

[p. 497]. [1]. *El por qué de la Música, en que se contienen las quatro artes de ella, canto llano, canto de órgano, contrapunto y composición Alcalá de Henares,* 1672. Folio.

Hay ejemplares de esta misma edición con portada de 1699.

[p. 497]. [2]. Vid. el libro de Vasconcellos (Joaquín), *Os musicos portugueses,* lleno de erudición y conocimiento de la materia,

pero afeado por una impiedad y clerofobia de mal gusto, que resulta todavía más absurda por el contraste con el asunto, tan remoto de toda controversia religiosa.

[p. 497]. [3]. Esta biblioteca pereció en el gran terremoto de 1755; pero afortunadamente se ha conservado, aunque en rarísimos ejemplares (uno de la Biblioteca Nacional de París y otro del Archivo de la Torre do Tombo, procedente de Alcobaza), la primera parte del índice:

Primeira Parte do Index da Livraria de Mvsica do Mvyto AIto e poderoso Rey Dom Ioão o IV. Nosso Senhor. Lisboa, por Paulo Craesbek. Anno 1649.

4.° grande de *525* páginas.

Ha sido magistralmente estudiado por Joaquín de Vasconcellos, en su *Ensaio Critico sobre o Catalogo d'EI-Rey D. João IV.*— Porto, 1873. (Fascículo 3.° del primer volumen de la *Archeologia Artística)*. El mismo Vasconcellos reimprimió el *Cathalogo,* como primer volumen de la *Bibliotheca da Arte em Portugal* (tirada de 250 ejemplares).

Recientemente, el erudito investigador Sousa Viterbo ha ilustrado con nuevos datos la misma materia en su opúsculo A *Livraria de Musica de D. João IV e o seu Index. Noticia histórica e documental* (publicada por la Academia Real de Ciencias de Lisboa, 1900).

[p. 498]. [1]. *Defensa / de la / Música / Moderna / contra la / errada opinión del / Obispo Cyrilo Franco, / Contiene / una carta del Obispo Cyrilo Franco, / escrita al cavallero Vgolino Gualte- / ruzio, en la qual se quexa mucho, / que la Música Moderna no haga los / efectos que hazía la antigua. / Muéstrase / lo contrario de lo que el Obispo di- / ze, y que la Música antigua no tenia más fuerza para mover que la de agora; y que no hazer los mismos efectos no es falta de la Música ni del compositor.*

Un soneto acróstico que está a la vuelta de la portada declara el nombre del autor: *Rey de Portugal*.

Dedicatoria: «Al Señor Juan Lorenzo Rabelo, Portugués de nación, Fidalgo de la casa del Sereníssimo Rey D. Juan el Quarto de Portugal, Comendador de la Encomienda de San Bartholomé de Rabal, de la orden de N. S. Jesuchristo, y asistente en el servicio del mismo Señor». Firmado: *Incertus autor (D.* B.), esto es, Dux *Bragantiae*.

4.°, 2 hs. de portada y prls. y 56 pp.

Hay una edición italiana idéntica a la castellana, hasta en la disposición tipográfica.

(Biblioteca Nacional de París).

La opinión del obispo de Loreto, Cyrillo Franco, en pro de la música antigua (especialmente de la griega) y en contra de la moderna, había sido expuesta en una carta a su amigo Ugolino Gualteruzzi *(Lettere illustri),* publicada por Aldo Manucio en 1567. La carta tiene la fecha de 16 de febrero de 1549).

Don Juan IV refuta las fábulas pueriles en que el Obispo basaba sus argumentos sobre los portentosos efectos de la música antigua, y además demuestra que ni siquiera había entendido el verdadero carácter de los *modos* antiguos.

Habla incidentalmente de la *Pavana* y la *Gallarda*.

Despliega gran erudición musical, citando obras de un gran número de compositores modernos, sin olvidar a los nuestros, Luis de Victoria y Mateo Romero (el Maestro Capitán), y a los portugueses Gabriel Días, Juan Lorenzo Rabelo y Alfonso Lobo.

Suponiendo que la música griega hiciese los efectos fantásticos que el Obispo supone, observa don Juan IV que no era la música sola la que impresionaba al auditorio, sino también, y mucho, la representación dramática.

—*Respuestas a las dudas que se pusieron a la missa «Panis quem ego dabo» de Palestrina, impressa en el libro quinto de sus Missas*.— Lisboa, 25 de septiembre de 1654, 4.° II + 29 pp.

Hay una traducción italiana con este título:

Riposte alli dubii proposti sopra la missa «Panis quem ego dabo» del Palestrina…, tradotte de spagnuolo in italiano.— Roma, por M. Belmonte, 1655, 4.° Sin nombre de autor, solamente con las iniciales *D. B. O, y* las armas de Portugal. Al principio hay un soneto *al autor encubierto*.

«Este libro importante es un nuevo testimonio del mérito de D. Juan IV como teórico y como crítico, y una prueba irrefutable de su profundo saber en la Teoría de la Música.

»Las objeciones puestas, no sabemos por quién, a la Missa de Palestrina recaían sobre cuatro puntos principales:

»I. De qué tono sea?

»II. Que pareciendo ser segundo tono, por qué razón empieza fuera dél, sétima y oncena arriba de la cuerda final?

»III. Si está bien formada la Missa procediendo por estos términos?

»IV. Que supuesto estar el tono de la Missa mal formado, pueda estar bien hecho, conforme al Motete sobre que se hizo?»

A todas estas preguntas responde don Juan IV en forma de diálogo con la mayor claridad y con una lógica tanto más segura, cuanto que cada una de sus explicaciones va acompañada de ejemplos sacados de los mejores y más célebres autores de su tiempo y anteriores al siglo XVI.

En esta obra se encuentran citadas y aprovechadas, inteligentemente las principales obras de Palestrina, de Ferrabosco, de Adriano Willaert, de Felipe Rogier, de Guerrero, de Jorge de Labele, de Cristóbal de Morales, y los libros teóricos de Cleonides, de Juan Giudeto, de Stephano Vanneo, de Horacio Trigrino, del P. Anguino, de Beocio, etc.

—*Concordancia da Musica e passos da Collegiada dos maiores professores d'esta Arte. Ms.*

—*Principios de Musica, quaes foram seus primeiros autores e os progressos que teve. Ms.*

Manuel de Galhegos, en su *Templo da Memoria* (Lisboa, 1635, 8.°, lib. I, dice de don Juan IV:

Cuidadoso, sollicito, engolfado,
No inmenso Mar da Musica procura
Ir por algum caminho desuzado
A dar novos preceitos a doçura:
E a descubrir na organica armonia
Numeros novos, nova melodia.
Quando douto, e armonico pretende
Encher de varias flores um motete
Com graça superior as voces prende;
E com tanta destreza un passo mete,
Que antes que este suavissimo feneça,
Outro mudando de intenção começa.
Per novos modos, nova variedade,
Faz caminhar a voz; tal vez a obriga
A que fuja con rara suavidade.
Tal vez a que galharda um paso siga.
Ora com ley de numeros lhe manda
Que trémula se quebre, e pare branda.

Las obras de don Juan IV son rarísimas aun en Portugal. Inseparable de su nombre es el de *Frovo* (Juan Alvarez), discípulo de Duarte Lobo, capellán y bibliotecario de don Juan IV, y a quien algunos atribuyen la redacción de su Catálogo.

—*Discursos sobre a perfeição do Diathesaron e louvores do numere quaternario em* que *elle se contém com um encomio sobre os dois breves negros de Christovao de Morales*. Lisboa, por Antonio Craesbeeck, 1662, 4.°

«Frovo reprodujo en esta obra parte de los argumentos de Andrés de Paep *(De consonantiis seu pro Diatesaron libri duo,* Amberes, 1568), a favor de la cuarta, considerada como consonancia perfecta, y pretendió también probar, por el testimonio de grandes

sabios y santos, que no hay arte más propia de reyes, y todos los hombres grandes que la Música. Fétis poseyó una traducción latina de esta obra

—*Speculum universale in quo exponuntur omnium ibi contentorum Auctorum loci, ubi de quolibet Musices genere disserunt vel agunt*. *Ms*. dos volúmenes en folio, de los cuales vió el segundo Barbosa Machado, que le califica de obra erudita, en que su autor manifestaba estar versado en la lengua griega.

—*Theoria e Practica da Musica*. Ms.

—*Breve explicaçao da Musica*. Ms .

Uno y otro en la biblioteca musical de don Juan IV.

[p. 501]. [1]. La danza, generalmente admitida en las Estéticas modernas como una Arte secundaria, no tiene en los siglos XVI y XVII más tratado impreso que el de Esquivel y Navarro.

«Discursos sobre el arte del danzado y sus excelencias y primer origen, reprobando las acciones deshonestas: compuestos por Juan de Esquivel Navarro, vecino y natural de la ciudad de Sevilla, discípulo de Antonio de Almonda, maestro de danzar de la magestad del rey nuestro señor D. Felipe IV el Grande (q. D. g.)… Con licencia, impressos en Sevilla, por Juan Gómez de Blas, año 1642».

8.°, 50 fojas de texto y 16 de principios. Son tantos los versos laudatorios contenidos en este librejo, que puede considerarse como una especie de cancionerillo.

El señor Barbieri posee, además, una traducción manuscrita del *Arte para aprender a danzar,* del italiano César Negri. Los preceptos de éste, lo mismo que los de Esquivel (que no era danzante de profesión), se refieren exclusivamente a la danza grave, ceremoniosa y aristocrática, que formaba parte de la educación de los príncipes y grandes señores, y de ningún modo a los bailes populares y picarescos que, sin embargo, solían contener elementos estéticos más pronunciados, hasta semejarse a una pantomima o representación muda. Sin embargo, Esquivel menciona

la Chacona, Rastro, Jácara y Zarabanda, al lado de la Gallarda, el Rey D. Alonso y el Bran de Inglaterra, danzas cortesanas y de estrado. ¡Hacer venir la danza del patriarca Dan, cabeza de una de las doce tribus!

Para el estudio artístico de las antiguas danzas españolas (cuyos elementos quizá duran más o menos modificados en otros bailes posteriores), es preciso, en tal penuria de tratados técnicos, acudir a los novelistas y a los poetas de aquel tiempo (comenzando por Cervantes), y algo también a los predicadores y moralistas. El P. Mariana, en su grave tratado de los juegos públicos, dedica un capitulo entero a reprobar los lascivos movimientos de la Zarabanda, aunque, como es de suponer, no nos da mucha luz sobre el baile mismo.

El arte de la declamación no tiene preceptistas antiguos en castellano, y solamente puede aprenderse algo sobre los procedimientos habituales de nuestros actores leyendo el *Viaje Entretenido* de Agustín de Rojas. Cervantes ha resumido una especie de teoría de la declamación en estos versos de la tercera jornada de *Pedro de Urdemalas*.

«Ha de recitar de modo,
Con tanta industria y cordura,
Que se vuelva en la figura
Que hace, de todo en todo.

A los versos ha de dar
Valor con su lengua experta,
Y a la fábula que es muerta,
Ha de hacer resucitar.

Ha de sacar con espanto
Las lágrimas de la risa,
Y hacer que vuelvan con risa
Otra vez al triste llanto.

Ha de hacer que aquel semblante
Que él mostrare, todo oyente
Le muestre; y será excelente
Si hace aquesto el recitante.
.....

Buen talle no le perdono,
Si es que ha de hacer los galanes.
No afectado en ademanes,
Ni ha de recitar con tono», etc.

Ya indiqué en el tomo anterior que, en mi concepto, debe ampliarse el número de las artes secundarias, admitiendo entre ellas, no sólo la danza, el arte de los jardines, la declamación y la pantomima; no sólo (en una esfera más elevada) la oratoria y el arte histórico, aunque participen de arte y ciencia; no sólo las llamadas artes *mixtas,* como el canto, e *intermedias,* como el bajorrelieve, sino todos aquellos ejercicios y obras humanas que, sin proponerse un fin de utilidad práctica inmediata, y participando por esto del carácter *desinteresado* de las obras estéticas, tienden a hacer resaltar, por medio del libre juego de nuestras facultades físicas o morales, cualidades de fuerza, de agilidad o de gracia, análogas a la belleza, cuando no la belleza misma de la figura humana. A este género pertenecen gran número de juegos infantiles (véanse los *Días Lúdricos y Geniales,* de Rodrigo Caro), que son rudo esbozo de más de una creación artística, y se enlazan, además, de un modo muy directo con la poesía y música populares. Y pertenecen también la *equitación* (no en cuanto se la considera bajo el aspecto militar o bajo el aspecto higiénico, sino como gentileza y ejercicio caballeresco, especialmente en nuestra antigua y olvidada *jineta,* el más bizarro y galano de todos los estilos de montar conocidos); la *esgrima,* no como arte de ofensa o de defensa, sino en cuanto añade al cuerpo humano un principio

de movimiento y de gracia combinada con la fuerza; la *tauromaquia,* que en realidad es una terrible y colosal pantomima de feroz y trágica belleza, en la cual se dan reunidos y perfeccionados los elementos estéticos de la equitación y de la esgrima, así como la ópera produce juntos los efectos de la música y de la poesía. Bastante más merecen estos ejercicios el calificativo de artes que la *pirotecnia y* la agricultura (!!) que han querido admitir algunos teóricos.

Pero sin llevar estas consideraciones hasta el extremo, es licito recordar aquí, aunque sea de pasada, los titulos no más de los principales libros que hay en castellano sobre estas artes secundarias.

Para el *Arte de los jardines* véase el libro de Gregorio de los Ríos, *Agricultura de jardines, primera, y segunda parte,* reimpreso en muchas ediciones de la Agricultura de Herrera, desde la de Pamplona, 1605. Se había impreso suelto en Madrid, 1592.

Los libros de equitación, ya de brida, ya de jineta, son numerosos y muy estimados de los bibliófilos. Para nuestro objeto basta leer el *Tractado de la cavalleria de la Gineta, compuesto y ordenado por el Capitán Pedro de Aguilar...* Sevilla, Hernando Díaz, 1572, 4.°, reimpreso en Málaga, 1600, o el *Libro de exercicios de la gineta,* del capitán Vargas Machuca (Madrid, Pedro Madrigal, 1600).

De lo que fué la *esgrima* en el siglo XVI se adquiere pleno conocimiento con solo leer el *Libro de Hierónimo de Carrança, natural de Sevilla, que trata de la philosophia de las armas, y de su destreza, y de la agresión y defensa...* (Sanlúcar de Barrameda, 1582), y no teniendo a mano esta obra, muy rara, puede sustituirse con el *Libro de las grandezas de la espada,* de don Luis Pacheco de Narváez (Madrid, 1600), o con su *Compendio de la filosofía y destreza de las armas* (Madrid, 1612), que tampoco abundan, y, en último caso, con el Etenhard y Abarca *(Compendio de los fundamentos de la verdadera destreza y filosofía de las armas:* Madrid, 1675).

Para la *tauromaquia y* otros juegos análogos, puede consultarse a don Andrés Dávila y Heredia, señor de la Garena, en su *Palestra particular de los exercicios del cavallo: sus propiedades y estilo de torear y jugar las cañas, con otras diferentes demostraciones de la cavalleria política* (Valencia, 1674), y el rarísimo opúsculo *Reglas para torear,* impreso sin año ni lugar (hacia 1652).

El señor Carmena ha publicado un catálogo de libros de tauromaquia, y el señor Balenchana otro de libros de jineta. A uno y a otra remitimos al curioso que desee más pormenores.

INTRODUCCIÓN.— RESEÑA HISTÓRICA DEL DESARROLLO DE LAS DOCTRINAS ESTÉTICAS DURANTE EL SIGLO XVIII.—CAMBIO DE PROCEDIMIENTO EN LA ESTÉTICA, TRAÍDO POR EL CARTESIANISMO.—MÉTODO SUBJETIVO.—P. ANDRÉ Y SU «ENSAYO SOBRE LO BELLO».—PRIMER ENSAYO DE UNA TEORÍA DE

La gran revolución filosófica, preparada por los pensadores italianos y españoles del siglo XVI, estalló en el XVII con inusitado brío, llevando su influencia a todos los órdenes del conocimiento **[p. 8]** humano. Roto por Descartes el cetro de la autoridad tradicional, y erigida la afirmación de propia conciencia en base y fundamento de toda filosofía, cambió de pronto y bruscamente el punto de partida de la ciencia, y con él cambiaron los procedimientos todavía más que las soluciones. Los filósofos de la antigüedad, de la Edad Media o del Renacimiento, aun los que más se distinguieron por sus tendencias al análisis psicológico, convenían, sin embargo, en admitir una base ontológica, una realidad externa y superior que daban como supuesto. Procedían casi siempre de fuera a dentro, razonando y legitimando lo psicológico por lo ontológico, y no al contrario. Para los platónicos la Idea no era de ninguna suerte la noción de las cosas tal como se da en el entendimiento humano, sino una realidad más alta, inmutable en medio de lo transitorio y fugaz, viva, inmortal y divina, de la cual era sombra y reflejo distantísimo la idea o noción humana. Para los aristotélicos, así griegos como árabes y escolásticos, si las ideas no alcanzaban tal realidad substancial e independiente, si no eran ya la luz iluminante que baña y aclara los objetos y hace posible la misteriosa cópula del conocimiento, nadie dudaba, en cambio, del valor absoluto y real de los principios naturales, especialmente del de la forma, y sobre tal fundamento construían el edificio de su cosmología, lo mismo que el de su

psicología, dando a una y a otra un carácter exclusivarnente metafísico, puesto que no venían a ser más que determinaciones y aplicaciones parciales de los gérmenes contenidos de una manera abstracta y generalísima en la ontología pura. Esta concepción se mantuvo enhiesta durante el Renacimiento, y hasta los más audaces reformadores se inclinaron ante ella, sancionada, como estaba, por el unánime consenso de la filosofía de la antigüedad, de la cual en esto, como en tantas otras cosas, era una prolongación la filosofía escolástica.

Pero llegó un día en que la ola rebasó el límite que hasta entonces la había contenido, y Descartes (que hacía alarde de despreciar la historia y la antigüedad), apoderándose de un razonamiento ya formulado por otros, pero sin carácter exclusivo ni sistemático, invirtió los términos del procedimiento, hizo tabla rasa de cuanto la humanidad había especulado hasta entonces, y comenzó a proceder de *dentro* a *fuera,* de lo subjetivo a lo objetivo, **[p. 9]** de lo psicológico a lo ontológico, de la afirmación de la propia conciencia a la afirmación de la substancia.

Extraordinarias fueron las consecuencias de esta revolución. Por más que Descartes fuese metafísico y de su sistema salieran, por derivación más o menos legítima, concepciones tan ontológicas como el espinosismo, y en cierta medida el idealismo subjetivo, el resultado más positivo e inmediato de la escuela cartesiana, sobre todo en Francia, donde nació, fué el abandono y la ruina de la antigua metafísica, sustituída primero con un espiritualismo superficial e inconsistente, y después con un empirismo sensualista, no basado, como el positivismo actual, en el método propio de las ciencias naturales, sino en una teoría arbitraria de la sensación.

Las ciencias particulares hubieron de resentirse muy luego de este cambio de frente, y no fué la que historiamos la última en sentir sus efectos, los cuales, hasta cierto punto, favorecieron su desarrollo, y en parte también le torcieron y esterilizaron. Hasta

entonces había dominado en las escuelas, sin contradicción notable, la teoría estética de los platónicos, que afirmaba el valor absoluto, eterno y substancial, de la idea de belleza, a la cual daban unos existencia de idea separada, mientras otros la consideraban como uno de los atributos o perfecciones del Ser, pero conformes todos en suponerla independiente del entendimiento humano que la concebía o que llegaba a vislumbrarla. De donde por consecuencia forzosa se deducía que esta belleza no depende del arbitrio ni de la convención humana, ni está sujeta a los límites en que nuestra razón se mueve; y que, por tanto, deben ser eternos y de indestructible verdad y fortaleza los principios generales de las artes, cuando se prenden y aferran a esta roca viva. De aquí el carácter absoluto, dogmático, imperativo, que ostentaba la antigua preceptiva.

No así la moderna. Adoptado el criterio psicológico, la belleza descendía desde el alcázar de lo objetivo a la humilde región de los subjetivo. Trocábase de absoluta en relativa; de noción ontológica en noción psicológica, cuyo valor se ponía en tela de juicio, pidiéndola sus títulos y sometiéndola al análisis. Así nació la *estética* analítica y subjetiva del siglo XVIII, que hasta en su nombre mismo lleva la huella de una escuela sensualista, para la **[p. 10]** cual lo más digno de estudio en la belleza era la impresión agradable que en el contemplador producía.

Pero antes que la Estética, mirada bajo este aspecto adquiriese nombre y verdadera independencia, ya un jesuíta francés, ardiente cartesiano y no bien mirado entre los suyos por esta razón, había compuesto sobre lo Bello un agradable tratado, que por su extensión e importancia relativa y por la influencia que ejerció en el pensamiento de muchos preceptistas del siglo pasado, entre ellos nuestro Luzán, merece análisis algo detenido. [1]

El Ensayo del P. André sobre lo Bello (1711) conserva todavía reminiscencias platónicas, pero es evidente que pertenece a otra dirección y a otra escuela, en que la savia del idealismo se iba ex-

tinguiendo gradualmente. Lo que preocupa al autor, más que la belleza *en sí,* es la belleza en los objetos visibles y la belleza moral. La cuestión de la esencia de lo bello puede decirse que la escamotea hábilmente en las primeras páginas de su libro. Empieza por preguntar, como Platón en el *Hipias Mayor:* «La ¿belleza, es algo absoluto, o es cosa relativa? ¿Existe una belleza esencial e independiente de toda convención, una belleza fija e inmutable, una belleza que puede agradar a las naciones salvajes tanto como a las más cultas, una belleza suprema que sea la regla y el modelo de la belleza subalterna que acá en el mundo contemplamos, o la belleza es algo que depende del capricho de los hombres, de la opinión o del gusto?» Y contesta: «Hay en todos los espíritus una idea de lo bello, una idea de excelencia, de agrado, de perfección».

Esta idea corresponde a tres grados de belleza, una esencial e independiente de toda institución, aun la divina; otra belleza natural e independiente de la opinión de los hombres, y finalmente, una especie de belleza de institución humana, que, hasta cierto punto, es arbitraria. A esta división agrega el P. André otra, admitida por casi todos los tratadistas posteriores, aunque no le corresponde a él la invención, ni muchísimo menos; belleza sensible y belleza inteligible, belleza del cuerpo y belleza del espíritu. Pero ni una ni otra pueden ser percibidas más que por la razón, **[p. 11]** aplicándose ésta, en el caso de la belleza sensible, a las ideas que recibe por medio de los sentidos, y en el caso de la belleza inteligible, a las ideas del espíritu puro.

La belleza sensible o *visible,* como el P. André la llama, se subdivide en belleza óptica y belleza acústica.

El *orden,* la *regularidad,* la *proporción,* la *simetría,* son para nuestro jesuíta las cualidades en que la belleza esencialmente consiste: una figura será tanto más elegante, cuanto que sus contornos sean más regulares: una obra será tanto más perfecta, cuanto más brille el orden en la distribución de sus partes, resultando de ellas

un todo, donde nada se confunda y nada se oponga a la unidad del plan. Los principios de esta doctrina están en San Agustín, y el P. André ingenuamente lo confiesa, citando y traduciendo largos pasajes de los libros *de musica* y *de vera religione,* especialmente el consabido *Omnis porro pulchritudinis forma unitas est,* principio que él adopta en toda su extensión literal.

Donde comienza la originalidad del P. André es cuando distingue esta especie de belleza geométrica «que agrada a la razón más que a los ojos», y que es independiente hasta de la institución divina, de otro género de belleza natural, dependiente de la voluntad del Creador, pero independiente de nuestras opiniones y gustos. Este segundo género de belleza, por lo que toca a los objetos de la vista, consiste en el *color,* o más bien en la luz, reina y madre de los colores, y único criterio para juzgar del respectivo valor estético de cada uno de ellos. El más bello es el que se acerca más a la luz, es decir, el blanco, que en realidad es ausencia de color: el más feo el que se acerca más a las tinieblas, es decir, el negro. Los restantes se colocan por este orden: anaranjado, rojo, verde, azul, violado. Reconoce, no obstante, con mejor acuerdo, que cada uno de los colores tiene su belleza propia y singular: el azul en el cielo, el verde en la tierra, etc., y que no habría monotonía igual a la de un solo color, por brillante que fuese. En la infinita variedad de los colores compuestos consiste una gran parte de la belleza con que el Creador ha decorado la escena del universo. Hay colores que parecen buscarse y atraerse, mientras que otros se huyen entre sí como enemigos declarados; pero sabe todo artífice diestro reconciliarlos por mediación de algún otro.

Estas ideas sobre los colores son, ciertamente, vulgares; pero **[p. 12]** no lo es el entusiasmo sincero y el calor comunicativo con que el P. André sentía las bellezas de la naturaleza y del arte, y que infunde a su libro una amenidad muy rara en libros de filósofos. Así, por ejemplo, le vemos definir, en términos de verda-

dera elocuencia, la belleza humana, que él llama belleza *espiritual, y* cuya esencia busca, no ya sólo en la regularidad y en el color, sino también en la vida y en la expresión.

Tercera especie de belleza es la que podemos llamar arbitraria o artificial, de sistema, de moda o de costumbre. Así, la arquitectura tiene dos especies de reglas: unas fundadas en los principios de la geometría, otras en las observaciones particulares que los maestros del arte han hecho en diversos tiempos sobre las proporciones que más agradan a la vista por su regularidad verdadera o aparente. Las reglas de la primera especie son tan invariables como la ciencia que las prescribe (v. gr., la simetría de los miembros, la unidad del plan, etc.). Pero no lo son las que se han establecido para determinar las proporciones de las partes de un edificio en los cinco órdenes de arquitectura…, reglas fundadas muchas de ellas en observaciones incompletas o en ejemplos equívocos. Este género de reglas, que responden a un tipo de belleza arbitrario, pueden ser de alguna utilidad en las artes, pero nunca deben mirarse como una barrera para el genio, que puede saltarla siempre que de esa irregularidad aparente resulten mayores bellezas. La arquitectura, la pintura, la escultura, todas las artes, la naturaleza misma, nos ofrecen abundantes ejemplos de estas *felices irregularidades*.

¡Cuán lejana está la fecunda y amplia doctrina del P. André, del intolerante preceptismo que por entonces tenía su eco en la elegante musa de Boileau, y cuán cierto es que los principios de la Estética, cualquiera que ella sea, en el mero hecho de ser principios filosóficos y generales, serán siempre la piedra de toque en la cual se prueben los bajos quilates de toda doctrina literaria exclusiva, de todo antojo o capricho de la moda, de todo lo que es relativo y accidental, o meramente histórico! Todo sistema estético propenderá siempre a la libertad literaria, al paso que todo conjunto de reglas técnicas y mecánicas propenderá siempre a coartarla y a decirla: «No pasarás más allá».

Esta belleza de convención humana puede dividirse todavía, **[p. 13]** según el P. André, en belleza de genio, belleza de gusto y belleza de puro capricho. La belleza de genio supone un conocimiento de la belleza esencial, bastante extenso para formarse un sistema *particular* en la aplicación de las reglas *generales*.

Con el nombre de *belleza en las costumbres,* reúne el P. André lo que en las Estéticas modernas suele andar separado bajo las dos rúbricas de belleza moral y belleza intelectual, considerando esta última como fuente de la belleza artística.

La idea del orden entra necesariamente en la noción de la belleza moral. Pero hay que distinguir tres especies de orden: un orden esencial, absoluto e independiente de toda voluntad, aun la divina; otro orden natural, independiente de nuestras opiniones y gustos, pero que depende esencialmente de la voluntad del Creador; y, finalmente, un orden civil y político, establecido por el consenso de los hombres, para mantener a los Estados y a los individuos en sus derechos naturales o adquiridos. Todas las consideraciones que sucesivamente desarrolla el P. André sobre estas tres especies de orden pertenecen a la Ética mucho más que a la Estética, y tienen un sabor muy pronunciado de sermón o plática moral, ora exponga el origen y valor de la simpatía, buscándole en la unidad primitiva del género humano *(Homo* sum, etc.), ora deduzca que, así como hay en nuestros entendimientos un orden de ideas, que es la regla de nuestros deberes esenciales respecto de los tres géneros de entidades que conocemos en el universo, así también hay en nuestros corazones un orden de sentimientos que es la regla de nuestros deberes naturales respecto de los demás hombres.

La belleza moral consiste, pues, en una constante, plena y entera conformidad del corazón con el orden moral en sus distintas especies, esencial, natural, civil, ley universal de las inteligencias, ley general de la naturaleza humana, ley común social. En el orden moral, como en el físico, una especie de *unidad* es siempre la

ley esencial de lo bello, y aquí hemos de buscarla en el imperio de la razón eterna, que es una y que da unidad a cuanto toca. Las costumbres que no tienen *unidad* podrán ser buenas, pero nunca serán bellas, porque siempre nos ofenderá una discordancia entre la persona y el papel que quiere representar.

En el tercero de sus discursos o conferencias llega, por fin, **[p. 14]** a tratar el P. André de lo que entiende por belleza en las obras del ingenio, y cuál es la forma precisa de lo bello en el total de una composición. «Entiendo por belleza, responde, no lo que a primera vista agrada a la imaginación en ciertas disposiciones particulares de las facultades del alma o de los órganos del cuerpo, sino lo que tiene el derecho de agradar a la razón y a la reflexión por su excelencia, por su luz propia, y, si se me permite esta expresión, por su agrado intrínseco». La razón y la reflexión son, pues, para el P. André, como para todos los cartesianos, el único criterio de la belleza, que en su sistema nunca sale de la esfera del intelectualismo, a pesar de las salvedades que veremos después.

Aquí, como en todas partes, nuestro teórico distingue tres especies de belleza: una esencial, que agrada al puro espíritu, independientemente de toda institución, aun la divina; otra natural, que agrada al espíritu en tanto que está unido al cuerpo, independientemente de nuestras opiniones y de nuestros gustos, pero con necesaria dependencia de las leyes del Creador, que son el orden de la naturaleza; y, por último, otra belleza artificial, que agrada al espíritu por la observancia de ciertas reglas, que los sabios de la república de las letras han establecido, guiándose por la razón y la experiencia.

Existe, pues, un gusto general, fundado en la esencia misma del espíritu humano, grabado en todos los corazones, no por institución arbitraria, sino por necesidad de la naturaleza, y este gusto es, por consecuencia, seguro e infalible en sus decisiones.

La belleza de las imágenes consiste en lo grande o en lo gracioso, y, mejor aún, en la unión de lo gracioso y de lo grande. La nobleza o la delicadeza, y, mejor todavía, la alianza de lo delicado y de lo noble, constituye la belleza del sentimiento. La fortaleza y la ternura, ya juntas, ya separadas, son la fuente de la belleza dramática y oratoria. Pero ni las imágenes son bellas sino en tanto que adornan a la verdad, ni puede reconocerse belleza sino en el sentimiento virtuoso. El P. André es, en esta parte, digno precursor del P. Jungmann, y siente, como él, la más fervorosa y declamatoria indignación contra las artes que el segundo llama pseudo-bellas.

En cambio, muestra la más penetrante sagacidad cuando discurre sobre la belleza arbitraria o convencional, es decir, la que **[p. 15]** resulta del genio de las lenguas, del gusto de los pueblos, de las reglas de los preceptistas, y, más todavía, del talento particular de los autores. Para él la belleza de la expresión consiste únicamente en traducir de una manera luminosa nuestro pensamiento, ya en términos propios, ya en términos figurados, ya en términos patéticos; pero éstos no han de buscarse en los libros, porque las expresiones trasplantadas de un espíritu a otro degeneran las más veces, como los árboles cuando cambian de tierra. Es preciso que cada cual las encuentre en su propio fondo, o se las asimile de tal manera que las haga carne y sangre suya. La verdad, aun siendo la misma en su fondo, se diversifica de mil maneras, según las disposiciones de los espíritus que la reciben, amoldándose a su entendimiento, coloreándose en su imaginación, animándose en su corazón. Cada pueblo tiene su carácter y su estilo propios; cada grande escritor tiene también el suyo, entendiendo por estilo cierta unidad de expresiones y de giros continuada durante todo el curso de la obra. El P. André, que todavía pertenece a la buena escuela literaria del siglo XVII, truena contra ese estilo «descosido, licencioso, vagabundo, desigual, sin

número, sin medida, sin proporción entre las cosas ni entre las palabras», que fué luego el estilo del siglo XVIII.

La unidad, ley del mundo de la belleza sensible y del mundo de la belleza espiritual, dilata su acción y dominio al mundo de la belleza artística: unidad de relación entre todas las partes que la componen, unidad de proporción entre el estilo y la materia de que se trata, unidad de conveniencia entre la persona que habla, las cosas que dice y el tono que adopta para decirlas. Es el precepto horaciano

Denique sit quodvis simplex dumtaxat et unum.

Por ligeras y superficiales que parezcan hoy algunas de las explicaciones teóricas del P. André, sobre todo en lo relativo a la estética de la Música, que trató muy de propósito y que colocaba en jerarquía superior a la de las artes plásticas; la aparente unidad lógica con que están enlazadas todas las partes de su tratado; el estilo florido y caluroso con que está escrito; la ausencia de tecnicismo, y más que todo el simpático calor de alma y el amor a todo lo bello y virtuoso que en él se respira, le dieron una popularidad **[p. 16]** extraordinaria, que ha durado más de un siglo. Tenía todas las condiciones del espiritu francés: lucidez perpetua, animación comunicativa, y un solo defecto, aunque grave: el de pasar sobre las dificultades, dándolas por resueltas, sin penetrarlas verdaderamente.

Muy inferiores al ingenioso ensayo del P. André, que supo hablar graciosamente de las gracias, son el *Tratado de lo bello,* de Crousaz (Amsterdam, 1724), y las *Reflexiones,* del abate Du-Bos, *sobre la Poesía y la Pintura* (1714). Ni uno ni otro se distinguen por su genio inventivo, aunque en su tiempo lograron cierto crédito, y aquí deben citarse, por haber sido muy leídos en España. Crousaz, a quien en esta parte sigue nuestro Luzán paso a paso, dilató en dos volúmenes las especulaciones del P. André, dando como él, por cualidades de la belleza, la variedad, la unidad, la

regularidad, el orden y la proporción. *Variedad reducida a unidad,* viene a ser su fórmula, que coincide con la de nuestro gran teólogo Domingo Báñez « *differentia cum unitate* » . De la variedad y unidad proceden la regularidad, el orden y la proporción, o sea, la adecuación al fin. Es también notable en Crousaz la observación acerca del carácter *inmediato* de la percepción de la belleza, y la eficacia con que rinde y avasalla la voluntad antes que el entendimiento, aunque reconoce que esta eficacia puede ser mayor o menor, según la disposición de nuestro ánimo, resultando de aquí la aparente variedad de gustos. Y no merece menos consideración el haber contado entre las cualidades que contribuyen a la eficacia de la belleza, pero que no la producen, la *grandeza,* la *novedad* y la *diversidad,* doctrina que, lo mismo que las anteriores, ha hecho luego singular fortuna. El abate Du-Bos tiene el mérito de haber sido uno de los primeros en indagar, aunque superficialmente, las causas del progreso y decadencia de las artes, y en su crítica pueden notarse aciertos como el de recomendar a los poetas que prefieran los asuntos nacionales. Voltaire le estimaba como el libro más útil que hubiese aparecido sobre estas materias hasta su tiempo. Hoy nos parece vago, superficial y falto de método.

Por entonces apareció una tentativa mucho más original y digna de memoria, sobre *lo sublime*. Boileau había traducido en 1674 el célebre tratado griego sobre esta materia, que corre **[p. 17]** vulgarmente a nombre de Longino. La traducción era, y no podía menos de ser, muy libre y muy imperfecta. Boileau era mediano helenista, y además, en su tiempo apenas era conocido ni estudiado el estilo técnico de los retóricos de Alejandría, a cuya escuela pertenece el llamado Longino, ni el texto de éste había pasado por más recensiones dignas de memoria que la de Tannegui Le Fevre, que dejó en él innumerables vacíos y oscuridades. Por otra parte, las observaciones o *remarques* que Boileau añadió a su traducción, no hacían adelantar un paso la cuestión

de lo sublime, advirtiéndose en él, todavía más que en el autor griego que traducía, la perpetua confusión entre lo sublime y lo elevado, la cual llevaba a uno y a otro hasta encontrar sublimidad en el uso de las figuras de dicción y en la composición magnífica de las palabras.

Un abogado del Parlamento de París, llamado Silvain, hombre de espíritu verdaderamente filosófico, leyó a Longino, leyó las observaciones de Boileau, y ni una cosa ni otra le satisficieron. A fuerza de meditar sobre el problema, creyó haber dado con otra solución, y se la dirigió al mismo Boileau, que no parece haberse hecho cargo de ella (1708). Desalentado con tal indiferencia Silvain, tuvo por veinticuatro años inédito y olvidado su manuscrito; y cuando, por fin, llegó a publicarse, no fué leído ni entendido por nadie. A nuestra edad estaba reservado el exhumarle, como lo ha hecho Michiels, [1] notando singulares coincidencias entre las teorías de Silvain y las de Kant en su *Crítica del juicio*. Estas coincidencias no van tan lejos, sin embargo, como el crítico francés supone, interpretando a Silvain a la moderna y haciendo decir a sus frases más de lo que realmente entrañan. Falta, por completo, en Silvain la idea fundamental kantiana del poder de *resistencia* de la voluntad contra la naturaleza: falta la distinción de lo sublime *matemático* y *dinámico:* falta, sobre todo, la idea de la discordancia entre nuestra facultad de estimar la magnitud de las cosas del mundo sensible, y la idea de la absoluta totalidad, que en nosotros es real. Pero hay que confesar **[p. 18]** que Silvain dijo de lo sublime algo que hasta entonces no había vislumbrado pensador alguno: algo que se eleva extraordinariamente sobre las consideraciones retóricas y externas de Longino y de Boileau. A él se debe el haber distinguido por primera vez la sublimidad de las otras nociones con que andaba confundida, especialmente de la grandeza y de lo patético. A él haber buscado en lo infinito la raíz de lo sublime: a él (y en esto es en lo que más se aproxima a Kant) haber mostrado el carácter *subjetivo* de

la impresión de lo sublime y de lo bello. «Lo sublime (escribe) es lo que levanta el alma sobre sus ideas ordinarias de grandeza, y llevándola con admiración a lo más elevado que hay en la naturaleza, la infunde una alta idea de sí propia… Lo sublime es efecto de una grandeza extraordinaria. En lo grande caben grados, pero en lo sublime parece que sólo cabe uno. Se puede decir que lo grande desaparece a la vista de lo sublime, como los astros se obscurecen en presencia del sol… No puede haber más que dos especies de sublimidad: una que hace relación a los sentimientos, otra que mira a las cosas. Llamaré a la primera de estas especies *sublime de sentimientos,* a la segunda, *sublime de imágenes* » .

Propiamente hablando, Silvain no estudia lo sublime en la impresión producida por los objetos de la naturaleza: no se fija ni en lo sublime de espacio ni en lo sublime de tiempo: reserva toda su admiración para lo sublime moral, que consiste en las acciones y sentimientos heroicos. No admite tampoco, como Longino y Boileau, que la sublimidad pueda encontrarse en las palabras solas. «Las palabras no son más que imágenes del pensamiento, y, por tanto, la verdadera elevación del discurso procede tan sólo de las cosas que en él se expresan. Pero lo sublime literario se encuentra a un tiempo en las cosas y en las palabras escogidas y colocadas de cierta manera ».

El subjetivismo, que iba siendo forzosamente el molde en que se vaciaba el pensamiento de los filósofos del siglo XVIII, domina en las siguientes frases, que son realmente lo más kantiano del tratado: «Es verdad que lo sublime consiste en las cosas y en las imágenes, pero *mediante la impresión de los objetos en el espíritu del orador…* Entonces el alma se penetra de admiración y concibe alta opinión de sí misma… Estos momentos son raros y cortos, porque el espíritu, cansado de tan grandes esfuerzos y arrastrado **[p. 19]** por la costumbre, pierde pronto su actividad; pero mientras esos momentos duran, el alma se despliega en toda su extensión y marcha con paso noble, seguro y rítmico… *Diríase*

que lo sublime de las imágenes está en el alma del orador, y parece que así como no somos grandes sino por nuestra unión con Dios, *así el hombre da valor y comunica excelencia a las cosas a que se une,* y las más grandes no hacen impresión en sus discursos, sino por el efecto que antes han producido en él».

En el estudio de lo sublime, moral o trágico, Silvain parece anticiparse también a Schiller y levantarse sobre su propia doctrina, haciéndolo consistir en la lucha o conflicto entre la pasión y el deber, vencida y dominada por el triunfo de la ley moral. «Quiero que la pasión sacrificada haga padecer, pero no que abata; quiero que un hombre aparezca lleno de una pasión tan grande, que otro menos magnánimo no podría domarla, no podría realizar tal sacrificio; y quiero, sin embargo, que lo haga con tan plena voluntad como si careciese de pasión». El entusiasmo por la libertad humana, la apoteosis estoica de la ley imperativa y absoluta es tan grande en Silvain como en Schiller o en cualquier otro de los kantianos.

Tan luminosas adivinaciones quedaron por de pronto perdidas para Francia. Dominaba allí una técnica literaria estrecha e inflexible, fundada en la admiración de ciertas obras de la antigüedad, mal entendidas por lo común, pero fundada todavía más en propensiones nativas de la raza, por donde vino a ser allí nacional, en el más riguroso sentido de la palabra, lo que en otras naciones, más clásicas de origen que Francia, pareció siempre artificial e importado. Dióse, pues, el fenómeno, a primera vista singular, de encontrarse una preceptiva falsa o incompleta (y de todas suertes opresora de la libertad artística y del arranque genial), sostenida y confirmada por una larga serie de obras maestras, que dieron tono y color a una literatura, con la circunstancia no menos extraña de haber sido la mayor parte de estas obras verdaderamente populares, es decir, aceptadas y comprendidas desde su aparición por todo un pueblo. La docilidad con que los ingenios más poderosos y más audaces, y hasta los espíritus más

rebeldes a cualquier otro linaje de disciplina, amoldaron su inspiración a una serie de reglas que hoy nos parecen menudas, **[p. 20]** pueriles y de colegio, sin que esta esclavitud les perjudicase totalmente ni helase su inspiración, prueba hasta qué punto el genio y la índole de las razas imprime su sello en la literatura, haciéndola a su imagen y semejanza, a despecho de reglas y modelos, resultando de aquí que en unas partes se sequen y mueran las plantas, que en otras crecen vivaces y lozanas, por encontrar en la tierra jugos que las sustenten. Es la gente francesa inclinada de suyo a lo que algunos historiadores apellidan espíritu clásico , no ciertamente en el sentido de espíritu helénico, sino en el sentido de espíritu de orden intelectual, de disciplina literaria comprensible para todos, y que hace pasar como un nivel sobre todas las inteligencias, espíritu de educación uniforme, de pensamiento en común, de ideas y autoridades recibidas por todos, de claridad y lucidez en el pensamiento y en la frase, de algo que se respira en las escuelas, en los colegios, en las *clases,* de donde viene tal nombre. Si este sistema contribuye, a no dudarlo, a derramar entre los espíritus medianos, que en todas partes son los más, cierta especie de buen gusto, encerrado voluntariamente, en estrechos canceles, tampoco puede negarse que a la larga acaba por desecar esas mismas formas tan exquisitas y ponderadas y, entretanto, coarta el desarrollo de individualidades tan potentes y enérgicas como las que admiramos en las dos grandes literaturas del Norte y en las dos grandes literaturas del Mediodía.

Lo cierto es, que la llamada *poética clásica,* poética ciertamente muy lejana de los preceptos y mucho más de los ejemplos de la antigüedad, en ninguna parte ha llegado a ser racional sino en Francia, y eso que no fueron los franceses sus inventores. La unidad de tiempo, que erigió en precepto lo que Aristóteles se limitaba a consignar como un hecho, está en todos los comentadores latinos, italianos y españoles de la Poética, que pulularon en el Renacimiento. La unidad de lugar la inventó Castelvetro, según

parece, y lo singular era el poner semejantes ideas en cabeza de Aristóteles, el cual había declarado, como cumplía a su grande entendimiento, que la duración conveniente de la fábula sería aquella que se requiriese para pasar de la infelicidad a la felicidad, según el curso verisímil y necesario de las cosas humanas.

Pedro Corneille, dos veces español, educado en la imitación **[p. 21]** de nuestro teatro y en la imitación de Lucano y de Séneca, e inclinado, por consiguiente, a la independencia literaria y a la forma romántica, se encontró con semejante tiranía, establecida ya por consenso universal, y en vez de atacarla de frente, prefirió unas veces eludirla con inocentes artificios, y otras someterse a ella, vindicándose a sí propio en los prefacios y exámenes que añadía a sus piezas, hasta que acabó por doblar la frente en sus *Discursos del poema dramático, de la tragedia y de las tres unidades*. Da pena ver a tan vigoroso poeta perseguido aun en su vejez de escrúpulos escolásticos, que le llevan a encontrar altos sentidos hasta en las que luego han resultado erratas de la Poética de Aristóteles, y buscar en la tragedia francesa las partes de cantidad de la tragedia griega, desde el prólogo hasta el éxodo; o bien pedir, como por favor, que se le concedan algunas horas o algunos palmos más de tierra para desarrollar sus fábulas, sin caer en la *licencia* de algunos que hacían viajar a sus personajes desde París a Ruan.

El ejemplo de la sumisión de Corneille, que fué gran poeta, no en virtud de las supuestas reglas, sino a pesar de ellas, vino a dar extraordinaria autoridad a los infinitos libros de teoría literaria, casi todos inútiles y farragosos, que en gran número abortaron en el siglo XVII y el siguiente. Así la *Poética* de La Mesnardière (1640), la *Práctica del teatro* del abate D'Aubignac (1657), el *Tratado del poema ético* del P. Le Bossu (1675), las *Reflexiones* del P. Rapin (1674). De ellos, D'Aubignac y Le Bossu fueron los más leídos, aunque uno y otro eran solemnísimos pedantes. El primero califica de *monstruosos* el teatro italiano, el español y el anti-

guo francés, y cuando no encuentra en Aristóteles sus absurdos y caprichosos preceptos, lo atribuye a que el Estagirita los tenía por tan evidentes, que ni siquiera juzgó necesario hacer mérito de ellos. En este género, nada hay tan cómico como la controversia entre D'Aubignac y Ménage *(Trissotin y Vadius* como si dijéramos), en la cual el primero sostenía que la acción del *Heautontimorumenos* dura quince horas, y el segundo que dura diez; el primero, que pasa en Atemas, y el segundo en un lugarejo próximo a aquella ciudad.

Pero a todos excedió el P. Le Bossu, cuyo tratado del *poema épico* tuvo seis ediciones, y mereció que Pope le calificase de **[p. 22]** *admirable,* y que Mad. de Sevigné tuviese a su autor por el hombre más sabio del mundo. He aquí el concepto que el P. Le Bossu tenía de la epopeya: *«discurso inventado con arte para reformar las costumbres por instrucciones cubiertas con el manto de la alegoría* de una acción importante, que se cuenta en verso de una manera verisímil, divertida y maravillosa». Consecuente a esta barroca definición es el resto de la teoría. El P. Le Bossu emprende probar que «la *Odisea* no ha sido compuesta, como la *Ilíada,* para *instruir a* todos los Estados de Grecia reunidos y confederados en un solo cuerpo, sino para cada Estado en particular». A él se debe también la peregrina idea de considerar la epopeya como una obra de especial utilidad para los reyes y generales de grandes ejércitos. Raro público, en el cual de seguro no habían pensado ni Homero, ni Dante, ni Milton.

A Boileau, espíritu lógico, exacto y preciso, pero espíritu negativo al cabo, como todos los satíricos en quienes no se mezcla la nota lírica, le salvó de caer en tales aberraciones el profundo sentimiento que tenía de lo ridículo; pero el fondo de su doctrina difiere poco, salva la felicidad incomparable de la expresión, del que D'Aubignac y Rapin preconizaban. Dió a muchas verdades de sentido común eternidad de proverbios; «dijo agradablemente cosas verdaderas y útiles», como Voltaire reconoce; tuvo

el mérito singular de adivinar y alentar el genio de sus más famosos contemporáneos (Racine, Pascal, Molière); enterró toda una literatura pésima, fanfarrona y bastarda; no fué extraño de ninguna manera a la poesía, y sobre todo a la poesía de dicción, que puede coexistir con pensamientos vulgares…; pero en el fondo no tiene su *Arte Poética* (1674) ni un solo principio que trascienda sobre el vulgar mecanismo, ni que arguya comprensión de las grandes leyes del arte. La forma es admirable: casi todos los preceptos pueden calificarse de racionales y sensatos, pero el espíritu estético es el de un procurador o el de un comerciante de paños. No confundamos por un espíritu de reacción, quizá justificada en parte, lo que es gloria de la lengua francesa, con lo que no es ni puede ser el código literario de los que no nos hemos educado en ningún colegio francés. La importancia pueril concedida a la rima, que, en lenguas como la italiana y la nuestra, tiene un valor tan secundario y discutible; el empeño de considerar la poesía **[p. 23]** como un arte de razón y de buen sentido; la absoluta ignorancia de la poesía de la Edad Media, calificada de « *arte confuso de nuestros viejos romanceros* » *;* la ignorancia todavía mayor del teatro español, anatematizado como « *espectáculo grosero* » *;* la proscripción absoluta de lo maravilloso cristiano; el riguroso precepto de *una acción sola en un lugar y un día;* la concepción radicalmente falsa de la poesía épica, «que se sostiene por la fábula y vive por la ficción», son intolerancias y errores de la crítica de Boileau, en los cuales no se insiste aquí por ser tan manifiestos, y además porque nos detiene aquel dicho de Voltaire: «Es de mal agüero *(porte malheur)* hablar mal de Nicolás». [1] Fué el intérprete de la razón y de la verdad, pero la razón y la verdad solas, no son la poesía.

No todos se sometieron sin protesta a la férula del ceñudo dictador. No en balde había difundido el cartesianismo cierto espíritu de hostilidad contra la tradición en todas las esferas. Espíritus insurrectos iniciaron de un modo desordenado, pero con

singular tenacidad, la guerra contra los modelos clásicos, formulando principios muy análogos a los que han sido en nuestro siglo la bandera del más intransigente romanticismo. Así estalló la famosa cuestión de los antiguos y los modernos, que duró más de noventa años, y que produjo una montaña de libros. [2] El origen cartesiano de este motín es indudable. Descartes había hecho gala de despreciar la historia y las lenguas clásicas, afirmando que un sabio tenía tan poca obligación de conocer el griego y el latín como el dialecto de la Baja Bretaña, o el de los grisones. Él fué de los primeros que echaron a volar la idea, tantas veces reproducida por Perrault y sus secuaces, de que nosotros somos los verdaderos antiguos, puesto que el mundo **[p. 24]** es hoy más viejo y posee mayor experiencia. El P. Malebranche tenía por pequeño mal que el fuego viniese a consumir las obras de los poetas y de los filósofos antiguos, y se enojaba de que un amigo suyo encontrase placer en la lectura de Tucídides.

De tales antipatías se hicieron eco Colletet, Desmarests de Saint-Sorlin, Charpentier, Carlos Perrault, Fontenelle y La Motte, principales héroes de las tres campañas contra los antiguos, en las cuales tuvieron por principales antagonistas a Boileau y a Mad. Dacier. Sería inútil y prolijo en esta introducción enumerar todos los incidentes de la contienda. Basta fijarnos en el principal argumento de los innovadores, que, más o menos explícito, más o menos bien declarado, no era otro que el principio de la perfectibilidad humana, o sea, la ley del progreso, aplicada por igual y en línea recta al arte, a la ciencia y a la industria. Colletet afirmaba, en plena Academia francesa, que la imaginación del hombre es infinita, y que no hay belleza que no pueda ser oscurecida por otra más rara, principalmente en estos nuestros siglos, que podemos considerar como la vejez del mundo; pues así como se han visto lucir nuevas estrellas y descubrirse nuevos mares y nuevos pueblos, así podrán encontrarse cada día modos nuevos de belleza. Arnauld D'Andilly y el obispo Godeau (1635,— *Dis-*

curso sobre la poesía cristiana) hacían resueltamente la apología del elemento poético del cristianismo, enseñando que «el Helicón no es enemigo del Calvario, y que la Palestina oculta tesoros de que la Grecia misma no puede gloriarse», y añadían que «era lícito pasar por Atenas y por Roma, pero que se debía hacer morada en Jerusalén, sacrificándola los despojos de sus enemigos y reedificándola de sus ruinas».

Desmarets de Saint-Sorlin, poeta infeliz, pero recalcitrante y obstinadísimo, publicaba en dos volúmenes (1658), con el título de *Las delicias del ingenio,* un virulento ataque contra la mitología, y un desarrollo de esta tesis: «No hay belleza que pueda compararse con la de las Sagradas Escrituras». En otro libro suyo, *Comparación de la lengua y de la poesía francesa con la griega y la latina,* Desmarests de Saint-Sorlin declara inmutables los elementos poéticos que suministra la naturaleza, pero variables y perfectibles hasta lo infinito los que resultan de nuestro modo, cada vez más perfecto, de concebir la naturaleza de las cosas. No contento **[p. 25]** con esto, escribió un Discurso para probar que los argumentos cristianos son los únicos propios de la poesía heroica, censurando, sobre todo, enérgicamente a los que en asuntos modernos hacían intervenir a los dioses de la Fábula, y asentando el principio indisputable de que lo maravilloso y lo sobrenatural debe estar fundado sobre la religión del héroe de quien se canta.

Demasrests bajó al sepulcro en 1676, pero dejando por ejecutor de sus voluntades literarias a Carlos Perrault, cuyo nombre vive, no por estas polémicas, sino por sus encantadores cuentos para la niñez. Perrault era un sabio en muchas artes y ciencias, pero sentía poco y mal la poesía, y sobre Homero y sobre Píndaro dijo garrafales desatinos. Su mérito y su error fundamental consiste en la aplicación sistemática de la teoría del progreso, entre cuyos primeros apóstoles quiere alistarle con razón Pedro Leroux. Los cuatro tomos de su *Paralelo de los antiguos y de los modernos* (1696), ampliación de otros escritos suyos anteriores sobre la

misma materia, pueden considerarse como un perpetuo desarrollo de esa idea de perfectibilidad continua y paralela. Perrault compara las edades de la humanidad con las de un solo hombre, e infiere de aquí que los antiguos eran niños, y que nosotros debemos ser considerados como los verdaderos antiguos. [1]

Exalta el siglo de Luis XIV, como la edad de oro de la humanidad, y concede grande eficacia a la gobernación de los príncipes en el desarrollo de las letras y de las artes. No le espantan los eclipses parciales de la civilización, porque en esos períodos, al parecer de barbarie y de tinieblas, la ciencia corre como río subterráneo, para salir de nuevo a la superficie más abundante y caudaloso que nunca. La naturaleza no ha perdido nunca su fecundidad para producir grandes hombres; sólo que en cada época engendra cierto número de hombres excepcionales, que son como el tipo y la gloria de ella.

Donde Perrault flaquea es en la aplicación de estos grandes principios a cada una de las artes. La idea del progreso es, a un tiempo, el mérito mayor y el punto más flaco de su sistema. No **[p. 26]** acertó a comprender que esta ley, como toda ley histórica, no puede aplicarse en iguales términos a lo que de suyo es relativo y mudable, como las ciencias experimentales y las industrias (en que cada día representa un adelanto nuevo), y a lo que puede alcanzar en cualquier momento histórico un valor propio y absoluto, como sucede con las grandes creaciones artísticas. La verdad y la belleza son eternamente admirables, sea cualquiera la época y la civilización que las producen o comprenden, y no cabe el más ni el menos tratándose de obras perfectas y acabadas cada cual en su línea, sin que esto excluya en modo alguno la persuasión en que debemos estar de que los siglos venideros producirán otras obras igualmente perfectas, aunque de orden distinto, ni implique tampoco la negación del progreso estético, que en otro sentido se cumple siempre, en cuanto va siendo cada día mayor la suma de goces estéticos que la humanidad atesora, y

mayor asimismo el número de hombres llamados a participar de estas espirituales fruiciones. Ni entendía tampoco Perrault, esclavo más que otro alguno del arte convencional y académico de su tiempo, que pueden haberse producido en pueblos y en épocas favorecidas de un modo singular por la naturaleza, tipos y formas de arte que luego han desaparecido, y que es en vano emular, porque virtualmente están muertos, aunque gozan de la perennidad incorruptible que la perfección y la hermosura les comunican: así, por ejemplo, la estatuaria griega y también su tragedia; así también la epopeya de los pueblos primitivos, y pudiéramos añadir la arquitectura gótica, y la pintura italiana del Renacimiento, sustituídas luego por otros modos y formas, que a su manera tienen también singular hermosura, v. gr., el drama shakespiriano, la pintura realista holandesa y española, etcétera, etcétera. Entendido de esta manera el progreso artístico, quizá se hallará que están bien compensadas las pérdidas con los hallazgos, mucho más si se tiene en cuenta que cada día va siendo más profunda la crítica que se aplica a las obras maestras, y mayor la penetración de sus recónditas bellezas.

Otro de los méritos de Perrault consiste en haber distinguido, antes que el P. André, dos géneros de bellezas, unas transitorias y locales, otras universales y eternas, infiriendo de aquí que era gran prueba de esterilidad someterse a un estilo único e **[p. 27]** inmutable. Pero su falta de sentido estético salta a los ojos cuando confunde los adelantos de la construcción con los del corte de piedras y maderas, o cuando dirige a Homero las más pedestres censuras por no haberse sometido a la etiqueta y ceremonial de la corte de Luis XIV, aunque por otra parte dió singular muestra de adivinación histórica, negando la personalidad del poeta y considerando las dos epopeyas homéricas como un conjunto de rapsodias: opinión idéntica, hasta en su temeridad, a la de la escuela wolfiana, reducida hoy a más razonables términos, y anun-

ciada también por Vico (1715), que consideraba a Homero como una *Idea* o un *carácter heroico* más bien que como persona real.

En suma: no hay escritor alguno de su siglo que lanzara a la arena tal número de opiniones nuevas y paradójicas, unas verdaderas, otras falsas, pero destinadas todas a hacer gran ruido en el mundo. Hasta cuando se equivoca nos parece muy superior en ingenio a sus rivales, especialmente a Boileau, el cual en la polémica que con él sostuvo no acertó a salir de la injuria personal o de los lugares comunes retóricos. Boileau tenía razón en admirar a los antiguos, y es mérito suyo esta admiración; pero no puede darse cosa más pobre que las razones en que la fundaba. Al fin Perrault, desatinando y todo, por su afán de aplicar a la crítica las leyes y el método de las ciencias positivas, abría siempre perspectivas y horizontes nuevos, y era digno heraldo y nuncio de lo por venir.

Casi el mismo elogio hay que conceder a otros espíritus paradojales que seguían la misma bandera, muy señaladamente a Fontenelle y a La Motte. Fontenelle, hábil vulgarizador de los descubrimientos científicos, escéptico templado, y no mucho más sensible que Perrault a los encantos de la verdadera poesía, inventó un género de églogas urbanas o áulicas, pesadísimo y absurdo, en que los pastores hablaban como discretos cortesanos, e hizo la apología de esta invención en un *Discurso sobre la naturaleza de la égloga,* donde declara que los antiguos, especialmente Teócrito, no supieron *idealizar* la naturaleza, y que sus personajes carecen de educación y buen tono. El mismo *idealismo* de salón, mezclado con ingeniosos epigramas y fórmulas dubitativas, resalta en la *Digresión sobre los antiguos y los modernos* (1688), donde, sin embargo, aparece, quizá por primera vez, formulada la teoría **[p. 28]** de la influencia de los climas, con aplicación a la literatura y a las artes, así como Montesquieu la aplicó a la legislación algunos años adelante. Admite la ley del progreso en las ciencias: la niega en la literatura. Ya en su vejez (1742) publicó unas *Refle-*

xiones sobre la Poética, encaminadas principalmente a establecer la superioridad de su tío Corneille contra los admiradores exclusivos de Racine. Esta Poética es curiosa, puesto que en ella se manifiesta por primera vez el conato de derivar las reglas del drama *de las primeras fuentes de lo bello,* indagando cuál sea la naturaleza de las acciones que son propias para agradar en el teatro, y de qué manera estas mismas acciones se modifican por las condiciones de la escena. Fontenelle se contenta con exponer el plan de esta Poética filosófica, pero le declara inmenso y casi inasequible, y se limita a hacer algunas observaciones sueltas, pensadas con más ingenio que novedad. Ni siquiera tiene aliento para rechazar la doctrina de las tres unidades, sin duda por respeto a la memoria de su tío, que había querido mostrarse, a lo menos en teoría, tan rígido observador de ellas.

No así La Motte Houdard, otro escritor de los que se empeñaban en que la discreción y la agudeza sustituyesen a todo, hasta al sentimiento poético. Tradujo a Homero sin entenderle ni saber griego, excitando con esto las iras de la sabia madama Dacier, que le aplicó el látigo con que los humanistas de los siglos XV y XVI solían flagelarse brutalmente unos a otros; y no fué lo peor que le tradujera, sino que se empeñó en refundirle, abreviarle y acomodarle al uso y estilo moderno, con impertinentes correcciones y censuras y versos tan duros y áridos, que acabó por hacer aborrecible a Homero entre los indiferentes, hastiados ya de estas cuestiones. La Motte no negaba que Homero fuese un gran poeta con relación al tiempo bárbaro en que nació; pero estaba tan persuadido de que el poeta mismo hubiera aceptado sus correcciones, que en una oda titulada *La sombra de Homero,* osó hacer bajar al divino ciego a la tierra para recomendarle a él (La Motte) en versos de piedra berroqueña, que se dignara revestir la *Ilíada* con las gracias de su estilo, respetando las conveniencias sociales y el gusto de las edades cultas.

Los admiradores y los enemigos de Homero estaban a la misma altura en cuanto a no comprender la epopeya primitiva. **[p. 29]** Boileau, no sabiendo cómo explicarse las malas costumbres y flaquezas de los dioses de la *Ilíada,* había confiado, muy en secreto, a La Motte la idea de que la *Ilíada* debía de ser una especie de tragicomedia, en que tocaba a los dioses el papel de bufones o graciosos para divertir al lector después de las escenas serias. Se quería a viva fuerza que los primitivos helenos tuviesen las mismas ideas morales y teológicas que nosotros, o se les reprendía por no haberlas tenido. Tal es el sentido del prólogo de La Motte a su traducción (1714) y de sus *Reflexiones sobre la Crítica* (1715), a las cuales contestó con más erudición que talento madama Dacier en su libro *De las causas de la corrupción del gusto* (1714), y en el prefacio y en las notas de su *Odisea* (1716), donde generalmente adopta las fórmulas épicas del P. Le Bossu, ensalzando la *Ilíada* como un discurso en verso, inventado para representar en forma alegórica los males que la división de los jefes ocasiona en un partido, y la *Odisea* como otro discurso alegórico moral, cuyo intento es probar los males que la ausencia de los príncipes causa en los Estados. ¡Haberse pasado la vida sobre Homero, haberle traducido con tanto amor, y, en general, con bastante exactitud, aunque dándole un color falso y moderno, y venir a los sesenta y tres años a sacar por fruto de su admiración tales consecuencias! ¡Cuánto mejor lo sentía aquel escultor que, sin saber palabra de griego, exclamaba, según nos refiere D'Alembert: «Hace pocos días he tropezado con un libro *francés* viejo, que yo no conocía: se llama la *Ilíada de Homero*. Desde que le he leído, me parece que tengo delante hombres de quince pies, y no puedo dormir».

Otras paradojas de La Motte valen más, mucho más de lo que pudieran inducirnos a creer este bárbaro atentado suyo contra Homero o su *Discurso sobre la poesía en general y sobre la oda en particular* (1706), notable tan sólo por el desconocimiento perfecto de lo que constituye la esencia del genio lírico, en el cual no ve más

que el número, la cadencia, la ficción y las figuras. Pero aun en ese mismo discurso tiene el mérito de haberse rebelado contra los que daban por fin de la poesía la utilidad, «a no ser (añade) que en lo útil se comprenda el placer, que es, en efecto, una de las mayores necesidades del hombre», y de haber proclamado, contra un rigorismo importuno, la libertad de la poesía que **[p. 30]** «canta lo que quiere, dispone sus asuntos como bien le parece, no se preocupa de la virtud ni del vicio, y cuando nos agrada, puede decir que ha cumplido con su misión»; proposiciones que los más rígidos teólogos de su tiempo dejaron pasar sin nota de censura, adoctrinados como estaban por la escolástica, de que el arte, como tal arte, no mira a la bondad o malicia del operante, sino a la perfección de la obra.

Mayores son los aciertos de La Motte en su *Discurso sobre la tragedia,* donde no duda en atacar de frente el sistema de las tres unidades, que califica de regla pueril y contraria a la verisimilitud; en sustituir a la unidad de acción la de interés, y en reprobar el uso de los confidentes, plaga del teatro francés. ¿Qué mas? Llegó a recomendar el uso de la prosa para la tragedia y hasta para la oda, extravagancia esta última que creíamos nacida en nuestros días.

Si los defensores de los antiguos pecaron por espíritu de rutina, y los defensores de los modernos por falta de erudición y de discernimiento, no cabe duda que unos y otros dieron impulso a un gran movimiento intelectual, y que entonces quedaron proclamadas por primera vez la mayor parte de las ideas, cuya trama constituye la moderna historia de la preceptiva literaria. De la nube de escritos que tal polémica abortó, pocos son leídos hoy, y pocos merecen serlo, si se exceptúan una epístola de La Fontaine (que sentía a los antiguos como ningún otro poeta de su tiempo), algunas páginas muy sensatas y de elegancia mundana de Saint Évremond; y, sobre todo, la hermosa carta de Fénelon acerca de las ocupaciones de la Academia francesa, y sus *Diálogos sobre la*

eloquencia, expresión de un sabio y simpático eclecticismo, en el cual domina el cariño gracioso y familiar a los antiguos, pero cariño tan ilustrado que le hace preferir la austeridad de Demóstenes a la pompa de Cicerón. Ni tampoco pareció esquivo a algunas de las más razonables paradojas de La Motte, mostrando declarada aversión a la rima y al sistema prosódico de la lengua francesa, aversión bien natural en quien se había mostrado verdadero poeta en prosa en su *Aristonóo* y en las buenas partes del *Telémaco*.

Aparte de esta grande y fundamental cuestión, todavía pueden citarse en Francia muchos escritos de principios del siglo XVIII, **[p. 31]** que más o menos se refieren a la estética. Indicaremos sólo los que contienen alguna novedad digna de recordarse. El abate Terrasson, autor de una soporífera novela científica titulada *Sethos,* intentó aplicar a la teoría de las artes la duda metódica de los cartesianos, he hizo alarde de buscar las leyes de la poesía en la esencia de la poesía misma, y no en la tradición ni en el análisis de algunos volúmenes griegos y romanos. Tal es el sentido de su *Disertación crítica sobre la* ILÍADA *de Homero* (1715). El P. Bouhours, jesuíta algo mundano y muy estimado en la conversación, erigió en teoría (en sus *Diálogos de Aristo y Eugenio* — 1671, y en su *Manera de juzgar bien las obras de ingenio*— 1687) una especie de estilo brillante y conceptuoso y al mismo tiempo florido, que él llamaba *adornado,* y que era, por decirlo así, una renovación del conceptismo de *las preciosas;* y para defenderle, cual otro Gracián, inventó la teoría estética de la *verdad embellecida* que él daba por fórmula del arte. Su libro tiene profundas semejanzas con la *Agudeza y arte de ingenio,* aunque él no lo confiesa. Exageró sus ideas el abate Trublet, que *compilaba, compilaba, compilaba…,* según el sangriento verso de Voltaire. Trublet había inventado una receta para convertir lo bueno en bello por medio de la elegancia, la vivacidad y la delicadeza.

Todas estas genialidades están olvidadas; pero no les faltaron secuaces. Mejor fué la suerte del *Tratado* de Rollin (rector de la Universidad de París) *sobre los estudios* (1726-28), que en su parte literaria es una paráfrasis bien hecha de Quintiliano, una especie de Quintiliano cristianizado, pero que tiene, entre otras originalidades, la de haber proscrito, en nombre de la religión y del sentido común y de la verdad, *«cuyos derechos son eternos y no prescriben nunca»,* el uso de la mitología en los asuntos modernos, afirmando que si el cristiano no cree en las divinidades gentiles, es pronunciar palabras inútiles el invocarlas. En este punto Rollin, como Desmarests de Saint-Sorlin, es verdadero predecesor del *Genio del cristianismo*. El mismo sentido que en esta parte del libro de Rollin, predomina en otros métodos de educación cristiana que por entonces se publicaron, especialmente en el *Triunfo de la Academia cristiana sobre la profana,* por el P. *Félix Dumas,* religioso recoleto (1640), que sólo mencionamos por haber sido traducido al castellano; y con más libertad y amplitud en los **[p. 32]** voluminosos tratados del sabio teólogo oratoriano P. Thomasin, especialmente en el que se rotula *Método de estudiar y de enseñar cristianamente las letras humanas con relación a las letras divinas y a las Sagradas Escrituras* (1681-1682), donde su autor, lejos de proscribir el estudio de los libros gentiles, quiere, como San Basilio, que vengan a exornar el trofeo de la verdad cristiana, dando a las fábulas una interpretación alegórica, y exprimiendo el jugo de la verdad moral que en ellas se encierra.

Todas estas discusiones críticas y pedagógicas contribuían, sin duda, a dar amplitud a las ideas literarias; pero la Estética general adelantaba poco después de los trabajos de Silvain, del P. André y de Crousaz. En los cincuenta primeros años del siglo XVIII sólo podemos registrar un ensayo de psicología estética, y otro de sistema o clasificación general de las artes.

El *Ensayo sobre el gusto* no es más que un artículo que Montesquieu, a ruegos del caballero Jaucourt, había empezado a escribir

para la *Enciclopedia,* y que se publicó incompleto y sin la postrera lima, después de su muerte. Es, por tanto, un borrador, bueno para probar la variedad de aptitudes del ilustre Presidente, pero no para rivalizar con el *Espíritu de las leyes,* ni siquiera con las *Cartas persas*. Su utilidad para el estudioso de la Estética es hoy muy pequeña. Montesquieu se propone investigar las causas del placer que excitan en nosotros las obras de ingenio y las producciones de las bellas artes, y lo hace, en general, siguiendo las huellas del P. André; esto es, con mucha superficialidad. Como él, acepta la división tripartita, distinguiendo tres especies de placeres: los que el alma saca del fondo de su esencia, los que resultan de su unión con el cuerpo, los que se fundan en las preocupaciones o en el hábito. Estos diferentes placeres son los objetos del gusto. El mérito principal del análisis de Montesquieu consiste en haber establecido duramente la distinción entre lo bueno y lo bello, *(forma con uso* y *forma sin uso):* «Cuando encontramos placer en ver alguna cosa que tiene utilidad para nosotros, decimos que es buena; cuando encontramos placer en verla, sin consideración ninguna a su utilidad, decimos que es bella».

Los principios estéticos de Montesquieu son tan subjetivos como los de Silvain o los de Kant. «Las fuentes de lo bello, de lo bueno, de lo agradable (escribe) están en nosotros mismos, e **[p. 33]** indagar sus razones es lo mismo que buscar las causas de los placeres de nuestra alma». De aquí nace el carácter completamente psicológico de este breve tratado: «Examinemos nuestra alma, estudiémosla en sus acciones y en sus pasiones…» Define el gusto «facultad de descubrir con delicadeza y prontitud la medida del placer que cada cosa puede producir a los hombres». Como placeres propios del alma, enumera los que se fundan en la curiosidad, en las ideas de grandeza y perfección, en la idea que el alma tiene de su existencia, opuesta al sentimiento de la nada, en la facultad de comparación y asociación de las ideas, etc. El gusto natural que discierne estos placeres no es cuestión de

teoría, es una aplicación pronta y exquisita de las mismas reglas que no se conocen. Lo que Montesquieu no decide claramente es, si el gusto pertenece a la sensibilidad o a la inteligencia, aunque más bien parece inclinarse a lo primero. El sabor general del tratado es sensualista, pero con gran vaguedad de términos. En él leemos esta singular proposición: «El alma *conoce* por sus ideas y por sus *sentimientos»,* dando a entender que el elemento sensible va envuelto en todo conocimiento, y que éste no viene a ser más que la misma sensación transformada. Aún van más allá proposiciones tan materialistas como ésta: «El talento consiste en tener los órganos bien constituídos relativamente a las cosas a que se aplica».

Es singular que la mayor parte de expresiones bellas y sublimes que cita Montesquieu en este tratadillo las saque de autores tan oscuros y de tan dudoso gusto como el compendiador Floro, que es el preferido. En general, no demuestra gran tino artístico, ni es maravilla que de su pluma salieran las pueriles afectaciones del *Templo de Gnido*. De los edificios góticos dice que «son una especie de enigma para los ojos que los ven, y que el alma se queda confusa delante de ellos, como cuando se le presenta un poema obscuro». ¡Cuánto mejor sentía la arquitectura ojival nuestro Jove-Llanos, jurisconsulto también y escritor de ciencias sociales como Montesquieu! En el uno imperaba la preocupación dogmática; el otro, por el sentimiento, casi llegaba a librarse de ella.

En suma: Montesquieu considera como principales fuentes del placer estético la curiosidad, el orden, la variedad, la simetría, los contrastes, la sorpresa, la asociación accidental de ideas…, y, **[p. 34]** sobre todo, el *no sé qué* (así le llama, lo mismo que nuestro padre Feijóo), que consiste principalmente en lo inesperado, «y es la razón por qué las mujeres feas tienen muchas veces gracia, y es raro que las bellas la tengan; porque una persona bella hace ordinariamente lo contrario de lo que hubiéramos podido esperar de ella». Cuando la sorpresa va en progresión as-

cendente, llega la belleza a su colmo: «se pueden comparar las grandes obras con los Pirineos, donde la vista que creía medirlos al principio descubre montañas detrás de las montañas, y se pierde cada vez más en lo infinito». Montesquieu analizó con mucha sagacidad algunas de las impresiones estéticas, particularmente las que resultan de la diferencia entre lo que el alma ve y lo que el alma sabe, así como también los distintos grados y maneras de la gracia. Tampoco se mostró muy intolerante en la cuestión de las reglas, que estima verdaderas siempre en tesis, pero falsas a menudo en la hipótesis, pues aunque todo efecto dependa de una causa general, se mezclan con ellas tantas causas particulares, que cada efecto tiene, en al guna manera, una causa distinta… «Así, el arte da las reglas, y el gusto las excepciones: el gusto nos descubre en qué ocasiones el arte debe imperar, y en qué ocasiones debe ser sometido». A este tenor podrían entresacarse del ensayo de Montesquieu algunas sentencias sueltas muy dignas de alabanza, pero nada que se parezca a un sistema. Parecen notas lanzadas al acaso sobre el papel, para un tratado que no llegó a escribirse. La parte conocida termina con algunas observaciones sobre lo cómico (cuya raíz encuentra en la malignidad natural) y sobre el elemento estético que cabe en los juegos de azar.

Lo que falta a los apuntes de Montesquieu en aparato sistemático y científico, le sobra a otro libro francés de la misma época, que tuvo un éxito enorme, más bien fuera de Francia que en Francia misma, siendo traducido al inglés, al alemán, al holandés, al italiano y al castellano, discutido por Diderot, apreciado por Mendelssohn, y finalmente, acatado como código en muchas partes de Europa hasta el advenimiento de Winckelmann y de Lessing, Esta obra, nada vulgar, escrita no sin talento lógico, y sobre todo con mucho espíritu de sistema, es la quinta esencia de todas las malas y torcidas interpretaciones que se venían dando al texto de la *Poética de Aristóteles,* extendidas y dilatadas, no ya sólo por **[p. 35]** los campos de la poesía y del arte literario, sino por

todas las demás bellas artes, que el autor aspiraba a reducir a un principio. Fué autor de esta tentativa el abate Batteux (1713-1780), conocido además por su edición de las *Cuatro Poéticas de Aristóteles, Horacio, Vida y Boileau,* que se esmeró en concordar y anotar, y por varios escritos no despreciables, concernientes a varios puntos de la filosofía griega. Su obra fundamental se titula *Principios de Literatura,* y a ella sirve de introducción el célebre tratado *De las Bellas Artes reducidas a un principio.* Nunca se ha visto contracción más endeble, a pesar de su apariencia de solidez, ni nunca se ha fabricado una teoría con menos elementos. Su especiosa facilidad seduce: una vez aprendida, no se va nunca de la memoria, y el siglo XVIII la aprendió en seguida, sin perjuicio de olvidar pronto a quién la debía.

El principio único del abate Batteux es la *imitación de la naturaleza,* entendida tal y como suena, en el mismo sentido grosero en que hoy la entienden los naturalistas y realistas; doctrina que dista *toto coelo,* como en otra parte hemos indicado, de la verdadera doctrina de Aristóteles, el cual se guardó bien de formular un principio único para todas las artes, y dió por objeto a la poesía la *imitación de lo universal y de lo necesario,* infiriendo de aquí la mayor dignidad y excelencia de la poesía respecto de la historia.

El abate Batteux, separándose de este sentido idealista, e imbuído hasta los tuétanos del empirismo de su tiempo, nos dice lisa y llanamente que «imitar es copiar un modelo», si bien extiende el concepto de Naturaleza, haciendo que abarque, no sólo lo existente, sino también lo posible.

Aceptando el abate Batteux la generalísima definición del arte, «colección de reglas para hacer bien lo que puede hacerse bien o mal», y la clasificación de las artes en útiles, bellas y bello-útiles, refiere al tercero de estos grupos la elocuencia y la arquitectura, y al segundo la música, la poesía, la pintura, la escultura y la danza pantomímica; difiriendo entre sí las tres especies de ar-

tes, no sólo por su fin inmediato, sino además porque las primeras emplean la naturaleza tal como es en sí, las bello-útiles la modifican, y las bellas no la usan ni la mejoran, sino que la imitan. El oficio del ingenio «consiste, no en imaginar lo que puede **[p. 36]** ser, sino en hallar lo que es; no en dar existencia a un objeto, sino en reconocerle tal cual es». La Naturaleza contiene todos los planes de las obras regulares, y las reglas del Arte están invariablemente trazadas por el ejemplar de la naturaleza. «¿Qué es la pintura? Imitación de objetos visibles…; su perfección no pende sino de la semejanza con la realidad. ¿Qué son la música y el baile? Un retrato artificial de las pasiones humanas. En suma: todas las artes no son otra cosa que *entes fingidos,* copiados o imitados de los verdaderos».

No nos engañemos, sin embargo, dando a la doctrina del abate Batteux más alcance naturalista que el que realmente tiene. Su imitación no es la copia servil de cuanto se ofrece a los ojos, sino la imitación de la *Bella Naturaleza,* esto es, de la Naturaleza en el más alto grado de perfección con que la puede concebir el espíritu. Para alcanzar esta separación de la naturaleza, el abate Batteux no acude ciertamente a la idea platónica, pero recomienda y encarece el procedimiento de selección, que dicen que practicó Zeuxis con las muchachas de Crotona, haciendo un cuadro que fué verisímil y poético en su totalidad, y no verdadero e histórico sino en las partes tomadas separadamente. No obsta esto para que lo verdadero y lo real puedan ser materia de las artes, siempre que reúnan por sí mismos las condiciones necesarias para poder ser materia de un poema o de un cuadro; pero entonces el arte usa de sus derechos, edificando sobre los cimientos de la verdad, y mezclando tan diestramente la verdad con la mentira que de ambas resulte un todo de la misma naturaleza.

Es fácil concebir la aplicación de este sistema a la pintura, a la escultura, a la poesía narrativa y a la dramática, pero lo curioso es ver los esfuerzos de ingeniosidad a que el autor apela para ex-

tenderle a la música, a la poesía lírica y a la arquitectura. De esta última fácilmente se descarta, con decir que es un arte bello-útil, que emplea grandes masas, sin modificarlas. A las dos artes idealistas por excelencia las considera como imitaciones de la pasión humana, sin hacerse cargo de que la música tiene su valor estético propio, independiente de la pasión que expresa o que puede excitar, la cual muchas veces depende, más que de la música misma, de la situación de ánimo de quien la oye. Por el contrario, el abate Batteux mira la música bajo un aspecto que pudiéramos **[p. 37]** llamar exclusivamente literario, y afirma en términos rotundos que «toda Música y todo Bayle debe tener un sentido y una significación», y que «no hay sonido alguno que no tenga su modelo en la naturaleza».

Batteux no vacila, como Montesquieu, en declarar que «el gusto es un sentimiento», pero nota con mucha precisión que este sentimiento va siempre acompañado de un juicio. «Aunque parece que el gusto procede a ciegas y toscamente, la verdad es que va precedido siempre de un rayo de luz».

Todavía pudieran entresacarse de este olvidado libro aforismos estéticos de verdad tan incontrastable como el siguiente: «No basta para las Artes que el objeto que elijan sea interesante, sino que debe tener toda la perfección de que es susceptible». Batteux no quería que los artistas se contentasen con lo bueno, sino que aspirasen sin tregua a lo excelente, singular y nuevo. En su tendencia sintética, llegaba a concebir el ideal de un espectáculo en que la Pintura, la Música, el Baile, la Declamación y la Poesía se diesen armoniosamente la mano, excitando a un tiempo todos los sentimientos y todas las facultades de nuestra alma. Afirmaba que hay en las obras de arte una lógica fatal, y que «nada hay menos libre que el arte después que ha dado el primer paso». Aspiraba a la unión de lo bello y de lo bueno, pero considerándolos como ideas y realidades distintas, por mirar lo bueno a la conservación y perfección de nuestro ser, y tener lo bello su finalidad en

sí propio, como manifestación sensible de lo perfecto. Admitía muchos modos y diferencias de arte, todos igualmente legítimos, según las épocas, los gustos, los genios, los gobiernos, los climas, las costumbres y los idiomas, y todos los creía legítimos, siempre que convinieran en imitar con selección la naturaleza. Para la perfecta imitación exigía dos condiciones: la exactitud y la libertad franca e ingenua, que borrase en el arte las huellas de la esclavitud. Admitía que el sentimiento pudiese adivinar las reglas del arte de un modo más fino y seguro que la inteligencia. En cuanto a imaginar posibles nuevos modos y formas de arte, llegaba donde los más audaces. «La Naturaleza (dice) tiene una infinidad de tipos y sistemas que conocemos, pero tiene muchísimos más que ignoramos». La crítica de los defectos es fácil: la alta crítica consiste en ver las bellezas de que una obra es capaz, **[p. 38]** pero que su autor no ha puesto en ella. Identificaba, en su esfera más alta, el buen gusto con el amor habitual del *orden*. Todas estas graves enseñanzas están desfiguradas, a la verdad, por una continua preocupación del elemento didáctico y moral de la poesía, que quiere encontrar, no ya sólo en los poemas homéricos, los cuales interpreta como Mad. Dacier, sino hasta en las odas anacreónticas, v. gr., en la del *Amor picado por la abeja*. «Anacreonte (dice) colocó sus lecciones entre rosas».

Brilla el discernimiento del abate Batteux cuando aconseja preferir el elemento humano en la poesía al elemento del paisaje que considera como accesorio respecto de las acciones morales y libres: «Por eso los grandes pintores jamás dejan de poner, aun en los paisajes más desnudos, algunos *vestigios de humanidad,* como algún sepulcro antiguo o algunas ruinas de un vetusto edificio». Expresión felicísirna la de *vestigios de humanidad,* y muy para notada en un crítico del siglo XVIII. Su concepto de la epopeya era también muy elevado y harto superior al que hemos visto en el P. Le Bossu y en los restantes tratadistas. La definía como un «poema que en una misma acción abraza todo el universo, el cie-

lo que rige los destinos, y la tierra donde se cumplen»; y añadía, adelantándose a conceptos generales y sintéticos que creemos engendrados por la filosofía del primer tercio de nuestro siglo, que «la Epopeya es a un tiempo la historia de la Humanidad y de la Divinidad», definición verdaderamente maravillosa y aplicable a todas las epopeyas primitivas. Con tales iluminaciones geniales, mal podía ser hostil a la poesía de Milton, que «supo reemplazar lo maravilloso de la fábula con lo maravilloso de nuestra santa religión», aunque reconoce una ventaja en las antiguas teogonías, es a saber: que, suponiéndose a sus héroes hijos de Dioses, se los podía creer también en comunicación continua con sus padres, estableciéndose así el lazo entre lo humano y lo divino. No concebía la máquina como algo externo a la acción del poema mismo, sino como algo que penetrase en sus entrañas «conciliando la acción de la Divinidad con la de los Héroes». Y aun inclinándose ante la autoridad del P. Le Bossu en lo del fin moral, no aceptaba que el poeta épico comenzara por proponerse en abstracto la máxima que luego había de desarrollar, «porque la esencia de la acción no pide más que un objeto, sea el que fuere», **[p. 39]** pudiendo, a lo sumo, la máxima resultar del conjunto del poema. ¿Cómo reducir a un apólogo la Musa Épica, que «está tanto en el cielo como en la tierra, y aparece toda penetrada de la Divinidad, y semeja mas bien el éxtasis de un profeta que el verídico testimonio de un historiador»?

En cuanto al precepto de las unidades trágicas, manifiesta una tolerancia muy rara en preceptistas franceses: «Se debe observar este precepto cuando se pueda, y acercarse a él lo más que sea posible».

Tantos y tan luminosos rasgos de espíritu crítico, unidos a la generosa tentativa de construir por primera vez una teoría general de las artes, explican y justifican el alto concepto que en su tiempo alcanzó Batteux, aun en la pensadora Alemania, y dejan patente la injusticia que con él cometen los críticos de su nación,

aun los mejor informados, y los que han tomado por principal argumento la historia de las ideas literarias en su patria, omitiendo del todo su nombre, o postergándole a otros muchos que de ninguna manera tenían su intuición estética. Con todos sus defectos, Batteux ocupa entre los iniciadores franceses de esta ciencia un lugar semejante al de Burke entre los ingleses, o al de Arteaga entre los nuestros. Le perjudicó, sin duda, la aridez extraordinaria y la falta de gracia de su estilo, y le perjudicó también no poco el haberse mostrado adversario acérrimo de Voltaire, así en lo dogmático como en lo literario, publicando una crítica dura y punzante de la *Henriada*. Padeció, pues, la suerte común a todos los enemigos del famoso patriarca y dictador del siglo XVIII, de quien ya es hora de decir algo.

Voltaire no era estético, ni parece haber hecho mucho caso de las disquisiciones sobre filosofía del arte. En la crítica literaria, como en todo lo demás, tiene prodigioso ingenio, conocimiento de la técnica, buen gusto de detalles, cierta vivacidad e impaciencia muy agradables, capacidad de entusiasmarse (intelectualmente, se entiende) con los buenos versos y con la buena prosa; una amenidad perpetua, algo que vive, que se mueve, que chispea; un estilo que es todo nervio, antítesis perfecta del estilo sanguíneo y exuberante de Diderot. Estos son los méritos, y aun hay que añadir algunos más. Voltaire dió a conocer en Francia la literatura inglesa, extendiendo así las ideas y presentando nuevos **[p. 40]** términos de comparación. De Inglaterra trajo, no solamente el funesto escepticismo a que ha dado su nombre, no sólo un arsenal de argumentos irreligiosos tomados de las armerías de Herbert, Toland, Tindal, Collins, Shaftesbury, Wollaston y Boligbroke (los cuales le inspiraron tanto o más que el diccionario de Bayle), sino también el conocimiento de la física de Newton, de la filosofía sensualista de Locke, de la poesía filosófica de Pope, del espíritu satírico de Swift, del dulce espíritu de observación moral de Addison. Y, además, había descubierto un tesoro

que no acertó a explotar: el teatro de Shakespeare. ¡Qué asombro debieron de producir aquellas *Cartas sobre los ingleses,* donde por primera vez apareció traducido el monólogo de *Hamlet!* En su primer acceso de entusiasmo, tampoco dudó Voltaire en llevar a la escena francesa, con su timidez habitual, es cierto, de una manera raquítica, recortándolas y desflorándolas, pero llevar, en suma, algunas de las bellezas más sublimes que había admirado en el sublime *bárbaro*. Así, de *Otelo* nació *Zaira;* de la sombra de *Hamlet, Semíramis;* del *JuIio César, la Muerte de César.* Unas pocas gotas de vino shakespiriano bastaron para salvar estos dramas, para entusiasmar al público y para iniciar una nueva tendencia, que por pasos lógicos hubiera llevado al romanticismo, adelantándole en medio siglo. Pero Voltaire no tuvo valor; Voltaire se asustó de su obra, porque en medio de sus alardes de independencia era un espíritu francés por excelencia, y conservaba mucho de la rutinaria disciplina de colegio. Y; ademas, tenía celos de Shakespeare. Un tal Laplace, en 1746, y luego Letourneur, en 1776, habían traducido a Shakespeare, muy mal entrambos, sobre todo el primero; pero Shakespeare tiene una virtud misteriosa y oculta, aun en las peores traducciones; así es que se apoderó del ánimo del público, y pronto comenzaron las imitaciones. El presidente Hénault, «famoso por sus comidas y por su cronología», se arrojó a escribir (1747) una especie de crónica dramática titulada *Francisco II;* escogiendo, es verdad, un reinado que no pasó de diez y siete meses, pero en suma conculcando las unidades, inclusa la de acción, que todos respetaban. Más adelante Ducis, hombre primitivo, rústico y patriarcal, *mens sana in corpore sano,* comparado por sus contemporáneos con una vieja encina, se enamoró de Shakespeare con un amor casi religioso, como quien adora a un Dios **[p. 41]** desconocido, puesto que en su vida llegó a saber inglés, teniendo que contentarse con festejar todos los años el natalicio de Shakespeare y coronar de flores su busto, ya que no podía leerle. Ducis profanó las obras maestras

del trágico inglés: *Otelo, Hamlet, Macbeth, Romeo y Julieta, El Rey Lear…,* convirtiéndolas en tragedias a la francesa, débilmente escritas por añadidura, pero por las cuales siempre cruzaba algún relámpago del genio shakespiriano, que, como no está adherido a las palabras, sino a las situaciones y a los caracteres, es de esencia inmortal e indestructible.

Voltaire no lo pudo resistir: llamaba a Ducis *poeta ostrogodo,* y a Shakespeare *salvaje ebrio;* y su indignación llegó al delirio cuando Letourneur, en los preliminares de su versión, dedicada solemnemente al Rey de Francia, declaró, con no menor solemnidad, que Shakespeare era el Dios del teatro, y que ningún hombre de genio había penetrado tanto como él en los abismos del corazón humano, ni hecho hablar mejor a las pasiones el lenguaje de la naturaleza, sorprendiendo a la humanidad en todos sus antros y sinuosidades, mezclando lo cómico con lo trágico y encontrando las leyes del arte en su propio genio. La ira de Voltaire no tuvo límites, y estalló en su carta a la Academia Francesa, leída en nombre suyo por D'Alembert en sesión pública de 25 de agosto de 1776 . A duras penas concede que «ese Shakespeare, tan salvaje, tan bajo, tan desenfrenado y tan absurdo, tenía algunos chispazos de genio», y que en ese «obscuro caos, compuesto de asesinatos y de bufonadas, de heroísmo y de torpezas, hay algunos rasgos naturales y enérgicos». Y acaba conminando a los académicos para que no toleren que la nación que produjo la *Ifigenia* y la *Atalía,* las abandone por las contorsiones de un saltibanqui, «trocándose nuestra corte, tan famosa por su buen gusto, en una taberna o en una cervecería». Tal es el tono general de la polémica shakespiriana de Voltaire; y aun llega más allá en su parodia, tan inícua como graciosa, del *Hamlet,* publicada a nombre de Jerónimo Carré. Nuestro Moratín reprodujo a la letra la mayor parte de estas censuras.

Pero las parodias no son razones, y, además, podía contestarse a Voltaire con Voltaire mismo, que en las *Cartas sobre los ingleses*

había llamado a Shakespeare «genio lleno de fuerza, de fecundidad y de sublimidad, aunque sin el menor conocimiento **[p. 42]** de las reglas», y a la tragedia del *Moro* de *Venecia, «* pieza muy patética». En su juventud, Voltaire era accesible al puro sentimiento del arte; en su vejez, su alma calcinada, escéptica y corrompida, ya no respondía más que a las solicitaciones de la vanidad, de la envidia y del amor propio. La polémica infernal en que se había empeñado contra el cristianismo, estrechaba cada día más sus ideas, le aridecía el espíritu, le apartaba de la comprensión de la historia, y daba cierto sabor de fanatismo a sus opiniones hasta sobre las materias más indiferentes. Su odio a la Biblia y al pueblo judío no era sólo odio teológico, sino odio sanguinario, bárbaro y ciego; una especie de antipatía de raza y de sangre, que le hacía abominar, no ya del contenido moral y religioso de la Biblia, sino de sus bellezas literarias incomparables. Es el único escritor impío de alguna importancia que no ha llegado a sentirlas, o que ha cerrado los ojos para no verlas; el único que ha tenido el valor de parodiarlas cínicamente.

Todas las monstruosidades contra el orden intelectual y moral llevan en sí propias su castigo. Así es que Voltaire, el Voltaire de la vejez, el de Ferney, el de los libelos anónimos y pseudónimos que como flechas envenenadas corrían por Europa, no perdió su gusto, no perdió su corrección, no olvidó los cánones de la retórica ni los preceptos de la gramática francesa, pero cada día se fué haciendo más académico (en el mal sentido que suele darse a la palabra), cada día se fué volviendo más incapaz de comprender toda poesía sencilla, espontánea y ruda, ni de dar entrada en su espíritu a ninguna de las grandes admiraciones que bastan para embellecer la vida; y cada día fué extremando sus tendencias reaccionarias en el arte, como si hubiera querido imponerse allí el freno y la ley que había quebrantado en otras esferas más altas. ¡Tan natural es al espíritu humano la ley y la disciplina! Los que

más alardean de quebrantarla en lo máximo, suelen ser los más supersticiosos observadores de ella en lo mínimo.

Grandes, enormes son las lagunas que pueden señalarse en el talento crítico de Voltaire. No sólo desconoció, calumnió y parodió la poesía de los hebreos y la poesía de Shakespeare, y poco más o menos la de Calderón; no sólo escribió, por todo elogio de Dante, la singular impertinencia de que «hay en la *Divina Comedia* unos treinta versos que no deshonrarían al Ariosto», sino que de **[p. 43]** los griegos mismos, a quienes hacía profesión de imitar en su *Edipo* y en su *Electra,* sabía tan poco y tenía tan escasa estimación de ellos, que osaba escribir a Horacio Walpole: «Todas las tragedias griegas me parecen obras de estudiante en comparación con las sublimes escenas de Corneille y las perfectas tragedias de Racine». Añádase a esto una ignorancia profunda de la Estética general (véase el artículo *Belleza,* en su *Diccionario filosófico),* y la más absoluta incapacidad para comprender ni las bellezas del paisaje ni las bellezas de las artes plásticas.

Y, sin embargo, con todas estas deficiencias, absurdos y ceguedades, Voltaire es el mejor *retórico* de su tiempo, el mejor preceptista dentro de la escuela francesa. De sus libros, especialmente del *Ensayo sobre el poema épico,* de los prefacios de las tragedias, de los diálogos y misceláneas, del *Diccionario filosófico,* donde están contenidos también los artículos que escribió para la Enciclopedia, y de otros varios escritos sueltos, los mejores de ellos de corta extensión, puede formarse un compendio de poética, *para uso de los franceses,* muy sensata en todo lo que es accidental y menudo: arte de la versificación, propiedad y pureza de términos, teoría del estilo; y en todo lo que es crítica negativa, crítica de defectos palpables. Pero ideas nuevas de literatura, él, que removió tantas ideas en todos los órdenes, no las tiene más que en algunos escritos de su juventud, y allí están como arrojadas al acaso, sin ilación, sin verdadera conciencia muchas veces, o, por lo menos, sin atender a las consecuencias que lógicamente se dedu-

cen de ellas. Así, en el *Ensayo sobre el poema épico,* que acompaña a la *Henriada,* y que primitivamente fué escrito en inglés, se siente correr cierto airecillo de libertad literaria, que viene de las costas de Inglaterra. En él leemos que «todas las artes están oprimidas por un número prodigioso de reglas, la mayor parte inútiles o falsas»; que «las poéticas son leyes de tiranos, que han querido someter a sus leyes una nación libre, cuyo carácter desconocen»; que «Homero, Virgilio, el Tasso y Milton no obedecieron a otras leyes que las de su genio»; que «las pretensas reglas no son más que trabas y grillos para detener a los hombres de genio en su marcha»; que «es preciso guardarse de esas definiciones engañosas, por las cuales osamos excluir todas las bellezas que nos son desconocidas, o que la costumbre no nos ha hecho familiares, **[p. 44]** porque no sucede con las artes, especialmente con las de imaginación, lo que acontece con la naturaleza; podemos definir los metales, los minerales, los elementos, los animales, porque su naturaleza es siempre la misma, al paso que casi todas las obras humanas son tan movedizas como la imaginación que las crea; las costumbres, las lenguas, el gusto de los pueblos más vecinos, difieren entre sí; en las artes, que dependen puramente de la imaginación, se dan tantas revoluciones como en los Estados». A la luz de tales principios, acertaba en definir la tragedia francesa una *conversación,* y la tragedia inglesa una *acción,* y no disimulaba sus simpatías por la segunda, llegando a decir que «si los autores ingleses juntaran a la acción y movimiento que anima sus piezas un estilo natural, con decencia y regularidad, vencerían sin duda a los griegos y a los franceses». Y en cuanto al poema épico, tan amplio y liberal era entonces su criterio que no daba importancia alguna a que la acción fuese simple o compleja, a que se acabase en un mes, en un año o en mucho más tiempo; a que tuviese por teatro un lugar solo, como la *Ilíada,* o hiciese vagar al héroe de mar en mar, como la *Odisea;* a que el héroe fuese feliz o infortunado, furioso como Aquiles o pío como Eneas; a que la acción

pasase en tierra o en mar, en las riberas de Africa y de la India, como en *Los Lusiadas,* o en América, como en la *Araucana,* o en el cielo, en el infierno y fuera de los límites de nuestro mundo, como en el *Paraíso* de Milton. «No disputemos sobre nombres (añade): ¿Me he de atrever yo a rehusar el título de comedias a las de Congreve o a las de Calderón sólo porque no encajan en nuestras costumbres? La carrera de las artes es más amplia de lo que se piensa, y el que no conoce más que la literatura de su país, es semejante al que, no habiendo salido nunca de la corte de Francia, pretendiera que el resto del mundo nada vale, y que quien vió a Versalles lo ha visto todo. Hay, sin duda, bellezas que agradan igualmente a todas las naciones. Homero, Demóstenes, Cicerón, Virgilio, han congregado bajo sus leyes a todos los pueblos de Europa, y hecho de tantas naciones diversas una sola república de las letras; pero en medio de esta comunidad se siente en los mejores escritores modernos el carácter de su país, aun en medio de la imitación de lo antiguo: sus flores y sus frutos están madurados por el mismo sol, pero reciben de la tierra que los nutre **[p. 45]** gusto, colores y formas diferentes. Debemos admirar lo que es *universalmente bello* en los antiguos: debemos prestarnos de buen grado a lo que era bello en su lengua y en sus costumbres; pero sería una extraña aberración querer seguirlos en todo servilmente. La religión, que es el fundamento de nuestra poesía épica, es, entre nosotros, lo contrario de la mitología. Nuestras costumbres difieren más de las de los héroes del cerco de Troya que de las de los indígenas americanos. Nuestros combates, nuestros asedios, nuestras escuadras, no tienen la menor relación con las suyas. Nuestra filosofía tampoco. La invención de la pólvora, de la brújula, de la imprenta, han cambiado la faz del universo. Debemos pintar con colores verdaderos como los antiguos, pero no pintar las mismas cosas. Admiremos a los antiguos, pero que nuestra admiración no se trueque en superstición ciega, y no nos hagamos a nosotros mismos y a la naturaleza hu-

mana la injuria de cerrar los ojos a las bellezas que derrama en torno nuestro, para no ver ni admirar más que las antiguas producciones. El único criterio recto consiste en distinguir lo que es *bello* en todos los tiempos y en todas las naciones, de esas otras bellezas locales que se admiran en un país y se desprecian en otro, y no ir a preguntar a Aristóteles lo que se debe pensar de un autor inglés o portugués, ni a Perrault cómo debemos juzgar la *Ilíada;* no dejarnos tiranizar por Scalígero ni por el P. Le Bossu, sino sacar las reglas de la naturaleza y de los modelos que se tienen delante de los ojos».

¿Quién diría que este programa, casi romántico, o, por mejor decir, ni romántico ni clásico, sino eternamente verdadero, como engendrado en aquella región más alta de la crítica donde las diferencias y oposiciones de escuela se reducen a síntesis, limitándose y modificándose unas a otras, había salido de la pluma de Voltaire? ¡Qué dones tan prodigiosos había recibido aquel hombre, si él no se hubiese empeñado en torcerlos y pervertirlos!

Aciertos no menores ostenta su crítica dramática, así en el *Comentario de Corneille,* a pesar de sus injusticias con el viejo poeta (a quien por otra parte, profesaba admiración no fingida), como en los prefacios de sus tragedias, y aun en las tragedias mismas, que, medianas como son (exceptuado *Zaira* y alguna otra), y muy decaídas hoy de su estimación antigua, porque en **[p. 46]** la mayor parte de ellas el estilo, generalmente endeble, no corresponde a la concepción dramática, casi siempre ingeniosa, ofrecen, sin embargo, intenciones y novedades que deben tenerse por atisbos y vislumbres del arte moderno. Entre estas novedades deben contarse, no ya el propósito docente y la intempestiva aplicación de la tragedia a la divulgación de máximas filosóficas y políticas, lo cual da a las suyas cierto interés histórico, pero las ha matado como obras teatrales; no sólo los conatos visibles de imitación shakespiriana en varias obras juveniles, una de ellas la mejor de

su repertorio; sino además la *tragedia sin amor,* ensayada en *La Muerte de César* y en *Roma Salvada;* la tragedia de recuerdos históricos nacionales, como *Zaira,* como *Adelaida du Guesclin;* la tragedia caballeresca y de Edad Media, como *Tancredo;* ciertos conatos de tragedia de color local con rasgos de costumbres de pueblos bárbaros y remotos, v. gr., los árabes en *Mahoma,* los chinos en *El Huérfano,* los peruanos en *Alzira,* sin contar una infinidad de obras olvidadas y muy dignas de serlo, pero que demuestran la misma tendencia, como *Los Guebros, Los Scitas,* etc. Y todavía hay que añadir que *Mahoma* es un *melodrama,* mucho más que una tragedia clásica, y que las llamadas comedias de Voltaire (cualquiera que fuese su actitud doctrinal ante las innovaciones de La-Chausée y de Diderot) quieren ser comedias sentimentales; así *Nanina, El Hijo Pródigo, La Escocesa,* y otras a cual más infelices. En su *Comentario a Corneille,* hablando de la tragicomedia de *Don Sancho de Aragón* (imitación, en parte, de una comedia de Lope o de Mira de Mescua), autoriza, a título de género intermedio, «que puede tener sus bellezas», la *comedia heroica,* «género (dice) inventado por los españoles y muy preferible a lo que se llama tragedia urbana o de la clase media *(bourgeoise),* y *comedia lacrimosa,* porque esta comedia (añade), absolutamente desprovista de elemento cómico, es una monstruosidad nacida de la impotencia que en algunos autores hay de ser ni trágicos ni chistosos». Mayor pompa en el espectáculo, mayor rapidez en la acción, una tendencia instintiva hacia la ópera, acaban de caracterizar el teatro de Voltaire, separándole claramente del de sus predecesores. Si sólo atendiéramos a la hermosa efusión de sentimientos cristianos en una escena de *Zaira,* o a la evocación de las glorias de la antigua caballería en otro pasaje **[p. 47]** de la misma tragedia, casi tendríamos que contarle entre los precursores del romanticismo.

Y este nombre de romántico no era entonces desconocido. Los ingleses le usaban ya en un sentido casi literario, y Letour-

neur le había echado a volar en Francia el primero, según creemos, en uno de los prefacios de su versión de Shakespeare (1776), recomendando la adopción de aquel neologismo para designar los paisajes que despiertan en el alma afectos tiernos e ideas melancólicas. Precisamente el último tercio del siglo XVIII se caracterizaba por una especie de reacción contra la vida de ciudad, de corte y de salón, y por un amor, generalmente afectado y poco sincero, no ya a los campos de égloga, sino a la naturaleza simple y ruda, en la cual comenzaban a buscarse fuentes de inspiración y secretas armonías con los dolores de nuestra alma. Entonces aparecieron los singulares tipos del *hombre de la naturaleza* y del *hombre sensible,* cuya creación pertenece en primer término a Rousseau, el cual, en algunos paisajes alpestres, fué de los primeros en describir y sentir la naturaleza de propia vista y no por los libros. Su discípulo predilecto, Bernardino de Saint-Pierre, dió un paso más, arrojándose a escribir el primer libro de *física estética* que aparece en la historia de la ciencia. Los *Estudios sobre la Naturaleza* y las *Harmonías* que forman la segunda parte, constituyen, cualquiera que sea su valor científico, una verdadera estética del sentimiento de la naturaleza, completamente olvidado hasta entonces en los libros de teoría del arte, aunque ya se descubren vislumbres de él en ciertas apologías cristianas, como el *Hexameron,* de San Basilio, y el *Símbolo de la fe,* de Fr. Luis de Granada. Bernardino de Saint-Pierre, contrarrestando la influencia de la falsa poesía descriptiva de su tiempo, y difundiendo un cierto espiritualismo, mucho más cristiano que panteísta, es, por decirlo así, el anillo que liga a Rousseau con Chateaubriand.

Crecía la afición a las literaturas extranjeras, especialmente la inglesa y la alemana, aunque, por lo común, esta influencia se limitase a aquellos autores que menos se alejaban del gusto francés, o que habían sido, en sus literaturas respectivas, imitadores de los franceses; así Pope, Addison, Thompson, y en general todos los escritores ingleses del tiempo de la reina Ana, especial-

mente los poetas filosóficos y descriptivos; así los bucólicos **[p. 48]** de la Suiza alemana, como Gessner; así los novelistas británicos, como Richardson, que Diderot ponía en las nubes con expresiones de desaforado entusiasmo, y que contribuyeron a difundir cierta poesía de familia y de hogar, muy del gusto del siglo XVIII, que afectaba siempre traer el nombre de virtud en los labios. Más adelante penetraron otras obras de carácter más acentuadamente moderno, pero ninguna igualó en estrépito, ni en influencia, ni en número de secuaces (debiendo ser tenida, en rigor, por el primer libro romántico), a los apócrifos poemas de Ossián, falsificación de la antigua poesía escocesa hecha por Mac-Pherson, que mostró en ella, no sólo verdadera habilidad y talento poético, sino conocimiento profundo de las necesidades de su época, hambrienta de poesía en toda Europa, y mayormente de poesía que presentase algún carácter nacional, mucho más si iba acompañado, como en aquélla, de nieblas y ventisqueros, de abetos solitarios y de arpas mecidas por el viento; melancólicas visiones del Septentrión, que por primera vez surcaban el cielo del Mediodía. La poesía, aun falsificada, todavía lograba el poder de desembargar los espíritus atrofiados por la *Enciclopedia*.

Otros países se habían adelantado mucho a Francia en este camino. En Alemania florecían ya Schiller y Goethe; pero los franceses tardaron mucho en enterarse. Abrieron, sin embargo, las puertas al *Werther,* que venía preparado por la *Nueva Heloísa,* y que suscitó, en seguida, una turba de imitaciones.

En el teatro se cumplían, entretanto, grandes novedades. Abierto estaba el camino por Voltaire y, en cierto modo, por los grandes maestros del siglo XVII, en los cuales no es muy difícil encontrar a trechos, y por excepción, el romanticismo, como ingeniosamente ha intentado, no ha mucho, Deschanel. ¿Qué es *El Cid* sino un drama romántico y caballeresco, algo arreglado a las condiciones de la escena clásica, pero no sin que conserve muchos rastros de su origen? ¿Qué son *Don Sancho de Aragón, Hera-*

clio, Rodoguna, Nicomedes, sino dramas novelescos, cargados de acción, de incidentes y de sorpresas, tanto como un drama de Víctor Hugo o de Alejandro Dumas? ¿Qué es *Polieucto* sino una tragedia cristiana? La misma facilidad con que obras dramáticas nacidas de la libérrima fantasía española se transformaron en tragedias francesas al pasar por las manos de los dos Corneille **[p. 49]** y de Rotrou (así el *Wenceslao,* el *San Ginés* y tantas otras), prueba hasta qué punto entró, más o menos disimulado, el espíritu romántico entre los elementos del teatro francés, que parece mucho más severo en su estructura y ordenación armónica que en sus componentes. Y en el mismo severísimo Racine, ¿qué son los coros de *Atalía* y de *Esther,* sino una tentativa para acercarse al drama lírico? Por otra parte, la existencia de un género como la ópera, mixto de lírico y dramático, no sometido a otra ley que la de producir deleite al oído y a los ojos, por medio de lo fantástico, de lo sobrenatural y de lo maravilloso, contribuía en el siglo XVIII, más de lo que se cree, a mantener la tradición de un teatro que pasaba por legítimo, aunque inferior, y que no obedecía a las pretensas reglas de Aristóteles.

Otros se arrojaron a más, aun en la misma escena trágica. Voltaire, en el admirable diálogo de Lusignan con su hija, y en algunas escenas de *Tancredo,* había renovado (y este mérito no se le puede quitar) el tipo del caballero cristiano, de que tanto se usó y se abusó en adelante. Una turba de poetas medianos se lanzó sobre sus huellas. El drama histórico triunfaba ruidosísimamente en 1765 con la representación de *El Sitio de Calais,* de Du Belloy, pieza muy endeble, pero tan patriótica y oportuna que obtuvo un triunfo cívico, al cual contribuyeron desde Luis XV hasta el último ciudadano. El mismo autor hizo después, con menos éxito, un *Bayardo,* una *Gabriela de Vergy;* y el grande amigo de Diderot, Sedaine, siguió sus huellas, escribiendo *en prosa* (para extremar la innovación) *Maillard o París salvado, Raimundo V o el Trovador,* etc. Voltaire se llevaba las manos a la cabeza, como si se tra-

tase de alguna invasión de bárbaros, y se opuso con toda su influencia a que tales obras se representasen en el teatro francés, introduciéndose con ellas la abominación y la desolación en el templo de las Musas. El pobre Sedaine, tuvo que quedarse con sus cartapacios en el bolsillo, sin obtener ni siquiera licencia para darlos a la estampa hasta 1788, en vísperas de la revolución política. La literaria quedaba definitivamente aplazada: no triunfó en el teatro francés hasta 1830.

Otros fueron más afortunados. La comedia de tendencias graves, sentimentales y melancólicas, a cuyo género pertenecen casi todas las de Terencio y debían pertenecer, según toda apariencia, **[p. 50]** muchas de las de Menandro; la comedia que, aun escogiendo sus protagonistas en la clase media o en otra más inferior, considera la vida humana más bien por el lado serio que por el jocoso y risueño, podía buscar sus antecedentes y su legitimidad hasta en Molière mismo, cuyo *Alceste* deja una impresión bien dolorosa en el ánimo. Fué presentada y combatida, sin embargo, como una innovación, y en realidad lo era, consistiendo su verdadera flaqueza en quererse constituir como género aparte, no aceptando la complejidad de la vida y dejándose dominar por ella en sus alternativas de risa o llanto, sino adoptando parciales aspectos que habían de resultar tan exclusivos como los de la comedia jocosa, cayendo además en lo monótono, declamatorio y sentimental, a que tan propenso era aquel siglo. No se observó, pues, en las nuevas piezas aquella dulce melancolía terenciana, ni aquellos simpáticos afectos que animan algunas escenas del *Rudens* y de los *Cautivos,* de Plauto, sino una serie de empalagosos lugares comunes de virtud y de sensibilidad, capaces de resfriar la emoción dramática más intensa, caso de que sus autores hubieran acertado (que no acertaron) a producirla. A este género, llamado por burla *comédie larmoyante,* o llorona, o lacrimosa, y a veces *tragédie bourgeoise* cuando la catástrofe era trágica, si bien acaecida a meros particulares, pertenecen las comedias de La Chausée

(muerto en 1754), especialmente *La preocupación de moda, Melanida, La Escuela de las madres, El alya,* y pertenecen también las comedias de Voltaire, que llegó, no obstante, a abominar del género. Pero donde la innovación se presenta con aparato teórico más imponente es en *El Padre de familia* y *El Hijo natural,* de Diderot, los cuales, para ser en todo dramas modernos, aunque soporíferos, están escritos en prosa, lo mismo que la *Eugenia* y las demás piezas de Beaumarchais, y *El Filósofo inconsciente,* de Sedaine, que parece modelo de *El Delincuente honrado,* de Jovellanos. Beaumarchais y Sedaine tenían talento dramático, pero no eran críticos de vocación ni de oficio. Por el contrario, pocos hombres han tenido menos disposiciones dramáticas que Diderot: su conversación misma era una especie de monólogo continuado; pero en cambio, ningún hombre del siglo XVIII tuvo más intuición crítica que él. Por eso de Sedaine y de Beaumarchais deben leerse las piezas, y de Diderot los tratados y los prefacios, dejando los **[p. 51]** dramas en el eterno olvido a que los hacen acreedores el énfasis perpetuo de su estilo y la plétora de *panfilismo* o filosofía humanitaria.

La importancia de Diderot en la historia de la Estética es muy grande. Casi todas las ideas que él sembró han fructificado después, sobre todo en Alemania. Escribió el primero la teoría del drama moderno y fundó la crítica de las artes plásticas. No tenía ninguna de las condiciones del espíritu francés: no era ni ordenado, ni consecuente, ni metódico, y, como él mismo confiesa, todo se agrandaba y exageraba en su imaginación y en sus discursos. Era un cerebro siempre en ebullición, donde se elaboraba una cantidad enorme de ideas generales y sintéticas sobre todas las cosas. En este sentido acertaban los que en su tiempo solían llamarle, como por antonomasia, el filósofo, porque, aun siendo mala su filosofía, es realmente filosofía, lo cual no acontece con ningún otro de sus contemporáneos. Así es que su materialismo casi deja de ser materialismo, o debe calificarse, a lo sumo, de

panteísmo naturalista o de materialismo idealista, que ahora decimos *monismo,* puesto que en vez de encerrarse en un seco y estéril mecanismo, como Helvetius, Holbach o La Mettrie, es dinamista acérrimo, y puede decirse que lo que ha hecho es materializar la concepción metafísica de Leibnitz, suponiendo dotada a cada partícula de la materia de animación, de vida y hasta de pensamiento, y de un como prurito de bullir y moverse. Los transformistas y evolucionistas le cuentan entre sus precursores porque formuló los principios de la selección y de la concurrencia vital. En sus escritos se columbra también la doctrina de la unidad de las fuerzas físicas y el principio de la conservación de la energía. En suma, es el único espíritu genial e inventor que produjo la escuela enciclopedista.

Su estilo es como sus ideas: turbio e incoherente a veces, riquísimo otras, pero siempre excesivo, violento, recargado, preñado de pensamientos, sin más orden de exposición que el que llevan las ideas al aparecer tumultuosamente en su cabeza. Así debía ser hablando, y así le describen los que le conocieron; como una especie de energúmeno, que a veces rayaba en la sublimidad, y otras muchas tocaba en lo ridículo. Parecía el hierofante de un panteísmo misterioso . Alemania le admiró por boca de Lessing y de Goethe. La Francia de su tiempo dejó de comprenderle: sus **[p. 52]** obras más atrevidas y originales quedaron inéditas por muchos años, y ni amigos ni adversarios vieron en él más que un espíritu cínico e irreligioso.

Reinaba en sus conversaciones y en sus libros (que, cuando son buenos, deben de parecerse mucho a sus conversaciones, puesto que están siempre en forma de cartas o de diálogo) un cierto calor comunicativo, que él llamaba con voz de su tiempo *sensibilidad,* y atribuía groseramente a la movilidad del diafragma y a la delicadeza de los nervios . Esta especie de sensibilidad de Diderot tiene, efectivamente, muy poco del corazón y mucho de los sentidos, y mucho también de la inteligencia. Este calor

medio sensual, medio intelectivo, era precisamente la cualidad que le hacía más apto para sentir vivamente las bellezas de todas aquellas obras artísticas en que los sentidos y el entendimiento se interesan mucho más que el corazón. Por eso triunfa, sin rival, en la apreciación de todo lo que es carnal, sanguíneo y brillantemente coloreado. Tiene, como él decía, el sentimiento de la carne, pero sabe también mucho de la magia de la luz y de las sombras. Ante todo, es colorista, lo mismo en su crítica que en su estilo, y da al dibujo una importancia muy secundaria. Siempre que habla del color es elocuente e inimitable. «La paleta del pintor (dice en uno de sus *Salones)* es la imagen del caos: de allí saca la obra de la creación, los pájaros y todos los matices de que está teñido su plumaje, el suave aterciopelado de las flores, los árboles y sus diferentes verdes, el azul del cielo, y el vapor de las aguas, y los animales, y sus largos pelos, y las manchas variadas de su piel, y el fuego que centellea en sus ojos». Por eso sintió y acertó a interpretar Diderot, primero que nadie, las sombras fuertes y las claridades deslumbradoras de Rembrandt. Bajo ese aspecto, los *Salones* no son únicamente la primera obra de crítica pictórica al uso moderno, sino que hasta el presente han tenido muchos rivales afortunados, pero pocos, muy pocos, vencedores. Esta parte de las obras de Diderot, no conocida de sus contemporáneos, escrita a vuela pluma y destinada a una media publicidad en la correspondencia literaria que su amigo Grimm enviaba a algunas cortes de Alemania, es hoy la parte más viva y más interesante de sus obras, no ya por contener una completa historia de las artes en Francia desde 1759 a 1781, entre cuyas dos fechas tuvieron **[p. 53]** lugar los nueve *Salones,* o exposiciones, de que Diderot da cuenta, fecundas todas ellas en cuadros generalmente olvidados y dignos de serlo por pertenecer a un género falso y amanerado; sino por que lo que buscamos y encontramos allí, no es tanto la crítica de los cuadros como la persona y el genio estético de Diderot, que dejándose arrastrar de su facultad improvi-

sadora, en vez de dar cuenta de las obras expuestas, las rehace muchas veces a su manera, medio pictórica y medio literaria; divaga libremente por todos los campos del arte, y ensarta una infinidad de reflexiones generales sobre el dibujo, sobre el colorido, sobre la expresión, sobre la belleza en general, sobre el ideal del arte, sobre las diferencias entre la pintura y la escultura, sobre la moral en el arte: todo en el más encantador desorden, como de carta familiar.

Los modernos *naturalistas* que infestan la literatura francesa, suelen contar a Diderot entre los suyos. Bien se conoce que no le leen, a lo menos con la atención con que merece ser leído. Diderot, con efecto, tiene siempre en la boca las palabras «imitación de la naturaleza *»;* pero ¿cómo las entendía? ¿Cuáles eran sus principios de estética general? Sembrados están por sus *Salones,* por su tratado de la *Poesía dramática,* por su *Paradoja del comediante* y por otros escritos suyos, sin excluir los mas frívolos y livianos. Ahora bien: estos principios teóricos (como podía esperarse de la capacidad metafísica de Diderot) están mucho más cerca del idealismo platónico que del principio de imitación groseramente entendido. Diderot cree en el carácter absoluto de la belleza, superior a las determinaciones históricas; da al elemento relativo del gusto el carácter subordinado que debe tener; siente la necesidad de buscar «un módulo, una medida de gusto fuera de uno mismo y superior a él», y para esto imagina un *modelo ideal,* un *fantasma homérico* (éstas son las expresiones de que usa), un *ente de imaginación,* del cual habla con tanto fervor como el más espiritualista, afirmando que ese ideal no es una quimera, y que «no es permitido imitar demasiado de cerca a la naturaleza, ni siquiera a la bella naturaleza, porque el arte es una convención, y tiene límites en los cuales debe encerrarse». ¿Qué más? Uno de sus mejores diálogos, la *Paradoja sobre el comediante,* está destinado a probar, contra la opinión común, que el mejor actor no es el que más se identifica con su papel y el que más parte toma en el **[p.**

54] sentimiento que expresa, sino el que tiene el alma menos sensible y más fría, el que permanece más indiferente a todos los afectos que el poeta pone en su boca. Y para comprobarlo, recuerda que «nada pasa en la escena exactamente como en la naturaleza, y que los poemas dramáticos están todos compuestos según cierto sistema de principios, para imitar un modelo ideal. Los hormbres ardientes, violentos, sensibles, están en escena, dan el espectáculo, pero no gozan de él. El arte es un mundo distinto del de la realidad, y gobernado por otras leyes: véase este pasaje: «Pero qué, ¿esos acentos tan dolorosos que esa madre arranca del fondo de sus entrañas, no son producidos por el sentimiento actual, no son inspirados por la desesperación? De ningún modo; y la prueba es que están medidos, que forman parte de un sistema de declamación, que más bajos o más agudos de la vigésima parte de un cuarto de tono, son falsos, que están sometidos a una ley de unidad, que están en la armonía preparados y salvados…, que concurren a la solución de un problema propuesto», etc., etc.; porque Diderot es un torrente que no se restaña tan pronto. «Reflexionad un momento (añade) sobre lo que en el teatro se llama verdad. *¿Es mostrar las cosas como son en la naturaleza?* De ningún modo . Es la conformidad de las acciones, de los discursos, de la figura, de la voz, del movimiento, del gesto, con un *modelo ideal* imaginado por el poeta, y muchas veces exagerado por el comediante… Las pasiones extremadas tienen casi siempre una gesticulación *que el artista sin gusto copia servilmente,* pero que el grande artista evita. Queremos que en lo más fuerte de los tormentos el hombre conserve su carácter de hombre y la dignidad de su especie. Queremos que los héroes mueran como el gladiador antiguo, en medio de la arena, entre los aplausos del circo, con gracia y nobleza, en una actitud elegante y pintoresca. La verdad desnuda es mezquina y contrasta con la poesía».

Más bien que los realistas, podrían los románticos ampararse con muchos conceptos estéticos de Diderot, aunque, realmente,

se levanta sobre los unos y los otros y sobre todo sistema exclusivo, mostrando, en medio de sus apasionadas rapsodias, en medio del torbellino de sus ideas, y en medio de los rasgos de estilo prosaico, detestable y ampuloso, que debe a su tiempo, una intuición estética sorprendente, que alcanza las leyes generales del arte **[p. 55]** y de la belleza, ante las cuales toda intransigencia parece mezquina. Tuvo el presentimiento (teórico, se entiende) de la gran poesía, y no encontrando en medio del páramo de su tiempo ni un hilo de agua con que apagar la sed, vuelve los ojos a las épocas primitivas de la humanidad; se atreve a rebelarse contra la ley del progreso, única religión de su siglo, y confiesa amargamente que la poesía huye de las edades cultas, y exige imperiosamente «algo de enorme, bárbaro y salvaje». El pasaje siguiente de su *Poética dramática,* aunque largo, debe trascribirse a la letra, porque anuncia una revolución completa en las ideas y en el gusto. «¿Qué necesita el poeta? ¿Una naturaleza bárbara o cultivada, tranquila o tormentosa? ¿Preferirá la belleza de un día puro y sereno al horror de una noche oscura, donde el mugido de los vientos se mezcla por intervalos al murmullo sordo y continuo del trueno lejano, y donde se ve al relámpago inflamar los cielos sobre nuestra cabeza? ¿Preferirá el espectáculo de la mar en calma al de las olas agitadas? ¿El mudo y frío aspecto de un palacio a un paseo entre ruinas? ¿Un edificio construído, un espacio plantado por mano de hombres, a la espesura misteriosa de un antiguo bosque, o a la ignota hendedura de una roca solitaria? ¿Preferirá un estanque a una catarata que se quebranta y rompe entre los peñascos, estremeciendo al pastor que la oye desde lejos, apacentando su rebaño en la montaña? ¿Cuándo veremos nacer poetas? (añade proféticamente). Después de grandes desastres y de grandes desdichas, cuando los pueblos comiencen a respirar, y las imaginaciones, excitadas por espectáculos terribles, se atrevan a pintar cosas que ni siquiera podemos concebir los que no hemos sido testigos de ellas. ¿No hemos experimentado en algu-

nas circunstancias una especie de terror cuya causa ignorábamos? ¿Por qué no ha producido nada? ¿Será que ya no tenemos genio? ¿O es que sólo cuando el furor de la guerra civil arma a los hombres de puñales, y la sangre corre a torrentes sobre la tierra, reverdece y se agita glorioso el laurel de Apolo?.»

El hombre que en 1760 escribió estas palabras, estrictamente proféticas (lo repito), y en las cuales puede leer cualquiera toda la historia ya cumplida de la poesía del siglo XIX, de su sangriento bautismo, de su vuelta a la tradición y a la naturaleza, pudo no tener ni medida ni criterio seguro en las cosas de arte y **[p. 56]** desbarrar torpemente en otras más altas, pero indudablemente fué el pensador más genial y poderoso de su tiempo. En su frente de réprobo todavía se descubre el sello de los fuertes y de los grandes, con que Dios le había marcado.

Amalgama extraña de luz y tinieblas, de oro y fango, son todos sus escritos: y, lo que es más extraño, amalgama de grandeza y extraordinaria vulgaridad. En nada se ve esto tan claro como en sus famosas doctrinas sobre el teatro, expuestas largamente en una serie de diálogos que acompañan al *Hijo natural,* y en una *Poética dramática* que anda impresa con el *Padre de familia*. Ya mucho antes, en un libro fríamente osceno y escandaloso, que apenas puede citarse, y que es una de las afrentas de su vida, había condenado las complicaciones y los artificios de la escena francesa, recomendando, por contraste, la simplicidad del *Filoctetes* de Sófocles. Más adelante, y alentado por el ejemplo de La Chausée, por la asidua lectura de *Terencio,* sobre el cual ha escrito páginas encantadoras, y por la pintura de las costumbres domésticas que veía en las novelas inglesas, especialmente en las de Richardson, intentó crear un género, o más bien varios géneros de dramas nuevos, que, según él, habían de influir poderosamente en la corrección de las costumbres y en la difusión de la virtud, de la cual era gárrulo y enfadoso predicador, sin perjuicio de escarne-

cerla a cada paso con libros inmundos y con teorías que negaban hasta la noción del pudor.

Pero el día en que se le ocurrió crear su teatro estaba en vena de moralista, por lo cual cargó la mano, no ya sólo en el respeto debido a las costumbres, sino en el fin *docente* e inmediato del teatro, que, segun él, debía ser siempre una escuela de rectitud y honestidad, donde el padre, el hijo, el magistrado, el comerciante, encontrasen puestos en acción sus más sagrados deberes. En este extraño género de drama, para colmo de insulsez y de fastidio, no habría caracteres propiamente dichos «porque en la naturaleza humana apenas se encuentran más que una docena de caracteres fuertemente acentuados», sino *condiciones,* esto es, el estado social de las personas, con los deberes, los inconvenientes y las ventajas de cada uno de ellos. Así habría comedia del filósofo, del literato, del abogado, del político, del ciudadano, del hacendista, del gran señor y del intendente. Habría también **[p. 57]** dramas fundados en las relaciones de familia, el esposo, la hermana, los hermanos, la abuela. Y Diderot exclama entusiasmado con su idea: «¡El padre de familia! !Qué asunto en un siglo como el nuestro, donde parece que nadie tiene la menor idea de lo que es un padre de familia!» A tales desvaríos conduce la exageración del propósito moral en el arte. Y tan allá lleva Diderot su invención, que a algunos personajes los deja sin nombre, designándolos únicamente con el de su estado o condición: así el Padre de familia resulta siempre anónimo, y también su cuñado el comendador.

Hay otra innovación de Diderot, a primera vista menos ridícula, pero que, aplicada con tan poco discernimiento como él la expone y aplica, daría fácilmente al drama un carácter mecánico y grosero, llevándole a confundirse con las representaciones de muñecos o con las payasadas de los clowns. Me refiero a la importancia que concede a la pantomima. Diderot parte de una aserción indudable, es a saber: que en el teatro clásico francés ha-

bía mucha conversación y poca acción. Para remediarlo, pone escenas enteramente mudas, y carga sus libretos de acotaciones, las cuales, ejecutadas a la letra, producirían el efecto cómico más desastroso, en vez de los *cuadros* patéticos que el autor va ordenando, en su idea fija de sustituir el *cuadro* a la *tirada*. La falta de templanza de Diderot en todas sus cosas, el violento espíritu de reacción que lleva a sus teorías, y, por otra parte, su inexperiencia dramática, que él mismo confiesa, explican las deficiencias de esta doctrina suya, basada en una concepción materialista y externa del teatro, la cual le impide comprender: 1°, que la pantomima no es, como él dice, una porción importante del drama, sino un arte independiente, aunque secundario, que le presta a veces sus auxilios, como se los presta la música en la ópera; 2°, que el drama puede existir y ser bello sin pantomima, y aun sin ejecución exterior, no careciendo de razonables fundamentos la opinión, a primera vista paradójica, de algunos para quienes las más bellas y duraderas obras dramáticas son siempre las irrepresentables, porque cuanto mayor sea la riqueza y complejidad de los elementos de una obra dramática *(Hamlet, Fausto,* etc.), tanto más lejana estará de ser comprendida rápidamente por la multitud congregada en el teatro; de donde algunos, todavía con mayor audacia, infieren que los progresos de la civilización, que **[p. 58]** van acabando ya con toda poesía colectiva y sustituyéndola con la poesía individual, disgregada y fraccionada hasta lo infinito, acabarán también con el teatro, sustituyéndole como recreo colectivo la Música, y como obra literaria el poema dramático, amplio y extenso, destinado a la lectura lenta y sosegada.

Diderot se preciaba de haber introducido, no uno, sino varios géneros dramáticos: «la comedia seria, que tiene por objeto la virtud y los deberes del hombre», así como «la comedia jocosa tiene por objeto las ridiculeces y los vicios»; «la tragedia doméstica, que presenta en escena las catástrofes de los simples ciudadanos, así como la tragedia propiamente dicha, versa sobre las

catástrofes públicas»; y aun admitía géneros intermedios. Realmente, todas estas invenciones se reducen al drama de costumbres contemporáneas, con tendencia pedagógica, único que Diderot cultivó, y único al cual son aplicables sus preceptos. En este sentido, Diderot es un precursor, y su influencia dura hoy mismo en la única forma dramática que muestra alguna vitalidad en nuestros días. Sino que hoy la tendencia moral o inmoral no se confiesa con tanta inocencia, ni se dice, como Diderot, que «los que vayan a sus piezas se salvarán de los lazos que les tiendan los malvados que los rodean»; sino que suele disfrazarse con los nombres de tesis, problema, etc., agitándose en los dramas, poco más o menos, las mismas cuestiones que Diderot prefería: el adulterio, el divorcio, el hijo natural, la patria potestad, etc. En este concepto, su influencia ha sido funesta y antiestética, pero muy real y muy efectiva. Para que sea mayor la semejanza, estos dramas se escriben siempre en prosa (en todas partes menos en España), como Diderot quería y practicaba, lo cual no deja de ser lógico tratándose de tan antipoética materia.

Sería entrar en detalles demasiado técnicos, y por otra parte excusados, el examinar todas las opiniones de Diderot acerca del teatro, en las cuales andan mezcladas cosas muy sensatas con lamentables aberraciones, que lo parecen todavía más cuando se las ve reducidas a la práctica en sus dramas y esbozos de dramas, y no defendidas ya por la especiosa dialéctica del autor. Lo que apenas se advierte en esta *Poética dramática* es resabio alguno de determinismo o fatalismo, cosa muy rara dada la filosofía del autor. Se conoce que formó sus ideas artísticas con absoluta **[p. 59]** independencia de sus lucubraciones de otra índole. Lo que domina en él es una aspiración a la sencillez y a la unidad del plan, manifiesta en su odio a la complicación de elementos extraordinarios y novelescos, a las intrigas dobles, a los golpes de teatro, a las antítesis procuradas y artificiosas de los caracteres. Llega a decir que éstos deben contrastar, no entre sí mismos, sino con las

situaciones y los caracteres. Los dramas sin contrastes los tiene por más verdaderos, más sencillos, más difíciles y más bellos. También es muy razonable, y aun profundo, el consejo que da al poeta dramático de trabajar como si el espectador no estuviese presente, teniendo a los ojos solamente la verdad de la naturaleza humana que quiere convertir en obra artística.

Verdad es que todos estos principios tan luminosos se encuentran conculcados al llegar a la práctica. Diderot, que tanto entusiasmo afectaba por Sófocles y por la tragedia clásica, y que no comprendía mal su naturaleza, asimilándola más bien con la ópera que con la tragedia moderna, se muestra, en el estilo de sus dramas, todo lo más remoto que puede imaginarse de la serenidad helénica; y si a alguien se asemeja en lo enfático, presuntuoso y declamatorio, es a los sofistas de la última época, que, como él, hacían profesión de traer siempre en los labios las palabras virtud y filosofía. Pero así y todo, esos dramás serán siempre hojeados con más curiosidad que todas las tragedias de escuela que entonces se hacían, porque nunca muere del todo lo que representó en su tiempo una idea nueva, por más que los primeros frutos fuesen ásperos y desabridos. De Diderot salió Lessing, y de Lessing Schiller y Goethe. ¿Qué es Mina *de Barnhelm,* qué es la misma *Cábala y amor,* qué son algunas comedias de Goethe y algunos pasajes de *Wilhelm Meister,* sino la realización poética y hermosa del sueño de Diderot, la tragedia doméstica, el drama realista?

Como autor de los *Salones,* Diderot no necesita comparación para salir airoso. Fué el inventor del género, y hasta el presente es el maestro por la pasión y por la elocuencia. La única inferioridad que puede encontrarse en él respecto de otros ilustres maestros de la crítica, consiste en la inferioridad del arte que juzgaba. ¿Qué nos importa hoy a los no franceses, lo que pintaba Baudouin o Juliart, ni mucho menos Parrocel? Pero cuando Diderot se **[p. 60]** encuentra con un verdadero artista como Greuze o

como Vernet, ¡qué portentos de habilidad y de ingenio hace para igualar las composiciones pictóricas con la gracia de su estilo! Es el primero que convirtió la pluma en pincel, y, sin embargo, se le acusa, como a casi todos los críticos de cuadros, de haber hecho crítica literaria, atendiendo más a los méritos de la *composición* y rehaciéndola muchas veces, que a aquellos otros méritos que no perciben ni estiman sino los hombres del oficio. Quizá sea verdad, y quizá este defecto sea inevitable. Quizá los cuadros estén destinados a ser eternamente un tema o un pretexto para excitar las ideas de los críticos; pero con el tiempo también las ideas de los críticos vendrán a ser luz y guía para los autores de cuadros futuros. Ni se puede acusar a Diderot de extraño a las artes: maneja y emplea con mucha propiedad y limpieza el vocabulario técnico, y cuando hace crítica literaria o retórica, es sin queier, y traduciendo su propia impresión, que había de ser literaria forzosamente, puesto que ésa era la forma de su espíritu. Pero en realidad, no es tan imposible como parece traducir el lenguaje de una de las artes al lenguaje de otra, y Diderot fué uno de los primeros en enseñarnos que no hay pintura sin técnica, pero que tampoco hay pintura sin ideal.

Bien se le puede perdonar algún abuso del elemento intelectual aplicado a líneas y colores, intraducibles muchas veces al lenguaje del razonamiento. La unidad de la composición, la armonía del conjunto, la *conspiración general de los movimientos,* la concordancia del tono y de la expresión, y otras cosas en que Diderot insiste mucho, serán reglas literarias, pero reglas que ningún pintor quebranta impunemente. También hay una rutina de taller, que Diderot ha execrado en su discurso sobre la manera. Hoy el color justifica las mayores monstruosidades y la mayor ausencia de ideal. Diderot, que era grande y fogoso colorista, pensaba de otro modo. No creía lícito tomar en las manos el pincel, sino cuando se tiene alguna idea fuerte, ingeniosa o delicada que trasladar al lienzo. Del modo de trasladarla también él era

juez, puesto que nadie de su tiempo tuvo la imaginación más pintoresca, sobre todo en estos *Salones,* producción la más inesperada y genial del siglo XVIII, huerto escondido y fragoso donde se abren todas las flores silvestres que en vano se buscarían en los **[p. 61]** más regios y famosos, pero simétricos **,** alineados y recortados jardines de aquel tiempo. Diderot sabía lo que era el genio. No comparaba a Shakespeare con el Apolo del Belvedere, ni con el Antinoo, ni con el Gladiador, sino con el San Cristóbal de Nuestra Señora, «coloso informe, groseramente esculpido, pero por entre cuyas piernas podemos pasar todos». Y ¿cómo olvidar este pasaje incomparable y magnífico sobre la inconsciencia sublime del artista, con ocasión de un pintor de su tiempo, cuyo genio la posteridad no ha confirmado? «¿Cómo haría esto? El era un bruto, que no sabía ni hablar, ni pensar, ni escribir, ni leer. Desconfiad siempre de esas gentes que tienen los bolsillos llenos de ingenio y que le van sembrando a los cuatro vientos. No tienen el *demonio:* no son nunca ni torpes ni sandios. Son como los pajarillos enjaulados, que todo el día canturrean, y al ponerse el sol, doblan la cabeza bajo el ala y se quedan dormidos. Entonces es cuando el ingenio toma su lámpara y la enciende, y entonces cuando el pájaro solitario, salvaje, indomesticable, de oscuro y triste plumaje, comienza su canto, que rompe melodiosamente el silencio y las tinieblas de la noche». ¿Quién escribía ni sentía de esta manera tan francamente romántica y moderna, en el siglo XVIII? [1]

Cuanto digamos de la crítica francesa del siglo XVIII, después de haber hablado de tal hombre, ha de parecer pobre y frío. No pueden omitirse, sin embargo, los nombres de sus dos grandes amigos Grimm y D'Alembert, de su encarnizado émulo La Harpe, de uno de sus colaboradores en la *Enciclopedia,* Marmontel, y de un desaforado innovador dramático, que dió quince y raya a Diderot, de quien puede ser considerado como discípulo, Mercier. **[p. 62]** Todos éstos publicaron voluminosas obras de crítica

y de teoría literaria, de muy desigual mérito. Los diez y seis volúmenes de la *Correspondencia literaria* de Grimm son inseparables de las obras de Diderot, y deben estimarse como la mejor guía para conocer en sus adentros el siglo XVIII. Byron admiraba mucho esta *Correspondencia,* que los franceses no han estimado bastante, sin duda por la sequedad y tristeza de su estilo. Es *un grande hombre en su género,* decía el poeta inglés. No esperemos, sin embargo, encontrar en Grimm altas y nuevas consideraciones sobre las artes: lo que reina en sus juicios es un sentido común que nunca envejece. Espíritu medio francés, medio germánico, pesa con balanza bastante igual los méritos de las dos razas. Admira las tragedias francesas, y admira también, aunque tímidamente, las *bellezas sublimes* de Shakespeare, confesando que está más cerca de los antiguos que Corneille y Racine. Pero, en general, su sentido es el de la escuela neoclásica francesa, y participó mucho menos de lo que pudiera creerse de las felices paradojas de Diderot.

El matemático D'Alembert, autor del notable *Discurso preliminar* de *la Enciclopedia* y de varios tomos de misceláneas literarias, era un espíritu todavía más seco y árido que Grimm, y muy correcto y muy frío hasta en su impiedad. En sus *Reflexiones sobre la poesía* y en sus *Reflexiones sobre el gusto,* coincide con Diderot en creer que la poesía ha muerto desde que se limita a reproducir las invenciones de los antiguos, y niega absolutamente el título de poesía a la de su tiempo, «que usa un fastidioso lenguaje, inventado hace tres mil años». Pero no manifiesta gran calor por su renovación, ni descubre en el horizonte punto alguno de donde pueda venir la luz.

Entre los colaboradores literarios de la *Enciclopedia* se puede citar al caballero Jaucourt, y especialmente a Marmontel, que coleccionó aparte sus artículos, formando unos *Elementos de literatura* muy leídos y explotados por los críticos españoles del siglo pasado. Tienen mérito relativo y alguna originalidad y atrevimien-

to, que recuerda a La Motte o a Voltaire en sus primeros tiempos. Detestaba a Boileau y adoraba a Lucano. Combatía la ley de las tres unidades: «Haced durar vuestra acción todo el tiempo que naturalmente haya debido durar». Negaba que el **[p. 63]** camino que siguieron los antiguos fuese el único ni el mejor; y aconsejaba a los críticos que dejasen correr en libertad el corcel fogoso de la poesía, nunca más bello que cuando se precipita, conservando en su caída la soberbia y la audacia que perdería si perdiese la libertad.

No así el famoso La Harpe, cuyo voluminoso *Curso de literatura* puede ser aquí pasado en silencio, puesto que no contiene ideas generales de índole estética, sino únicamente juicios de por menor, que son discretos y acertados cuando se trata de las cosas que el autor conocía bien, esto es, de la literatura francesa del siglo de Luis XIV, y no lo son tanto, ni mucho menos, cuando discurre sobre las literaturas antiguas, de las cuales tenía muy superficial conocimiento, o sobre la literatura de su tiempo, acerca de la cual la pasión suele anublarle el juicio. En materias literarias fué siempre discípulo sumiso de Voltaire; no así en las religiosas, puesto que recobró la fe en las Cárceles del Terror, y desde entonces combatió encarnizadamente el enciclopedismo.

Florecía por este tiempo, fuera del campo de la literatura oficial, un ingenio de los que hoy llamaríamos populares, inculto y sin estilo, pero de espíritu tan innovador y de tendencias dramáticas tan radicales y absolutas como las de Diderot. Llamábase este escritor insurrecto Sebastián Mercier, y nadie llevó tan allá como él el desprecio de la tradición y de la rutina. No era sólo innovador en las artes, sino utopista social, revolucionario idealista, a quien sólo el vapor de la sangre del 93 vino a aclarar los ojos.

Aspiraba a crear un drama nacional y humanitario, y obtuvo en su tiempo éxitos populares, desdeñados absolutamente por la crítica, que daba tales dramas por no escritos o los consideraba

como un producto bárbaro. En las historias de la literatura apenas suena su nombre, y, sin embargo, *El Desertor* y otras piezas suyas, que pueden considerarse como las primicias del melodrama de Víctor Ducange y de Bonchardy, corrieron triunfantes por todas las escenas de Europa. En su *Ensayo sobre el arte dramático* (1773), Mercier afirma con extraordinario vigor que el arte dramático está en su infancia, que hay que rehacerle, dándole toda la extensión y fecundidad de que es susceptible, sin detenerse por una admiración supersticiosa hacia las formas **[p. 64]** antiguas. «El teatro francés (añade) nunca ha sido planta indígena; es un hermoso árbol de Grecia, trasplantado a nuestros climas y degenerado en ellos. Nuestros trágicos se han inspirado en sus bibliotecas, y no han abierto el gran libro del mundo, del cual solamente Molière ha acertado a descifrar algunas páginas. El fundamento de nuestra escena es a un tiempo vicioso y ridículo, y ha de cambiar forzosamente si es que los franceses quieren tener un teatro en vez de esa soberbia y ponderada tragedia, que es un fantasma cubierto de púrpura y oro. Nuestras piezas son mudas para la multitud, no tienen el alma, la vida, la sencillez, la moral y el lenguaje que necesitarían para ser gustadas y entendidas. Los críticos han sido, en todas las épocas, la plaga de las artes y los verdaderos asesinos del genio».

A este programa de demolición corresponde todo lo demás del *Ensayo*. Diderot se contentaba con crear dos géneros nuevos; Mercier se propone exterminar todos los géneros antiguos y de paso a los críticos. Pero lo que quiere, sobre todo, es dar al teatro una acción social y civilizadora, difundiendo la piedad, la benevolencia, el entusiasmo y el amor a la virtud. Para eso el poeta abandonará la tragedia y cultivará el drama moderno; no presentará costumbres antiguas, sino costumbres modernas, «porque las sombras de los muertos echan a los vivos del teatro». Deberá también juntar lo trágico y lo cómico, como están unidos en la naturaleza el bien y el mal, la energía y la flaqueza, lo grande y

lo ridículo. De esta manera se evitarán los defectos opuestos de la tragedia y de la comedia, que, apoderándose de un solo aspecto de la vida y exagerándole para el efecto estético, calumnien, cada cual a su modo, la naturaleza humana. Mercier corona su sistema con el desprecio de todas las unidades, inclusa la de acción y la del personaje interesante, y se permite en teoría, aún más que en práctica, todo género de audacias y vulgarismos de lenguaje. Manifiesta en términos claros su admiración por Shakespeare, Lope de Vega, Calderon y los alemanes, cuya literatura y filosofía empezaban ya a conocerse en Francia.

Si ahora se pregunta cómo no llegaron a triunfar tantos elementos de transformación literaria como había acumulados en Francia antes del 89, y cómo la literatura de la República y del Imperio siguió cada vez rnás académica, yerta y acompasada, **[p. 65]** a pesar de los grandes ejemplos y las gloriosas excepciones de Andrés Chénier, de Mad. de Staël y de Chateaubriand, y cómo ni el drama doméstico, ni el drama histórico, ni la novela íntima, ni el helenismo resucitado, ni el subjetivismo lírico, ni el sentimiento de la naturaleza, ni ciertos conatos, o más bien dejos de imitación inglesa y española, llegaron a triunfar completamente hasta los últimos días de la Restauración, la causa ha de buscarse primeramente en la Revolución misma, que distrajo los espíritus a otras lides, y sustituyó el drama de la vida al drama del teatro; en segundo lugar, en la medianía o endeblez de la mayor parte de las obras con que las nuevas teorías se ensayaron durante el siglo XVIII, y, por último, en las condiciones mismas del carácter francés, que adoraba como gloria propia el sistema literario de sus clásicos y miraba como herejía inexpiable el más leve apartamiento de ellos, hasta el punto de que cuando, ya muy entrado este siglo (en 1819), aparecieron por primera vez los inmortales versos póstumos de Andrés Chénier, los críticos que se llamaban clásicos se llevaron. las manos a la cabeza como si se tratase de un sacrílego innovador, y, por el contrario, los ro-

mánticos más ardientes escribieron en su bandera el nombre de aquel poeta (el más genuinamente clásico y pagano que hasta entonces hubiese cantado en lengua alguna de Europa), sólo porque había introducido ciertas novedades prosódicas, verbigracia, la de encabalgar un verso sobre otro, en lo cual apenas repara un extranjero, por ser cosa corriente en todas las lenguas poéticas de Europa. Y de la misma manera pasaron luego por padres y predecesores del romanticismo los archilatinizados y grecizados poetas de la pléyade del siglo XVI, Ronsard y su escuela, sólo porque su métrica y su manera de comprender la antigüedad no eran las que luego dominaron en tiempo de Racine y de Molière. Tan refractario era el espíritu francés a salir de sus estrechos moldes. Así es que el mismo nombre de Estética tardó en introducirse, y mucho más en ser aceptado, apareciendo por primera vez según tenemos entendido, en un libro bastante obscuro de 1806, el *Diccionario de bellas artes* de Millin, que viene a ser una refundición o compendio de la *Teoría universal de las bellas artes* del alemán Sulzer. A Mad. de Staël y a Chateaubriand pertenece la gloria de haber cerrado el período crítico del siglo XVIII y abierto el del XIX, con **[p. 66]** sus célebres libros *De la literatura en su relación con las instituciones sociales* y del *Genio del Cristianismo,* que corresponden, con precisión casi matemática, a los dos primeros años de este siglo.

Largamente nos hemos dilatado en la exposición de las cosas de Francia, como lo pedían de consuno el papel de iniciadora que en el siglo XVIII la correspondió, y la influencia inmediata y directa que en el pensamiento español ejercía durante toda aquella centuria De otros países donde la especulación estética fué, en cierto modo, más original, pero llegó a nosotros mucho más tardía y mucho más débil, diremos sólo aquello que baste para comprender el grado de esta acción e influjo, y al mismo tiempo para completar el cuadro de los progresos de la ciencia en

aquel siglo, que para ella fué tan feliz, puesto que le dió nombre y existencia independiente.

De la influencia de la literatura francesa del tiempo de Luis XIV no se libró nación alguna, ni siquiera la misma Inglaterra, tan separada de Francia por la raza, por la constitución política, por la soberbia nacional, por el odio irreconciliable a sus vecinos del otro lado del Estrecho, y, sobre todo, por una literatura espontánea y originalísirna. El reinado de Carlos II fué el alborear de esa influencia francesa, singularmente en el teatro, que, abandonando la tradición shakespiriana, aunque no la observación de las costumbres nacionales, trató de amoldarse a los ejemplos de Molière y de Racine. Entonces aparecieron las tragedias clásicas de Dryden, y las ingeniosas y desenvueltas o más bien cínicas comedias de Wicherley, Congreve, Vanbrugh y Farquhar, trasunto fiel de aquella reacción cortesana de inmoralidad y aun de hipocresía de vicios, que se desató escandalosamente después del vencimiento de los puritanos, ceñudos perseguidores de la vida alegre y del teatro.

De esta literatura del tiempo de los últimos Estuardos, la cual, aun en medio de sus conatos de imitación, tenía que diferir profundamente de sus modelos y conservar un sabor del terruño, muy acre y muy marcado, un solo nombre ha sobrevivido, el de Dryden, estimado generalmente por los ingleses como el primero entre los poetas de segundo orden y como el primero entre los poetas críticos y eruditos, a lo cual le dan derecho, no precisamente sus dramas, producto híbrido y monstruoso del consorcio de dos escuelas contrarias, sino sus poesías líricas **[p. 67]** (verbigracia, el célebre ditirambo de Santa Cecilia); sus elocuentes sátiras político-religiosas (v. gr., *Absalón y Achitophel);* sus traducciones y otras obras más ligeras en que el arte de la versificación y del lenguaje poético campean con inusitada riqueza.

Dryden escribió mucho de teoría literaria, ya en su *Ensayo sobre el drama,* ya en sus prefacios, epílogos y sátiras. El *Ensayo sobre*

el drama está en diálogo, como si el autor, tímido y ecléctico, se resistiese a dar su parecer resueltamente. Admira la regularidad del teatro francés, transige con las unidades, prefiere el verso rimado al verso suelto, pero, al mismo tiempo, sabe encontrar palabras elocuentes para Shakespeare, «el hombre que ha tenido más vasta y comprensiva el alma, y ha reproducido sin esfuerzos, y como por inspiración, todas las imágenes de la naturaleza». Dryden era digno de comprender a Shakespeare, y bien se le puede perdonar el haber cometido el primero, o uno de los primeros, la profanación de refundirle. Aun admirando y siguiendo a los franceses, los acusa de no haber creado caracteres verdaderamente cómicos, y de haber empobrecido la acción de sus dramas hasta un grado de sequedad insoportable, sin aquella «varonil fantasía y grande espíritu» que distingue a los dramaturgos ingleses. Sus obras teatrales fluctúan, como su doctrina, entre una regularidad forzada y una fría acumulación de efectos escénicos, enervándose la una por la otra.

Así como Dryden echó en los últimos años del siglo XVII los cimientos de la poética inglesa del siglo XVIII, coronada por Pope en su juvenil *Ensayo sobre la Crítica* (1709), imitación manifiesta de Horacio y de Boileau, y verdadero código de toda la época clásica, así el mérito de haber producido el primer tratado estético de algún valor pertenece, sin controversia, a Addisson por su *Ensayo sobre los placeres del gusto,* el cual ya en tiempo de Hugo Blair parecía mas entretenido y ameno que profundo y filosófico, pero que , tal cual es, ofrece el mismo carácter de aticismo, urbanidad y gracia culta que tanto avalora los artículos del *Spectator.* Por esto y por el nombre de su autor, de tan simpática e inmaculada memoria, y por la circunstancia de haber sido traducido al castellano, debe hacerse aquí alguna memoria de él, mucho más si se repara que dentro de un cuadro superficial presenta ya todos los caracteres que luego distinguieron a las teorías estéticas **[p. 68]** nacidas en Inglaterra, es decir, el espíritu analítico, la

tendencia a la observación menuda, psicológica y moral, la penuria de substancia metafísica y aun la desconfianza respecto de ella: circunstancias todas que en algo deben atribuirse a la filosofía que por entonces reinaba en Europa, pero que también dependen, en parte no menor, de condiciones nativas de la raza, puesto que las vemos reaparecer en los grandes psicólogos y pensadores lógicos de nuestros tiempos, y aun en los estéticos medio idealistas como Ruskin.

Por placeres de la imaginación o de la fantasía entiende Addisson los que nacen de los objetos visibles, ya los contemplemos actualmente, ya se exciten sus imágenes por medio de estatuas, pinturas o descripciones. No dice una palabra de la música, ni de la poesía lírica, y considera los sonidos como una especie de accesorio que hace fijar la atención sobre un objeto. La vista es para Addisson el único sentido estético; pero, siguiendo la tendencia lockiana de su tiempo, la reduce al tacto, o más bien la considera como una especie de tacto más delicado y difuso. Estos placeres de la imaginación, ni son tan groseros como los del sentido, ni tan acendrados como los del entendimiento. Todos los de la fantasía dimanan, o de la *grandeza,* o de la *singularidad,* o de la *belleza,* que son las tres fuentes de la emoción estética para Addisson. La explicación que da de lo sublime (sin distinguirlo claramente de lo bello) es ingeniosa, aunque superficial: parece referirlo al instinto de libertad que se encuentra halagado por los amplios horizontes y por las soledades del cielo y del Océano.

Hemos visto que Addisson no considera la belleza sino como la tercera entre las causas de la emoción estética, emoción que, por otra parte, no caracteriza mal cuando la define como una alegría interior y un deleite que se esparce por todas las facultades del alma. Pero muy pronto asoma en sus frases el relativismo, a que tanto propende el espíritu inglés, sobre todo cuando la filosofía sensualista le da la mano. Addisson llega a dudar que haya más belleza o deformidad real en una parte de la materia que

en otra, puesto que cada especie diferente de criaturas sensibles tiene nociones diversas de la belleza. De todas suertes, lo que llamamos belleza suele consistir, o en la alegría y variedad de los colores, o en la simetría y proporción de las partes, o en la ordenación y disposición de los cuerpos. De todas estas bellezas, **[p. 69]** ninguna agrada a los oíos tanto como la de los colores, y por eso la poesía ha tomado del color más epítetos que de ninguna otra cualidad sensible.

A falta de verdaderas explicaciones de los fenómenos estéticos, Addisson recurre muy atropelladamente a la intervención de las causas finales, «que, aunque no parezcan por lo general tan satisfactorias como las eficientes, son siempre más útiles que ellas, porque nos ofrecen más ocasiones de admirar la suprema bondad de Dios». La impresión que en nosotros producen las cosas grandes, ha de buscarse, por consiguiente, en la esencia misma del alma, que no encuentra su última, completa y propia felicidad sino en la contemplación del Supremo Bien. El placer de la novedad es como un estímulo que nos empeña en la indagación del saber. La estética de Addisson es moral y edificante, pero no resuelve ni aclara cosa ninguna, aunque nos deja una impresión muy agradable respecto de la persona de su autor, tan enamorado de lo bello, que ni siquiera podía resolverse a creer que en la vida futura estuviésemos privados del encanto de los colores, si bien opinaba que entonces los recibiríamos por alguna causa ocasional distinta de la impresión de la materia sutil sobre el órgano de la vista. Prefiere la hermosura de la naturaleza a la del arte, pero encuentra tanto más agradables las escenas de la naturaleza, cuanto más se aproximan a las del arte: en suma, mira la naturaleza con ojos literarios. En materia de artes plásticas, tiene todo el gusto o carencia de gusto de su tiempo: encuentra pequeña y ruin la impresión que hace en el ánimo una iglesia gótica, comparada con la del panteón de Agripa. En sus *Viajes por Italia* prescinde casi de

los Monumentos, y se preocupa sólo con los versos de los poetas latinos.

En la parte literaria del *Ensayo* los aciertos son mayores. *Crítico sólido y mediano* le llama Taine. Pero todavía, dado el tiempo, encontramos dignas de alabanza las diferencias que nota entre el paisaje y su transcripción artística, basadas especialmente en que la impresión directa de la naturaleza suele dispersarse en dos o tres ideas simples, al paso que el poeta puede fundirlas en una sola idea compleja. Ni merece desprecio tampoco su doctrina de la asociación de ideas aplicada a la representación artística, «la cual despierta innumerables ideas que antes dormían **[p. 70]** en la imaginación», lo cual desarrolla luego con bellísimas palabras, aunque dando una explicación cartesiana, hoy anticuada e insuficiente. Hace también discretas consideraciones sobre los poetas de la antigüedad, estimando a Homero como tipo de lo sublime, a Virgilio como dechado de belleza, y a Ovidio (con quien anda harto indulgente) como notable por la singularidad y extrañeza. En Milton encuentra reunidas todas las excelencias y ventajas de unos y de otros, y es para él el poeta único e intachable.

Cualquiera que sea el valor de estos juicios, siempre agrada más ver a Addisson sentir profundamente la antigua mitología de su país, y deleitarse con el *estilo de los encantos* que Dryden decía, esto es, con las innumerables consejas de hadas, genios y encantadores, de que fué tan prolífico el genio céltico y no menos el genio sajón y escandinavo. Sin duda que el pasaje más elocuente y más inesperado del *Ensayo sobre la fantasía* es esta reivindicación de todos los elementos poéticos del romanticismo indígena, hecha precisamente por el hombre de Inglaterra más adicto a la disciplina clásica. Tan persistente es el genio de las razas, y tan enérgico su retoñar, aunque sea por intervalos, hasta en los espíritus más abiertos a una cultura extraña.

En cuanto a las fuentes del terror y de la compasión, primordiales afectos trágicos, Addisson se refugia en la vulgar y un tan-

to egoísta explicación que algunos han sacado del *Suave mari magno* de Lucrecic, estimando que el placer de las catástrofes trágicas procede de la consideración de estar nosotros libres y exentos de ellas; en vez de referirla al gran principio de la simpatía humana, expuesto en un verso admirable y famosísimo de Terencio, que no citamos por ser citas de mal gusto estas tan triviales y manoseadas.

El ejemplo de Addisson suscitó en Inglaterra un número considerable de ensayos estéticos, entre los cuales merecieron singular aplauso el *Ensayo sobre el gusto,* del Dr. Gerard; el *Análisis de la belleza,* de Hogarth, que mereció ser explotado por Kant y discutido por Lessing en el *Laoconte;* y el bello y noble poema de Akenside sobre los placeres de la imaginación, empapado en las ideas de Addisson, a quien sigue muy de cerca, mostrando la misma elegancia sostenida en los versos que él en la prosa.

Pero todos estos trabajos no trascendían del círculo literario. **[p. 71]** La filosofía dominante en las escuelas, así de Inglaterra como de Francia, la filosofía de Locke, se resistía a dar al sentimiento estético el lugar que le corresponde en todo sistema de filosofía. La gloria de haber llenado esta laguna nadie puede disputársela a la primitiva escuela escocesa, que surgió en parte como continuación y rectificación, y en parte mucho mayor, como reacción contra el sensualismo de Locke, del cual se separó muy pronto, llamando la atención sobre otras esferas y elementos de la vida psicológica. Como toda escuela progresiva y que ha recorrido un ciclo completo, la escuela de Edimburgo presenta singulares matices de doctrina y una independencia notable entre sus pensadores, desde Hutcheson hasta Adam Smith, desde Smith a Reid, desde Reid a Fergusson, desde Fergusson a Dugald-Stewart, desde Dugald-Stewart hasta el Dr. Brown, desde Brown hasta William Hamilton y Mansel. ¡Cuán lejanos están de conocer el interesantísimo desarrollo de esta escuela los que la

creen reducida a un empirismo psicológico, basado en el criterio trivial del sentido común!

Cabalmente, la originalidad de Hutcheson (1694-1747) consiste en sus teorías estéticas y morales expuestas en sus *Indagaciones sobre nuestras ideas de belleza y de virtud* (1720), y en su *Ensayo sobre las pasiones y los afectos* (1728). Aunque Hutcheson sea todavía sensualista, no lo es en el sentido de Locke, sino que admite en el hombre dos facultades primordiales, la sensibilidad y la inteligencia, y distingue los sentidos en externos o internos y reflejos, dando al sentido interno, no el valor que tiene en la filosofía escolástica, sino un valor muy semejante al que damos a la palabra *conciencia* en el sistema de Hamilton. Este sentido interno o reflejo es el que nos da la idea de belleza, lo mismo que la idea del bien.

Puede darse el caso de seres que perciban los objetos a quienes aplicamos la calificación de bellos sin ser capaces de ser afectados por su belleza. Pero al mismo tiempo que este sentido íntimo de la belleza de ningun modo se confunde con los sentidos externos, tampoco puede, por ningún caso, ser identificado con el puro conocimiento. La acción de la belleza es inmediata e instantánea, y además desinteresada. La idea de lo bello es, por consiguiente, irreductible a cualquier otra idea.

Pero Hutcheson no se satisface con el procedimiento **[p. 72]** exclusivamente psicológico. Quiere descubrir en las mismas realidades externas la razón que las hace bellas y que determina el grado de su belleza; cree encontrarla en la unión de la variedad y de la uniformidad, o más bien de la unidad; y combate acerbamente a los filósofos que intentan referir la belleza a la costumbre, a la educación o al ejemplo.

Aun descontada la falta de originalidad de la parte ontológica, le queda a Hutcheson el mérito de haber distinguido con más claridad que Montesquieu la noción de lo bello de la noción de

lo útil, y la novedad todavía mayor de haber imaginado un sentido íntimo para la percepción de lo bello.

Es verdad que la creación de este nuevo sentido no tiene valor más que como protesta contra el sensualismo exclusivo y como una manera todavía vaga de designar la amplitud de la conciencia una y entera, donde se dan los fenómenos sensibles lo mismo que los intelectuales, y a la par de ellos los que participan de algo espiritual y de algo sensible, como es el fenómeno de la impresión estética. Tal como es, Hutcheson merece contarse entre los primeros filósofos que dieron a la Estética (aunque no con este nombre) un lugar en el plan general de la ciencia, y mereció, lo mismo que Hogarth, ser puesto a contribución por Kant en su *Crítica del juicio*. La escuela de Edimburgo jamás abandonó el cultivo de la Estética, siendo dignos de especial elogio, entre los sucesores de Hutcheson (ya que no debamos aquí detenernos en su examen), el profesor James Beattie, autor de un *Ensayo sobre la poesía y la música, sobre lo cómico y sobre la utilidad de los estudios clásicos* (1776), y de varias disertaciones sobre la imaginación, sobre la fábula y la novela, sobre los ejemplos de lo sublime, etc. (1783), notables, más que por la originalidad del talento filosófico, por el estilo brillante y poético; y Henrique Home, más conocido por lord Kames, autor de unos *Elementos de crítica* (1762) que hicieron escuela, y cuyo rastro se siente de un modo muy eficaz en la *Filosofía de la Retórica,* de Campbell. Pero como todos estos escritores se mueven en estética dentro del círculo trazado por Hutcheson, y en psicología dentro del círculo trazado por Reid, no puede decirse que trajeran novedad alguna a la ciencia, si bien con sus elegantes exposiciones contribuyeron a popularizarla. Si alguna excepción puede hacerse, es en favor de Beattie, no por su *Ensayo sobre la* **[p. 73]** *poesía,* donde explana harto vulgarmente el principio de la naturaleza embellecida, sino por un melancólico poema suyo *(El Minstrel o la Educación del genio),* todo él de índole estética, como que su propósito es describir las emociones

poéticas y los vagos anhelos ideales que se van despertando en un alma joven que siente bullir en sí la poesía, pero que no llega a formularla. Beattie es, por tal razón, uno de los predecesores más caracterizados y resueltos de la melancolía romántica, y a veces se siente palpitar en sus cantos algo que es como lejano anuncio de los ensueños de René y de las amargas tristezas de Childe-Harold. Chateaubriand estimaba mucho este poemita de Beattie.

La antítesis perfecta de estos modestos pensadores escoceses, en los cuales todo es respeto a las leyes del sentimiento y a las creencias fundamentales de la humanidad, nos la ofrece otro filósofo del mismo tiempo, escocés también (aunque parezca increíble), y dotado de un talento dialéctico tan original y tan poderoso que no hay en toda la filosofía inglesa, ni aun en toda la filosofía del siglo XVIII anterior a Kant, pensador alguno que pueda ponérsele delante, puesto que es el verdadero progenitor de las más audaces afirmaciones, ya escépticas, ya positivistas, que hoy conturban el mundo con apariencia y nombre de nuevas. David Hume, el escéptico más consecuente que ha existido (1711-1776), escéptico hasta haber batido en brecha el principio de causalidad, haciéndole nacer de la experiencia o del hábito, no quiso extender sus demoliciones al campo de la estética, que él reducía al elemento sensible, excluyendo de todo punto el intelectual, y limitándola a relaciones puramente subjetivas. En la colección de sus *Ensayos* (1742 y ss.—Ed. comp. 1770-1784), que tanto estimularon el pensamiento de Kant, así para la parte crítica como para la parte afirmativa, contrapuesta a la de Hume, tienen especial interés para nosotros las disertaciones *sobre la tragedia* y *sobre la regla del gusto,* sin contar otras de menos extensión e importancia, pero ricas todas de análisis profundos y sagaces. David Hume, tratando de investigar la razón del placer trágico, encuentra que las pasiones subordinadas (terror y compasión) se cambian en la pasión dominante (goce estético), y al paso que le

refuerzan, son modificadas por él, y pierden, por decirlo así, la punta. Más importante es su teoría sobre el gusto, y conviene referirla con sus **[p. 74]** propias palabras: «Aunque sea cierto que lo bello no existe en la naturaleza, como tampoco lo dulce y lo amargo, sino que todas estas cualidades no tienen existencia fuera del sentido interno y externo, es necesario, sin embargo, que haya en los objetos cualidades propias para despertar en nosotros tal o cual sentimiento; pero como estas cosas pueden encontrarse en pequeña cantidad, o bien mezcladas y como diluídas unas en otras, sucede muchas veces que ingredientes tan sutiles no afectan al sentimiento… Cuando un hombre tiene los órganos de una delicadeza y de una precisión tales que nada se le escapa, y comprende todo lo que entra en el compuesto, decimos que tiene el gusto delicado, ya en sentido natural, ya en sentido metafórico. Las reglas de la belleza se fundan, en parte sobre los modelos, en parte sobre la observación de las cosas que agradan o desagradan más eficazmente cuando se las considera aparte: si las mismas cosas, fundidas en una mezcla donde están en menor cantidad, no causan placer o desagrado sensible, lo atribuímos a falta de delicadeza». Y Hume corrobora esta teoría suya con el cuento de los catadores de Sancho: las reglas son «la llave pequeña pendiente de una correa de cordobán», que estaba en el fondo de la cuba. Pero si no se puede llegar al fondo, ¿qué remedio? Aun en este caso opina Hume que debe preferirse el gusto bueno al mal gusto: hay un *instinto* que nos lo hace creer, como nos hace creer en el mundo exterior. David Hume es un escéptico de buen componer, y dado que seamos víctimas de una ilusión, no se propone sacarnos de ella, y hasta llega a reconocer, a su modo, principios universales del gusto, si bien esta universalidad no nazca de su valor intrínseco, sino del hecho de ser admitidos por la generalidad de los hombres. En definitiva, juzga más imposible encontrar reglas seguras para las doctrinas científicas que para las obras de arte, aun teniendo en cuenta las variedades que en el

gusto introduce el humour y las costumbres y opiniones particulares de cada nación y de cada tiempo.

Un orador irlandés, de opulenta y ardentísima palabra, de fantasía cuasi oriental, y de recuerdo grato para todos los amigos de la humanidad y para todos los amigos de la tradición, cuyos derechos defendió con caballeresco celo enfrente de las sangrientas abstracciones revolucionarias, como antes había impreso el hierro de su palabra sobre la frente del Verres británico, comenzó **[p. 75]** en 1757 su carrera, después tan gloriosa, con un libro de Estética popular y amena, que pronto pasó por clásico, y que, aun decaído hoy de parte en su antiguo crédito y obscurecido por otros posteriores de su autor sobre muy distinta materia, todavía puede ser estimado como uno de los mejores frutos de la llamada escuela del sentido común, puesto que si es verdad que Edmundo Burke se contentó con una mezquina explicación fisiológica de lo sublime y de lo bello, también se ha de confesar, y salta a la vista comparándole con sus predecesores, que nadie había presentado hasta entonces en el examen de estas ideas mayor copia de observaciones originales y exactas, de esas que todo el mundo creería haber imaginado después que las ve escritas. Y como Burke las expone con encantadora sencillez y con gracia literaria, sin aparato alguno dogmático, sino haciendo repetir al lector la misma serie de indagaciones que él ha practicado, resulta el libro tan hábilmente construído y tan lógico dentro de su singular estructura, que no es de maravillar el efecto que produjo en los contemporáneos, y hoy mismo puede considerarse como uno de los tipos del común pensar inglés, que no llega a la metafísica, pero que intenta ya darse cuenta y razón clara de las cosas.

Ciertamente Burke es empírico, como su nación y su siglo, y tiene por excusada toda tentativa para penetrar en las causas eficientes de lo bello y de lo sublime. Su intención es mucho más modesta que lo que el título parece anunciar, [1] *Philosophical In-*

quiry into the origin of our ideas of the sublime and beatiful. En realidad, se contenta con descubrir cuáles son las afecciones del ánimo que producen ciertos movimientos del cuerpo, y cuáles son las sensaciones y cualidades del cuerpo que pueden producir ciertas pasiones del ánimo. Todo lo que trasciende de las cualidades sensibles queda fuera de su sistema, y el procedimiento que emplea es exclusivamente subjetivo y psicológico.

Para Burke, la clave de la Estética consiste en la oposición de lo sublime y lo bello. La emoción de lo sublime va mezclada con cierta pena deleitosa. La emoción de lo bello tiene por carácter el placer. Todo lo que puede excitar ideas de peligro; todo **[p. 76]** lo que de algún modo infunde *terror* o *asombro,* es principio y fuente de sublimidad. Todas las privaciones generales son sublimes: el vacío, la obscuridad, la soledad, el silencio. Pero interpretaríamos mal la doctrina de Burke si sólo en los objetos terribles reconociéramos el signo de la sublimidad. No se asienta sólo en las tinieblas medrosas de la noche. También se manifiesta con los atributos de la fuerza y del poder, pero siempre de un poder que se teme, de una fuerza destructora, y cuyos efectos no se calculan. Burke ha descrito perfectamente, aunque sin distinguirlos, ni darles nombres, lo sublime matemático o de extensión, y lo sublime dinámico o de fuerza. Admite sublimidad en la ilimitada grandeza de dimensiones, y en lo que él llama infinito, y más bien debiéramos llamar indefinido; en todo aquello donde el ánimo no reposa, y cuyo término no alcanza a vislumbrar; en la sucesión uniforme y sin límites, que él califica de *infinito artificial,* y al mismo tiempo en la sucesión creciente y asordadora de los sonidos y en el misterio de un sonido bajo, trémulo e intermitente. Su noción de lo sublime no peca ciertamente de exclusiva y estrecha, sino de amplia en demasía, y llega a provocar la hilaridad oírle hablar de *sabores y de olores sublimes,* calificando de tales el mefitismo de la laguna Estigia y el pestífero vapor que se exhalaba del antro de la Sibila. Y todavía es más extraño que un

análisis tan menudo y, en general, exacto, no le condujera a más alto resultado que al de referir lo sublime al instinto de propia conservación y al temor inminente de la muerte.

De un modo semejante procede en el análisis de la belleza: admirable en la parte negativa y analítica, flojo y aun ridículo en la positiva y dogmática. Nadie puede negarle el mérito de haber pulverizado la vetusta doctrina de la *proporción* y de la *conveniencia,* que por tantos siglos había esclavizado el arte dentro de cánones arbitrarios y de pedantescas razones aritméticas y geométricas. Burke observa con recto juicio que «si las partes que se hallan proporcionadas en el cuerpo humano fuesen siempre bellas; si estuviesen colocadas de tal modo que pudiera resultar placer de compararlas, lo cual rara vez acontece; si pudieran señalarse en plantas o animales ciertas proporciones, a las cuales estuviese siempre aneja la hermosura, o si aquellos objetos cuyas partes están bien acomodadas para sus fines, siempre **[p. 77]** fueran bellos, y no hubiera belleza alguna en aquellos otros que no tienen uso conocido, podríamos asegurar que la belleza consistía en la proporción o en la utilidad; pero como observamos todo lo contrario, debemos estar seguros de que la belleza no depende de ellas, sea cual fuere su origen». La adaptación de los medios al fin, tampoco puede confundirse con la belleza, ni menos la perfección en abstracto, ni la virtud, por más que la belleza sea cierto género de perfección. Burke se subleva contra el sentimentalismo moral, que, confundiendo lo bello con lo bueno, «saca la ciencia de nuestros deberes de su propio quicio, que es la razón, para apoyarla en fundamentos quiméricos y fantásticos». Su Estética tiene el mérito de ser independiente y separatista, aunque poco elevada. Las cualidades de la belleza, en cuanto meramente sensible, son para él las siguientes: 1.ª, que los cuerpos bellos sean relativamente pequeños; 2.ª, que sean tersos y lisos; 3.ª, que varíe suavemente la dirección de sus partes; 4.ª, que estas partes no sean angulosas, sino que se confundan, por decirlo así, o se

pierdan las unas en las otras; 5.ª, que sean de estructura más delicada que fuerte; 6.ª, que sus colores sean claros y brillantes, pero no tan vivos que deslumbren. La gracia es cualidad análoga a la belleza, pero consiste principalmente en la delicadeza de las actitudes y de los movimientos. La elegancia añade a las cualidades de la belleza la de regularidad en la figura. Los objetos de grandes dimensiones en los cuales se da la belleza, reciben el calificativo de especiosos.

Burke, como todos los sensualistas de su siglo, admite que el sentido del tacto es juez de las percepciones de belleza. Puesto en este camino, llega hasta los últimos límites de la grosería empírica y fisiológica, y cae en una perpetua confusión de lo bello con lo agradable, llegando a estimar bellos «todos los cuerpos agradables al tacto, por la leve resistencia que ofrecen». Pero ¿qué mucho, si también extiende la belleza a los objetos del gusto y del olfato, y se relame con aquellos que «tienen la virtud de hacer vibrar suavemente la papila nerviosa de la lengua, como si se disolviese azúcar en ella», lo cual depende, según él, de que las partículas de que se componen esas golosinas son «redondas, excesivamente pequeñas y muy apretadas las unas con las otras, sobre todo las del azúcar, que forman globos perfectos»?

[p. 78] El objeto general de la belleza es causar amor o alguna pasión semejante a él; pero Burke no quiere que este amor se confunda con la concupiscencia, «la cual es una energía del espíritu que nos estimula a la posesión de ciertos objetos que no nos mueven precisamente porque son bellos, sino también por otras razones». A pesar de esta prevención tan razonable, hay pasajes de su tratado en que evidentemente los confunde, sobre todo al notar los efectos fisiológicos que, según él, acompañan a la emoción estética, y que son ni más ni menos los que caracterizan el afecto erótico. Y no podía menos de originarse tal confusión en un sistema que enlaza la belleza con el instinto de conservación específica y con el instinto de sociabilidad.

El libro de Burke, como otros muchos libros de pensadores ingleses, pierde más que gana con ser sometido a una exposición sintética. Sus defectos, que nacen todos de falta de elevación metafísica, aparecen crudos y descarnados, y, en cambio, sus méritos, que son de pormenor, quedan en la sombra y hay que buscarlos en el libro mismo. Los románticos alemanes, que extremaron la reacción espiritualista de principios del siglo, pusieron en solfa la Estética del pobre Burke, especialmente su teoría de los olores y sabores sublimes, de los cuales llegó a decir uno de los Schlegel que era fácil adquirirlos en la botica. Realmente, asombra un tratado de lo sublime donde figuran las sublimidades del olfato y no las de la pasión humana, y llega a ser chistoso, por lo cándido, el absoluto olvido (no diré desdén) de la vida espiritual, en un alma tan idealista como la de Burke. Y es que el temple de alma de cada hombre suele tener poca relación con las doctrinas ideológicas que profesa, y así se han visto sensualistas medio estoicos y espiritualistas dignos de figurar en las piaras de Epicuro.

Pero, aun siendo el libro de Burke absurdo en algunas de sus conclusiones, y no absurdo, pero sí incompleto, en otras, ofrece al estético de profesión mies mucho más granada que otros de ideas metafísicas harto más remontadas. Y así, prescindiendo de sus consideraciones tan nuevas sobre lo bello en los objetos naturales, le hace acreedor a especial elogio (mucho más si se tiene en cuenta su empirismo) el haberse adelantado algunos años a Lessing en rechazar el antiguo tránsito de la pintura a la poesía o de la poesía a la pintura, enseñando todavía con más decisión, **[p. 79]** aunque con menos ciencia y habilidad dialéctica que el autor del *Laoconte,* que la poesía no es arte de imitación en el vulgar sentido de la palabra; que el mérito de una descripción poética no se cifra, ni mucho menos, en que dé materia para un cuadro; que, al revés, las mejores descripciones poéticas no son imitables en el lienzo, por mezclarse en ellas lo abstracto con lo concreto, y lo ideal con lo real; que los grandes efectos de la poesía no na-

cen de que ofrezca o excite imágenes claras de las cosas, y que, en suma, la poesía viene a ser un arte, más que de imitación, de sustitución, puesto que las palabras que emplea como material no tienen semejanza alguna con las ideas ni con las imágenes.

Esta doctrina, tan firme y tan sólida, bastante para acabar con todos los falsos conatos de poesía pintoresca que confunden y trabucan los límites de las artes, ¿no es digna de elogio en Burke, ya que tanto la admiramos en Lessing? ¿No basta para perdonarle su descripción de los efectos de la belleza «que obra relajando los sólidos de todo el sistema», como si se tratase de alguna dolencia de las vías digestivas? En cambio recordemos, para loor suyo, que nunca se rindió al escepticismo, ni aceptó que la belleza dependiese de una simple asociación de ideas.

De todos los estéticos ingleses citados hasta ahora, recogió la quinta esencia el célebre orador sagrado y preceptista Hugo Blair, uno de los ornamentos de la escuela escocesa en su primer período, y a quien se debe, sin duda, el haber sustituído principios generales de gusto a los preceptos técnicos y rutinarios de los antignos retóricos. Tal es el mérito principal de sus *Lectures on Rhetoric and Belles Lettres,* leídas en la Universidad de Edimburgo por espacio de veinticuatro años, e impresas en 1783, libro célebre entre nosotros por haber servido de bandera a uno de nuestros grupos literarios de fines del siglo XVIII, prolongándose su influencia hasta nuestros días en los infinitos tratados de Retórica, que más o menos servilmente le copian. Las *lecciones* de Blair, que tienen verdaderos méritos retóricos, aparte del buen gusto constante y de la pureza del sentimiento moral, no ofrecen originalidad alguna en la parte estética, ni el autor lo pretendió, limitándose a extractar en las pocas lecciones preliminares que dedica al gusto, a la crítica, al genio, a la belleza y a la sublimidad, los ensayos de Addisson, de Akenside, del Dr. Gérard, de David **[p. 80]** Hume, de lord Kames y, principalmente, de Burke. «Mi tarea como profesor (dice él mismo), era comunicar a mis discí-

pulos todos los conocimientos que podían serles útiles, aunque no fuesen nuevos, sin cuidarme de su origen». Hasta los ejemplos de Burke han pasado a Blair.

En Alemania se dió el singular fenómeno de haber precedido y acompañado las teorías estéticas al renacimiento de la poesía nacional, que apareció, desde sus primeros pasos, con un carácter crítico y reflexivo, muy diverso de la espontaneidad que caracteriza a las literaturas del Mediodía. Rota en los países germánicos, desde el siglo XVI, la tradición del arte de la Edad Media, y abandonada también la literatura militante y batalladora nacida en el siglo XVI al calor de la Reforma y del Renacimiento, cayó el genio teutónico en el siglo XVII bajo la tiranía de las Poéticas, generalmente imitadas de Italia o de Francia. Una escribió Martín Opitz, jefe de la escuela de Silesia; otra Felipe Harsdoefer, jefe de la de Nuremberg. Pero estos ensayos, curiosos e importantes para el historiador de la literatura alemana, fácilmente pueden ser pasados en silencio en una historia general de la ciencia, a la cual no aportaron elemento alguno nuevo, y a la cual, en rigor, no pertenecen, moviéndose, como se mueven, dentro de una esfera puramente retórica. [1] Uno de los primeros libros donde se exponen, aunque tímidamente, algunos principios generales derivados de la lectura de estéticos franceses o ingleses, tales como el P. André, Addisson, Du-Bos, etc., es la *Disertación sobre el gusto,* obra de Ulrico de König, maestro de ceremonias de la corte de Dresde y poeta cortesano de la escuela de Canitz. König (1688-1744) funda su doctrina del gusto en el sistema de la *armonía prestabilita* de Leibnitz, y distingue con bastante claridad el sentimiento de lo bello y el juicio de lo bello, confundidos en el fenómeno complejo del gusto, en el cual discierne además la parte pasiva, que es la facultad de sentir, y la parte activa, que es la virtud de producir obras artísticas.

A la escuela de Wolf hay que referir los orígenes de la Estética **[p. 81]** en Alemania. Wolf es el único filósofo alemán que fundó

escuela antes de nuestro siglo. Valióle para ello, no la profundidad de su doctrina, sino el aparente rigor sistemático de ella, y la pretensión de enlazarlo todo por método geométrico y demostrarlo con evidencia matemática, llenando sus abultados libros de teoremas, escolios y corolarios. El fondo de su doctrina está tomado indudablemente de Leibnitz, pero empobrecido y menoscabado de substancia metafísica, y cristalizado, además, en una forma rígida y pedantesca. Su mérito estuvo en idear una enciclopedia de las ciencias filosóficas y dar a cada una de ellas el nombre y lugar que desde entonces han conservado en la mayoría de las escuelas; filosofía especulativa, subdividida en lógica y metafísica, abrazando esta última la ontología, la psicología racional, la cosmología y la teodicea: filosofía práctica, que comprende la moral, el derecho natural y la política. Ninguna concepción grande y sintética va unida al nombre de Wolf, que ni siquiera comprendió las de Leibnitz y rechazó sistemáticamente su *monadología*.

El formalismo vacío de Wolf (1679-1754) fué la ley general de las escuelas de Alemania en toda la primera mitad del siglo XVIII. Algunos discípulos suyos trataron de completar su clasificación de las ciencias con el estudio de ciertas facultades humanas olvidadas por el maestro, y uno de ellos, el berlinés Alejandro Baumgarten (1714-1762), tuvo la gloria de dar nombre al conjunto de observaciones acerca del sentimiento de lo bello, que desde Platón venían vagando por los tratados de filosofía sin encontrar asiento ni lugar propio. En 1750 apareció el primer volumen de su *Aesthetica,* en 1758 el segundo *(Aestheticorum pars altera)*. [1] Se ha disputado mucho si el nombre era más o menos feliz, más o menos exacto. Algunos han llevado su pedantería hasta querer sustituirle con los de *Calología* y *Calotecnia*. Lo cierto es que el de *Estética* ha prevalecido en las obras monumentales de la **[p. 82]** ciencia, v. gr., en las de Hegel y Vischer, y nadie podrá ya condenarle al olvido. Por otra parte, no expresa un

concepto tan inexacto como a primera vista parece. El objeto principal de las lucubraciones estéticas no es la belleza en abstracto y objetivamente considerada de la cual bien poco puede afirmar el hombre, sino la impresión subjetiva de la belleza, que es lo que Baumgarten quiso expresar con la voz *estética,* derivada del verbo α&Χιρχ;σθάνομαι, que significa sentir, ser afectado agradable o desagradablemente, pero también, por traslación, entender y conocer.

A este feliz hallazgo del nombre de una ciencia, a la cual esperaban luego tan altos destinos, se reduce toda la originalidad del descubrimiento de Baumgarten, cuya *Estética* apenas contiene idea alguna que pueda sernos útil en el actual estado de las ideas. A pesar de su forma de exposición matemática y wolfiana, predomina en ella el sentido empírico, cuando no el preceptivo o retórico. El fin de la Estética es la perfección del conocimiento sensitivo, o sea, la belleza. Otras veces la define *perfección fenomenal observable por el gusto: «Aesthetices finis est perfectio cognitionis sensitivae, qua talis. Haec autem est pulchritudo».* El poder creador del arte se ejercita principalmente en un mundo que Baumgarten llama *etero-cósmico,* y que viene a ser el mundo ideal, apellidado también por Baumgarten mundo fabuloso y mundo de los poetas.

Lo que principalmente conviene notar, es que en Baumgarten la ciencia estética quiere abarcar mucho más de lo que hoy la concedemos, puesto que no solo comprende la teoría de las artes liberales, sino todo lo que él llama *gnosología inferior,* y con frase más clara, «ciencia del conocimiento sensitivo», así como la Lógica es la ciencia del conocimiento intelectual. En el orden de desarrollo de las facultades humanas, la Estética precede a la Lógica, y viene a ser un modo de educación para el entendimiento y la voluntad. Baumgarten es uno de los primeros tratadistas de moral que han comprendido entre los deberes humanos el de la cultura estética, porque si el sentimiento de lo bello permanece

inculto o se corrompe, daña, según él, a la solidez de la razón. Si Baumgarten profesa el principio de la imitación de la naturaleza, no es en el sentido vulgar de las escuelas realistas, sino considerándola como la perfección de Dios expresada en forma sensible.

[p. 83] Abierto el camino por Baumgarten, se lanzaron en pos de él varios pensadores, más o menos olvidados, pertenecientes algunos de ellos a la escuela wolfiana, y eclécticos y sin bandera conocida los restantes. Tales son G. F. Meier (el predilecto entre los discípulos de Baumgarten), que aplicó los principios de su maestro a la técnica literaria, en sus *Principios elementales de las bellas ciencias* (1748); J. Jorge Sulzer, autor de una *Teoría general de las bellas artes* (1771 a 1774), que tuvo el honor de ser refutada por Goethe, y de la cual alguna parte, como veremos, no fué desconocida en España; el judío Moisés Mendelssohn (1729-1786), apellidado *el Platón de Alemania,* autor de *Cartas sobre los sentimientos complejos* (1791), y de un célebre *Ensayo filosófico sobre las relaciones entre las bellas letras y las bellas artes,* donde es notable, entre otras cosas, la teoría de lo ridículo, que hace consistir en un contraste de perfecciones y de imperfecciones; el pintor Mengs, a quien casi podemos contar entre los españoles, y cuya doctrina será expuesta al tratar de su editor y comentador Azara; el leibnitziano Eberhard, que publicó una *Teoría de las bellas artes y de la literatura* (1783), y un *Manual de Estética* (1803); el antropólogo Moritz (C. Ph.), que imprimió un *Tratado sobre la imitación de lo bello por las artes del dibujo* (1788), y un ensayo de teoría de las Bellas Artes; Engel (1741-1802), que dió un notable ensayo sobre la pantomima y la declamación; Eschenburg *(Proyecto de una teoría y de una historia general de las bellas artes y de la literatura)* (1783), y el arzobispo de Ratisbona, Dalberg *(Principios de Estética, su aplicación y su porvenir)* (1791); todos los cuales, ya en un sentido, ya en otro, contribuyeron a preparar el glorioso advenimiento de los verdaderos estéticos Lessing y Herder. A esta fecundidad de tratados doctrinales hay que añadir todavía la polé-

mica, de fecundos resultados, sostenida contra el preceptista Gottsched y su escuela, por varios escritores de la Suiza alemana, principalmente Bodmer y Breitinger. Gottsched, blanco de inmortales sarcasmos desde Lessing hasta nuestros días, era un Boileau sin ingenio ni talento de estilo, pero con el mismo dogmatismo intransigente. Tuvo la generosa y alta idea de regenerar el teatro alemán, entregado entonces a la ínfima farsa, pero quiso hacerlo por medio de piezas francesas, que él y su mujer traducían. Discípulo fervoroso, por otra parte, de la filosofía de Wolf, exageró **[p. 84]** hasta los últimos límites el carácter prosaico, utilitario y pedagógico, que entonces se daba a la poesía. Su *Ensayo de una poética crítica* (1729), encabezado con una traducción de la *Epístola ad Pisones,* es una larga y pesada paráfrasis de todas las poéticas francesas, pero con algún mayor espíritu filosófico, el cual brilla singularmente en el modo de entender el principio de imitación. Distingue, pues, tres grados y modos de imitar: uno, que consiste en la simple descripción; otro, en la reproducción de los sentimientos y pasiones de un personaje ficticio, y el tercero, en la imitación de los acontecimientos por medio de la fábula, que es ya una verdadera invención y la forma más alta de la obra artística, de la cual Gottsched exige que contenga e inculque siempre una verdad útil y moral. Admite, pues, como objeto predilecto del arte, sobre el mundo de los seres reales, el mundo de la contingencia de los posibles, y en él todo género de combinaciones, siempre que no parezcan contradictorias a las leyes de la razón. La fábula poética es, por consiguiente, imitación, pero imitación de un mundo distinto del mundo real; es, como quería Wolf, la facultad de combinar representaciones sensibles, según el principio de la razón suficiente, creando así un todo que jamás ha existido.

Este racionalismo seco y abstracto no basta para explicar la poesía, cuyo elemento más esencial desconoce, atribuyendo a la inteligencia discursiva los of icios de la imaginación, y, realmen-

te, en manos de Gottsched, condujo tan sólo a una apreciación mecánica y pedantesca de las obras de ingenio, subordinadas por él al criterio, no ya de la razón filosófica, sino del más vulgar sentido, el sentido común de los que no sienten la poesía. Para él, como para el P. Le Bossu o para Mad. Dacier, era verdad inconcusa que Homero no tuvo otro propósito en la *Ilíada* que inculcar esta máxima: «La discordia es funesta, la concordia saludable», y que en la *Odisea* tampoco se propuso más que mostrar los inconvenientes de que un rey haga larga ausencia de sus Estados. El género predilecto de tales preceptistas era la fábula o el apólogo, por ser aquel en que la enseñanza moral se pone más de manifiesto. Gottsched daba de buena fe recetas para fabricar epopeyas, tragedias, etc., comenzando siempre por buscar la verdad moral, que había de ser el alma de la fábula.

Contra tales doctrinas, negadoras de toda poesía, promovieron **[p. 85]** enérgica reacción algunos escritores de Zurich, amamantados con la lectura de los poetas y críticos ingleses, y especiales admiradores de Milton. Desde 1721, Bodmer y Breitinger habían comenzado a publicar, con el título de *Pláticas de los pintores,* una revista dedicada a «difundir la virtud y el gusto en las montañas de Suiza», como decía cándidamente el prospecto. Bodmer y Breitinger, por espíritu de oposición al trivial racionalismo de Gottsched, propendían a exagerar el elemento pintoresco de la poesía, confundiendo así los límites de entrambas artes, que luego tuvo que separar Lessing en el *Laoconte*. Consideraban los suizos al poeta como un pintor de especie particular, que hace cuadros con palabras, o que, por mejor decir, los va provocando en la imaginación del lector. Rotas ya las hostilidades con el temible pedagogo de Leipzig, que había osado poner lengua en el gran nombre de Milton, aparecieron sucesivamente, como manifiestos de la nueva escuela, un tratado de Bodmer *sobre lo maravilloso,* y una *Poética crítica* de Breitinger, a la cual siguió, dentro del mismo año (1740), otra disquisición suya *sobre la alego-*

ría. Trabóse así reñida pelamesa, en que casi todos los críticos alemanes tomaron parte, ya por uno, ya por otro de los contendientes, quedándose poco a deber Gottsched y los suizos en materia de injurias, recriminaciones y dicterios. Los suizos le acusaban de haber ingerido violentamente la demostración en la poesía; de haber mecanizado la labor del pensamiento, y de haber sustituído al estilo brillante y rico de imágenes, otro estilo ramplón, acompasado y rastrero. Y, sin embargo, también ellos, influídos como todos entonces por el árido formalismo wolfiano, traían la pretensión de fundar en evidencia matemática los principios de la emoción estética: también admitieron que el objeto primordial del arte era la difusión de la verdad moral; y llegaron a comparar, usando del símil de Lucrecio y del Tasso, la obra del poeta con la del médico que dora las píldoras amargas:

Cosi all'egro fanciull" porgiamo aspersi
Di soave licorgli orli del vaso…

Pero, a pesar de todo, los suizos tenían una concepción del arte distinta de la de Gottsched. Enfrente de la poética del sentido común, levantan la poética *pintoresca,* «el arte de crear **[p. 86]** representaciones y formas que parezcan un cuadro parlante». Lessing, a su vez, combate a los suizos, apoderándose de una de sus ideas, la de ser la poesía arte de formas sucesivas, y la pintura arte de formas simultáneas, y se levanta sobre las antinomias de aquella controversia estéril, afirmando de una vez y para siempre que la pintura es el arte del espacio y la poesía el arte del tiempo.

El mérito principal de los suizos consiste en haber defendido los derechos de la imaginación, mostrando que también ella tiene su lógica, la cual no procede por juicios ni proposiciones, sino por imágenes y figuras. El triunfo completo de esta escuela puede fijarse en el día memorable en que apareció la *Messiada* de Klopstock.

Mientras estas cosas acontecían en el campo de la técnica literaria, siempre más agitado que el de las otras artes, una revolución mucho más fructuosa y duradera se había consumado en la crítica de las obras maestras de la plástica antigua, miradas hasta entonces con veneración ciega, pero irreflexiva, o desfiguradas por las falsas interpretaciones de un seudo clasicismo. Winckelmann convertía por primera vez la arqueología en historia del arte y en estética aplicada o (digámoslo así) en acción. Preludios de su grande obra, no impresa hasta 1764, fueron innumerables disertaciones, que trabajó por la mayor parte en Roma, a vista de los despojos del arte antiguo, que él miraba con ojos de amor y de piedad, dotados de segunda vista. Entonces escribió sus *Reflexiones sobre la imitación de las obras griegas en la pintura y en la escultura* (1756); sus *Observaciones sobre la arquitecutra de los antiguos* (1762); sus *Cartas sobre las antigüedades de Herculano* (1762); su *Tratado sobre el sentimiento de lo bello en las obras de arte* (1763), coronados, por fin, con su grande *Historia del arte entre los antiguos* (Dresde, 1764), a la cual siguieron todavía los *Ensayos de iconología* (1776), y nuevas *Disertaciones sobre la historia del arte,* incorporadas todas en la edición general de sus obras, hecha desde 1818 a 1820.

Cuanto puede decirse en loor de este prodigioso monumento, que por primera vez reveló a la Europa atónita los misterios de la escultura griega, está compendiado en las siguientes palabras de Guillermo Schlegel: «La obra de nuestro inmortal Winckelmann **[p. 87]** adolece, sin duda, de muchos defectos de pormenor, y aun de errores considerables: pero nadie ha penetrado tan profundamente en el espíritu más íntimo de las artes griegas. Winckelmann había llegado a transformarse en la manera de ser y de sentir de los antiguos. Sólo en apariencia vivía en su siglo; pero no estaba sujeto a sus influencias. Aunque su obra trate especialmente de las artes del diseño, derrama también abundante luz sobre las otras ramas de la cultura moral de los antiguos, y es uti-

lísima para preparar al conocimiento de la poesía griega, mayormente de la dramática, porque sólo delante del grupo de Niobe o del Laoconte aprendemos verdaderamente a comprender las tragedias de Sófocles». *(Curso de literatura dramática,* lección 2.ª)

Tal fué el juicio de los más ilustrados entre los contemporáneos. La arqueología moderna ha dejado muy atrás el libro de Winckelmann, que ya en su tiempo fué objeto de notables rectificaciones por los mismos que en Italia le tradujeron y le comentaron, aparte de las críticas siempre agudas e ingeniosas de Lessing, que tenía, sin embargo, respecto de Winckelmann, la desventaja de no conocer por inspección propia las estatuas antiguas. Pero si el libro de Winckelmann ha padecido la suerte de todos los libros de iniciación y de revelación, siendo fácilmente sobrepujado y arrollado por los que han venido después, siempre le quedan las líneas generales, que son eternas e indestructibles, y sin las cuales hubiera sido imposible imaginar luego construcción alguna. La ley del arte antiguo que él formuló, la ley de noble simplicidad y de tranquila grandeza en la actitud y en la expresión, ha entrado, merced a él, en la corriente del saber común, y de un modo explícito o implícito la acepta todo el que razona sobre la antigüedad. Lessing no la combatió: lo que hizo fué explicarla y referirla a otra ley superior. Winckelmann pudo errar al aplicarla a ciertas estatuas; pero su principio general está libre de toda contradicción, y le basta para su gloria, sin que él tenga que responder de aquellos artistas discípulos suyos que entendieron que la serenidad era sinónimo de frialdad glacial, invariable y enojosa, sin carácter y sin vida; de aquellos escultores, padres de un nuevo clasicismo falso y amanerado, el cual arrancó de una abstracción y de una fórmula, buena y oportuna en un libro de ciencia, pero impotente como canon de ejecución.

[p. 88] Las ideas metafísicas de Winckelmann concuerdan con las de Mengs, y unas y otras con el sentido dominante en las escuelas platónicas e idealistas puras. Toda su estética es de reac-

ción contra la estética subjetiva del siglo XVIII. Considera la belleza sensible como un reflejo de la belleza o perfección absoluta, como una reminiscencia de la suprema perfección, como una beatitud momentánea, preludio y mensajera de la eterna beatitud.

La misión de Winckelmann (y bien podemos usar aquí tan manoseada expresión, sin sombra de hipérbole) fué revelar el ideal antiguo en toda su religiosa y solemne sencillez. La misión de Lessing, otro de los *Epígonos* de este período, consistió en reintegrar los fueros de otro elemento estético, sacrificado o tenido menos en cuenta por Winckelmann y sus discípulos; es a saber: lo *natural* y lo *característico*. Pero la empresa de Lessing se extiende mucho más, y es difícil dar en pocas palabras idea completa del alcance crítico de su doctrina, cuyas consecuencias duran hoy y no las hemos agotado todavía. Lessing es el espíritu de la crítica encarnado y hecho hombre, es decir, todo lo contrario del espíritu dogmático y cerrado, y todo lo contrario también del espíritu escéptico. [1] Nadie le igualó en codicia de saber y en firmeza indagatoria y analítica; pero nunca quiso fundar, e hizo bien, sistema alguno, contentándose con examinar todas las cosas, y lanzar sobre todo espíritu despierto los que él llamaba *fermenta cognitionis*. Hizo más que pensar por sí mismo; enseñó a pensar a una gran parte de los humanos, estimuló el pensamiento ajeno, emancipó a su nación y a su raza de la servidumbre de las fórmulas de escuela; fué como un nuevo Arminio que vino a vencer de nuevo las legiones de Varo. Analizar un libro de Lessing es materia casi imposible, porque son libros de polémica, en que los principios van apareciendo conforme la discusión los trae, sin más orden que el orden riguroso de *invención,* con que Lessing nos pone al desnudo su enérgica y viril inteligencia y nos hace asistir, pero sin fatiga, a toda su labor interna. No hay libros de **[p. 89]** arte que contengan más ideas que éstos ni que las presenten con menos aparato. Si cabe belleza en la alta espe-

culación intelectual, estos libros la realizan sin duda. «Lo que constituye el mérito de un hombre (dice el mismo Lessing) no es la verdad que posee o cree poseer, sino el esfuerzo que ha hecho para conquistarla».

Los dos grandes trabajos críticos de Lessing son, sin duda, el *Laoconte o de los límites de la pintura y de la poesía* (1765), y la *Dramaturgia Hamburguesa* (1767 y 1768). Las ideas de otros muchos opúsculos, anteriores y posteriores a estos libros, se hallan contenidas virtualmente en ellos. Durante la última época de su vida, Lessing se entregó por completo a la polémica teológica, y, fuera del drama de *Nathan el Sabio,* que en su fondo pertenece a la misma polémica, no dió a la literatura sino un lugar secundario entre las preocupaciones de su espíritu.

La primitiva unidad del *Laoconte* debe buscarse en la refutación de un lugar común repetido por todos los preceptistas, y erigido en sistema por Batteux y el abate Du-Bos: *Ut pictura, poesis:* la poesía pintura para el oído, la pintura poesía para los ojos. De este lugar común, admitido por verdad inconcusa, resultaba la más extraña aplicación de criterios a las obras artísticas. Un cuadro se juzgaba *literariamente* (manía que aún dura y no lleva trazas de desaparecer), es decir, que se le aplicaban todas las reglas menudas de la Retórica y de la Poética tradicionales, y con arreglo a ellas se absolvía o se condenaba al pintor. Y al contrario, el vocabulario pictórico inundaba los tratados de literatura y los llenaba de metáforas disparatadas, inaplicables de todo punto al arte de la palabra, produciendo además en los poetas cierta impotente o peligrosa emulación respecto de los pintores, la cual se manifestaba por una plaga de composiciones descriptivas que no hablaban ni al alma ni a los ojos.

Lessing, en quien toda vulgaridad producía el efecto de la repulsión y de la antipatía, se propuso echar abajo tal principio, y en esta parte su triunfo fué completo. La poesía descriptiva y la pintura alegórica fueron, por igual, objeto y blanco de sus iras.

Un inglés, llamado Spence, había publicado con el título de *Polymetis* (1747) un libro muy erudito, que anunciaba la pretensión de explicar recíprocamente los monumentos de la antigüedad por sus poetas, y los poetas por sus monumentos. Un **[p. 90]** francés, el Conde de Caylus, había hecho otro libro (1757) para estimular a los pintores a que buscasen inspiraciones en la lectura de Homero, trasladando al lienzo cada una de las situaciones de su epopeya. Lessing prueba, contra estos autores, que imitar imitaciones en vez de imitar la naturaleza, es hacer bajar al arte de su excelsa dignidad y convertirle en una serie de frías reminiscencias; que cuando se observa tan extraordinaria concordancia entre las estatuas de la antigüedad y sus poemas, debe atribuirse, sobre todo, a que el escultor y el poeta tenían las mismas ideas morales: que la poesía es un arte mucho más extenso que las artes plásticas, y puede alcanzar bellezas a que la pintura no debe aspirar; que así el poeta tiene a su alcance, entre otras cosas, el pintar con rasgos negativos. y el confundir juntas dos imágenes, merced a la combinación de rasgos positivos y negativos; que, ademas, el artista plástico ha trabajado muchas veces obedeciendo a prescripciones religiosas que no ejercen tanto imperio sobre el poeta; que el escultor o el pintor, si quieren personificar abstracciones, tienen que valerse de emblemas fácilmente recognoscibles, al paso que la poesía se mueve libremente en el vasto campo de las ideas, y puede expresarlas en forma directa; que en el artista plástico la ejecución es mucho más importante y más difícil que en el poeta, y, por el contrario, en éste domina el mérito de la concepción y de la invención, el cual, hasta cierto punto, es secundario en las otras artes y tiene un sentido muy diverso, puesto que se reduce las más de las veces a una combinación nueva de elementos ya conocidos, y es invención de las partes más que invención del todo; que muchas de las descripciones más bellas en poesía, resultan frías, ininteligibles y hasta ridículas, en el mármol o en el lienzo, entre otras cosas, porque ni siquiera posee

el artista medio alguno para distinguir lo visible de lo invisible, a no ser el trivial recurso de la nube, que es un verdadero hieroglífico, un signo puramente simbólico y arbitrario; y además, porque en el arte plástico no cabe la indeterminación y vaguedad de proporciones con que se muestran en la narración poética los seres y objetos sobrenaturales; y, finalmente (y es la principal razón), porque el poeta nos hace recorrer una serie de cuadros antes de llegar al episodio único que nos muestra el cuadro material; porque al poeta nada le obliga a concentrar **[p. 91]** su cuadro en un solo momento, sino que puede remontarse hasta el origen de cada una de las acciones que describe y conducirlas a su término a través de todas las modificaciones posibles, cada una de las cuales reclamaría una obra distinta del pintor, suponiendo, lo que es falso, que todas pudieran pintarse. De aquí nace la diferencia fundamental entre ambas artes: el pintor o el escultor aprisiona un momento único, procurando que sea lo más fecundo posible; es decir, que deje mucho campo abierto a la imaginación; que podamos siempre añadir algo por el pensamiento. Pues bien: este momento único no debe ser nunca el del paroxismo del dolor o el de la extrema pasión, porque entonces, cortadas las alas de nuestra fantasía, sin poder subir ni un grado más, y persistiendo el mármol o la tabla en su expresión inmóvil y eterna, el fenómeno fugitivo se trueca en fenómeno de duración perenne, y en cada segundo que pasa va perdiendo algo de su in tensidad y de su eficacia, hasta convertirse en algo desapacible, ridículo o ingrato. Por eso los escultores del Laoconte no presentaron al sacerdote troyano en actitud de gritar ni de gemir, porque el grito es de suyo algo fugitivo, algo que acompaña al punto extremo del dolor y de la angustia en ánimo varonil. Por eso Timomaco no representó a Medea en el momento de degollar a sus hijos, sino en el momento de la indecisión y de la lucha, que abre perspectivas sin fin al pensamiento; ni representó tampoco al furibundo Ayax de Telamón en el momento de su locura, cuando

pasa a cuchillo los toros y los machos cabríos, sino después de la explosión del furor y del delirio, cuando, sentado en medio de sus víctimas, delibera matarse. No creía Lessing, como Winckelmann, que los antiguos rechazasen en el arte la expresión del dolor físico por ser contraria a la serenidad y al tranquilo dominio del alma sobre la materia; no creía que el dolor de Laoconte, que abulta sus músculos y contrae de un modo horrible el bajo vientre, dejara de manifestarse en la expresión por ser contrario a la grandeza moral. Lessing recuerda que el Laoconte de Virgilio lanza un clamor horrendo que llega hasta las estrellas, y que el *Filoctetes* de Sófocles llena el antro de Lemnos con sus lamentos, *«clamore illo Philocteteo»,* hasta el punto de haber un acto entero lleno casi de gritos inarticulados, sin que esto influya en menoscabo de la grandeza de alma de uno ni de otro personaje. ¿Qué más? Los **[p. 92]** mismos dioses no se eximen de la regla común: Marte, herido por Diomedes en el libro y de la *Ilíada,* eleva a los cielos un clamor tan espantoso como el que producirían juntos diez mil guerreros. Nada es menos dramático que el estoicismo, como todo lo que engendra una admiración fría e inerte.

La verdadera razón que tiene el Laoconte marmóreo para no gritar, es la suprema ley de la belleza, que se aplica de distintos modos a las artes plásticas y a la poesía. El escultor, como todos los escultores griegos, buscaba la mayor belleza posible en la figura humana: dadas las condiciones de la belleza física, esta belleza no era compatible con las contracciones que arranca el dolor y que afean horriblemente la boca. No era lícito que la rabia ni la desesperación deshonrasen nunca la obra de las gracias, y todo, hasta la *expresión,* principal objeto del arte moderno, debía ceder entre los griegos ante la belleza. Por eso Timantes veló el rostro de Agamenón en el cuadro del sacrificio de Ifigenia, porque el dolor paternal del rey de reyes había de manifestarse por contracciones, que son siempre, y forzosamente, feas.

En vano se dice, pues, que Lessing es realista. Lessing, en las artes plásticas, prohibe absolutamente la imitación de lo feo, y en la poesía la restringe mucho, o sólo la admite con ciertas condiciones. Habla con el más soberbio y merecido desdén del «frío placer que resulta de percibir la semejanza de la imitación y de apreciar la habilidad del artífice»; dice que los griegos procedieron con la más estricta justicia dejando morir en el desprecio y en la pobreza a los Pausones y a los Pireicos, «que tenían el pésimo gusto de reproducir lo que hay de feo y torpe en la figura humana»; condena con la mayor severidad ese «indigno artificio que quiere llegar a la semejanza, exagerando las partes feas del modelo». «No gustamos de ver a Tersites (escribe en otro lugar) ni en la naturaleza ni en el retrato, porque la fealdad de las formas ofende nuestra vista, ataca nuestro gusto, que tiende siempre al orden y a la armonía, y engendra en nosotros la aversión, sin que nos ocurra preguntar si aquel objeto existe realmente o no. El supuesto placer de la semejanza está echado a perder a cada paso por la reflexión que hacemos sobre tan indigno uso del arte, y esta reflexión rara vez deja de llevar consigo algún desprecio hacia la persona del artista». En la poesía el caso es distinto: la **[p. 93]** fealdad de las formas pierde su efecto desagradable por el cambio de las partes coexistentes en partes sucesivas; pero aun así, la fealdad por sí misma no puede ser objeto directo de la poesía: el poeta puede servirse de ella como de un ingrediente para producir y reforzar ciertas impresiones complejas, es a saber: la de lo ridículo y la de lo terrible.

Estas y otras muchas diferencias substanciales hacen que no sea legítimo el tránsito de la pintura a la poesía, ni viceversa. Lessing lo comprueba con mil ejemplos, deduciendo de todos ellos que el consejo que se ha de dar a los artistas no es que tomen asuntos de Homero, sino que se nutran con su espíritu, que empapen la imaginación en sus más sublimes rasgos, que se calienten al fuego de su entusiasmo, que vean y sientan como él, y de

esta suerte sus obras se parecerán a las de Homero, no como se parece un retrato a su original, sino como se parece un hijo a su padre: semejantes, pero diferentes.

Por idénticos motivos no le es dado al poeta representar fielmente la hermosura física. No puede mostrar sus elementos simultánea, sino sucesivamente; no puede, en ningún caso, yuxtaponerlos. Y así, Homero no describe la belleza de Helena en sí misma, como hacían los sofistas de la decadencia, sino que la describe mucho más enérgicamente por sus efectos, hasta arrancar a los ancianos de Troya la confesión de que daban por bien empleados tantos desastres a causa de aquella mujer, cuya belleza semejaba a la de las diosas inmortales. De esta manera, o, a lo sumo, reemplazando la belleza de la proporción por la belleza en movimiento que llamamos gracia, podrá el poeta emular los triunfos del arte que procede por líneas y colores.

Y en este caso, ¿qué pensar de la poesía descriptiva de objetos materiales? Sólo en un caso la tolera y admira Lessing: en el caso del escudo de Aquiles, cuando el artificio del poeta logra hacer consecutivo lo que hay de coexistente en el objeto, y transforma así la fastidiosa descripción de un cuerpo en la viva pintura de una acción. No vemos entonces el escudo, sino la obra sucesiva del artífice divino que le va fabricando: delicadeza artística que no quiso comprender o imitar Virgilio.

Fuera de estos casos, Lessing no encuentra condenaciones bastantes fuertes para la poesía descriptiva. Los cuerpos son el **[p. 94]** objeto del arte plástico, las acciones el objeto de la poesía. El poeta domina en el tiempo, el pintor en el espacio. La imitación progresiva del poeta no le permite expresar de una vez más que una sola propiedad de los objetos. Las descripciones de cuerpos, hechas con palabras, no pueden producir la ilusión, objeto principal de la poesía, y Lessing las reprueba como un alarde de ingeniosidad pueril y frío, propio de los que no tienen genio, recor-

dando aquella frase de Pope que comparaba la poesía descriptiva con un festín donde no se sirviesen más que salsas.

A Lessing han referido muchos la moderna doctrina del desnudo en la estatuaria. [1] Preguntado por qué el sumo sacerdote Laoconte aparece enteramente desnudo en el momento de celebrar un sacrificio, contra toda verisimilitud y costumbre de los antiguos, responde con verdadera elocuencia: «¿Cómo un vestido tejido por manos serviles ha de tener nunca la misma belleza que un cuerpo organizado, obra de la sabiduría eterna? ¿Hay el mismo talento, el mismo mérito y la misma gloria en imitar el uno que el otro? En la descripción del poeta, la vestidura no es vestidura, porque no oculta nada, y nuestra imaginación la atraviesa por todas partes, viendo distintamente el dolor en cada uno de los miembros de Laoconte. Para ella la frente del poeta está circundada, pero no velada, por las ínfulas sacerdotales… Pero si el artista hubiera puesto estas vendas, habría cubierto la frente, que es el centro principal de la expresión. Los antiguos artistas comprendían que el fin supremo de su arte los obligaba a renunciar del todo a lo convencional. Aspiraban al fin supremo de la belleza… Admito que también quepa una belleza en los vestidos; pero ¿qué es esta belleza si se la compara con la del cuerpo humano? Y el que puede alcanzar el fin más elevado, ¿cómo ha de contentarse con el menos noble?»

Las altas inducciones estéticas del *Laoconte* están realzadas por la erudición más profunda y sagaz, para la cual no hay misterios, ni en el arte, ni en la filosofía, ni en la literatura de los antiguos. Iguales y aun mayores méritos ostenta la *Dramaturgia,* colección de artículos en que Lessing juzgó durante dos años **[p. 95]** las representaciones del teatro de Hamburgo, tomando ocasión de ellas para exponer sus principios generales de crítica dramática, que, elevada a estas alturas, es una creación del genio como cualquiera otra. Pero en esta parte Lessing no es de todo punto original, y él lo confiesa con su honradez de costumbre. Su primer

inspirador es Diderot, a quien admira demasiado y a quien interpreta en sentido latísimo, dando a sus ideas una consistencia y una solidez que en el original no tienen. Lessing no había nacido para discípulo de nadie, ni siquiera de Aristóteles, cuya *Poética* tenía por tan infalible como los *Elementos de Euclides,* y comentaba con la sutileza de un escolástico, leyéndola y puntuándola mal a veces, pero mostrándose todavía más inventivo y agudo cuando se equivoca que cuando acierta; El grande acierto y novedad suya estuvo en traducir la palabra Φόβος por *temor* y no por *terror* (como hasta entonces venía haciéndose) en la definición de la tragedia, de la cual se decía que por medio del *terror* y de la compasión purificaba estas pasiones. Lessing demostró, contra la explicación rutinaria de los franceses, heredada de Corneille, que el verdadero concepto del F ó b o V peripatético debía buscarse en la *Retórica* y en la *Etica* del filósofo de Stagira, y que de ninguna manera debía tomarse en el sentido de terror *simpático* (ya comprendido en la *piedad,* que es el primer término de la enumeración), sino de terror que nace en nosotros por la comparación con la persona que se muestra infeliz, y cuya suerte tememos. Por caminos semejantes, Lessing aclaró también el dogma aristotélico de la purificación de las pasiones, no reduciéndola a una mera *filantropía,* sino haciéndola consistir en la *transformación de las pasiones en disposiciones virtuosas*.

Un hombre tan empapado en Aristóteles como Lessing, no podía adoptar a ciegas las paradojas de Diderot, que más bien era para él un despertador y un estímulo que un maestro. Así le vemos aceptar toda la parte negativa de su sistema, esto es, las críticas contra el teatro francés, y sólo con muchas restricciones la parte positiva, mostrándose, sobre todo, acérrimo contradictor de la extravagante sustitución de los caracteres por las condiciones. Lessing prueba que los caracteres dramáticos, lejos de ser una docena ni de estar agotados como Diderot pretendía, ofrecen mies riquísima al que sepa explotarlos: repara que, dado **[p.**

96] el sistema de las *condiciones,* los personajes obrarían y hablarían tan fría y correctamente como un libro, cayéndose muy pronto en el inminente peligro de los caracteres perfectos; y, por último, interpretando con altísimo sentido (como él lo hace siempre con las opiniones ajenas, cuando no son opiniones de Voltaire) el caprichoso atisbo de Diderot, no ve en él sino una fórmula exagerada e inexacta del elemento *general,* que debe predominar en toda poesía sobre el *individual,* conforme a las enseñanzas de Aristóteles, cuya doctrina sobre las relaciones entre la poesía y la historia desembrolla Lessing con sin igual sagacidad, mostrando por qué razón los poetas de la comedia ateniense, en cualquiera de sus tres períodos, aplicaban a sus personajes nombres de los que hasta por su etimología y composición indican generalidad, porque, en rigor, todo el esfuerzo del arte se reduce a *elevar lo individual a la categoría de lo general,* pero partiendo, no de ideas abstractas, sino de la misma individualidad viva. Lo cual no quiere decir, ni Lessing lo admite (acorde en esto con un notable comentador inglés de la Poética, llamado Hurd, a quien sigue y elogia), que la idea general artística pueda componerse nunca de una serie de hechos tomados de la vida real, como lo ejecutan los pintores holandeses, sino que se forma *separando de la esencia del carácter todo lo que es propio del individuo.*

En toda esta profunda discusión sobre la Poética de Aristóteles, Lessing llevaba un intento segundo que no se cuida de disimular. Lessing es un *misogalo,* y su afán es demostrar a los franceses (y plenamente lo consigue) que ninguna nación ha desconocido más que ellos las reglas del drama antiguo; que han tomado por esenciales algunas observaciones referentes a la disposición más externa de la fábula, y que en cambio han bastardeado y falseado todas las prescripciones esenciales con un cúmulo de restricciones y excepciones. Lessing no perdona a los franceses ninguno de sus defectos nacionales, y ésta es una de las razones de su inmensa popularidad en Alemania: les echa en cara su vanidad

y su espíritu de rutina social: les dice a la cara que no tienen verdadera tragedia, ni siquiera verdadero teatro, por lo mismo que creen tenerle: condena sus intrigas complicadas y sus efectos de teatro, poniéndolas en cotejo con la sencillez griega: les rehusa otro mérito que el de la regularidad mecánica: llega, en fin, a la **[p. 97]** más suprema injusticia con Corneille, ofreciéndose a refundir todas sus piezas y a mejorarlas siempre.

En esta lucha contra el teatro francés, Lessing acude por armas a todas las panoplias clásicas y románticas, lo mismo a los antiguos que al teatro español o al inglés, pero siempre y señaladamente a Shakespeare. «No conozco más que una tragedia en que el amor haya puesto la mano, y es *Romeo* y *Julieta»,* exclama. Pero no quiere tampoco sustituir una esclavitud con otra: no quiere que los incipientes poetas alemanes se arrojen a saquear a Shakespeare. «Hay que estudiarle y no robarle: si tenemos genio, él será para nosotros lo que es la cámara obscura para el pintor de paisaje…» ¿Qué es lo que la tragedia al modo francés puede tomar de Shakespeare, como no sea una cabeza, una figura, un grupo, que luego habrá que tratar como un todo completo? Pensamientos sueltos de Shakespeare pueden convertirse en escenas enteras, y escenas en dramas. Del retazo del vestido de un gigante puede hacerse un traje entero». Shakespeare es el Dios ignoto de la *Dramaturgia:* sale pocas veces a la escena, pero está en el fondo del santuario.

Lessing conocía también y miraba con simpatía el teatro español. Hizo un extenso y penetrante análisis de *El Conde de Essex,* de Coello, y admiraba en los nuestros «una fábula siempre original, una intriga muy ingeniosa, efectos escénicos numerosos, singulares y nuevos, situaciones inesperadas, caracteres muy bien trazados y sostenidos hasta el fin, y mucha dignidad y fuerza en la expresión». Si Lessing no hubiera escrito la *Dramaturgia,* quizá la critica romántica, representada por los Schlegel, no hubiera fijado nunca sus miradas en el teatro español.

Pero hay dos cosas en nuestra poética dramática que a Lessing le eran repulsivas. Una, lo que pudiéramos llamar espíritu novelesco, es decir, la excesiva complicación de la fábula, y la exageración de las ideas y de los sentimientos, el tono enfático y pomposo, que él perseguía tanto en los franceses, acusados por él de imitadores de los castellanos más bien que de los griegos. Otra, la mezcla de lo trágico y lo cómico, que también encontraba en Shakespeare, pero que no admitía sino con ciertas limitaciones, las cuales conviene conocer para penetrar en el fondo del pensamiento de Lessing, mucho más idealista de lo que anuncian algunas **[p. 98]** de sus obras dramáticas. Para Lessing no valía, tomado en términos absolutos, el argumento de Lope: «La naturaleza nos presenta mezclados lo trágico y lo cómico». «Es verdad y no es verdad (contesta Lessing) que la tragicomedia española imite la naturaleza: imita una mitad, pero deja intacta la otra: imita los fenómenos externos, pero no tiene en cuenta la impresión que hacen en nosotros. En la naturaleza, todo está en todo, todo se cruza en alternativa y metamorfosis incesante. Pero mirada desde el punto de vista de esta diversidad infinita, la naturaleza sólo podría ser espectáculo conveniente para un espíritu infinito. *Si un espíritu finito quiere gozar de ella, tiene forzosamente que imponer a la naturaleza límites que en ella no están,* introducir divisiones, aislar ciertos aspectos y concentrar en ellos la atención». ¿Hemos de creer, por esto, que Lessing rechaza en absoluto la mezcla de los dos géneros? Lessing era demasiado prudente para sentar principios absolutos. La admite cuando contribuye a la impresión estética del conjunto; la rechaza cuando es un elemento de perturbación y de incongruencia.

No seguiremos a Lessing en su ingeniosísima polémica contra *Rodoguna* y contra *Mérope*. Todo esto más bien pertenece a la crítica dramática que a la estética propiamente dicha. Pero si Lessing dice la verdad, hasta con excesiva rudeza, a los extraños, y con particular encarnizamiento a Voltaire (de quien en algún

momento de su pobre y estudiosa juventud había sido secretario), tampoco se la oculta ni se la niega a los propios, por lo mismo que quiere levantar su espíritu y regenerarlos. Este libertador de su raza, comparado por los suyos con Arminio y con Martín Lutero, para nadie tiene tan amargas y desolladoras palabras como para los alemanes de su tiempo, a quienes llama «más franceses que los franceses mismos», echándoles en cara, no solamente el carácter de verdadero teatro y el ser indiferentes a su gloria literaria, y el no saber pintar los caracteres cómicos, sino el de ser indignos hasta del nombre de nación, considerada como unidad moral. ¡Que sólo a este precio, y diciendo estas claridades, se logra despertar y emancipar la conciencia nacional en los pueblos!

Y en vista de todo esto, se preguntará: ¿Es Lessing un verdadero precursor del romanticismo? De ninguna manera. Lessing **[p. 99]** ni conoce ni ama el arte de la Edad Media, ni mucho menos siente ninguna tentación de renovarle. Lessing jura por los aforismos *infalibles* de la Poética de Aristóteles, se postra ante las aras inmortales de Sófocles y Terencio, y siente toda la religión del arte clásico, aunque en un sentido amplísimo y de una manera propia y peculiar suya. Le sonríe poco la idea de la independencia del genio. Pues qué, ¿no hay más que llamarse genio y decir que las reglas ahogan al genio? «¡Como si el genio se dejase ahogar por alguna cosa, y mucho menos por algo que procede de él mismo, como son las reglas!… Todo crítico no es un genio, pero todo genio es crítico de nacimiento. *El genio es la más alta conformidad con las reglas*».

Si un espíritu tan rico y tan complejo y tan independiente como el de Lessing pudiera ser aprisionado dentro de una escuela; si alguna de las tendencias del arte pudiera reclamarle por suyo, no sería ciertamente el romanticismo, a cuyo triunfo contribuyó, sin embargo, de una manera indirecta, con su polémica contra el teatro francés, sino el drama de costumbres modernas, cuya teoría desembrolló de las nubes en que Diderot la había en-

vuelto, y del cual dió los más bellos modelos en *Minna de Barnhelm* y en *Emilia Galotti,* resolviendo en esta última el dificilísimo problema de transportar un argumento trágico del Foro de la antigüedad a los límites y condiciones de una tragedia doméstica, sin menoscabo de lo patético y con ventaja de lo natural y característico.

Suspendemos la historia de la Estética alemana del siglo pasado, en el punto y hora en que empieza a ser influída por una nueva doctrina filosófica, que cambia enteramente los términos del problema del conocimiento. La *Crítica de la fuerza del juicio,* de Manuel Kant, apareció por primera vez en 1790, y ella nos servirá de punto de partida en el volumen siguiente. [1]

[p. 10]. [1]. El *Essai sur le Beau, par le P. André,* ha sido impreso varias veces, y últimamente se encuentra reproducido en el *Diccionario de Estética cristiana* (1856) , trabajo muy endeble, que forma parte de la *Enciclopedia Teológica* de Migne (páginas 853 a 1.003).

[p. 17]. [1]. En su *Histoire des idées littéraires* (Paris, E. Dentu, 1863), libro menos estimado de lo que merece, aunque escrito con cierto exclusivismo romántico, y con mala voluntad evidente hacia ilustres críticos modernos. (Vid. para Silvain, cap. IX, páginas 201 a 232 del primer tomo).

[p. 23]. [1]. Véase la más ingeniosa y discreta apología de Boileau en el tomo II de la *Historia de la literatura francesa,* de Nisard, que le considera como la personificación del espíritu francés en materia de juicio y buen sentido.

[p. 23]. [2]. Es increíble lo que han escrito los franceses sobre este importante episodio de su historia literaria. Ante todo, debe recomendarse el libro de Hipólito Rigault *(Histoire de la querelle des anciens et des modernes,* 1856). Véase además la *Historia de las ideas literarias,* de Michiels; las *Paradojas Literarias,* de La Motte,

publicadas por B. Jullien (1859), y varios artículos de las *Causeries* de Sainte-Beuve, sobre Perrault, Mad. Dacier, el abate de Pons, Fontenelle, etc.

[p. 25]. [1]. Este mismo concepto, y expresado de idéntica manera, se halla muchas veces en los libros pedagógicos de Luis Vives, y ya había sido vislumbrado por Séneca.

[p. 61]. [1]. Las obras de Montesquieu, Voltaire y demás autores citados hasta ahora, son comunes y corrientes, y por eso no hemos hecho ninguna indicación bibliográfica acerca de ellas. Pero no sucede otro tanto con las de Diderot, de quien no hay más edición completa que la publicada en veinte volúmenes por J. Assézat (Garnier, editor). En esta voluminosa colección hay muchos escritos de Diderot relativos a Bellas Artes. El Salón de 1763 va acompañado de un *Ensayo sobre la pintura,* que Goethe publicó en alemán y anotó. El de 1767 va precedido también de algunas reflexiones estéticas.

Vale poco el artículo *Belleza* que escribió para la *Enciclopedia,* y que viene a ser un extracto del P. André.

[p. 75]. [1]. Me valgo de la edición inglesa de 1827. De la traducción castellana se hablará más adelante.

[p. 80]. [1]. El que desee conocer las doctrinas de estos preceptistas literarios, olvidados hasta por los historiadores generales de la Estética, puede consultar la *Histoire des doctrines littéraires et esthétiques en Allemagne,* par Emile Grucker (París, 1883), t. I.

[p. 81]. [1]. El nombre de *Estética* como ciencia del conocimiento sensitivo, había sido empleado ya por Baumgarten en el más antiguo de sus escritos, en su tesis doctoral que lleva por título *Meditationes philosophicae de nonnullis ad Poema pertinentibus* (Halae, 1735). Este opúsculo, rarísimo como todas las producciones de su autor, mucho más citado que leído, acaba de ser reimpreso por el muy docto napolitano Benedetto Croce (1890).

[p. 88]. [1]. Sobre Lessing deben consultarse, además de sus obras completas, que son la principal fuente, el libro de Stahr (*Lessing, sein Leben und seine Werke*. Berlín, 1856) y el de Crouslé (*Lessing et le goût français en Allemagne*, 1863). Pero, sobre todo, lo que conviene leer asiduamente es el Laoconte y la *Dramaturgia* .

[p. 94]. [1]. Mengs había consignado antes la misma idea (página 22 de la edición castellana): «Siendo el hombre más noble y digno que sus vestidos, los antiguos escultores le modelaron, por lo regular, desnudo».

[p. 99]. [1]. Apenas es menester advertir que en este rapidísimo bosquejo prescindimos de aquellos autores que no tienen más que un valor secundario en la historia de la ciencia o que no han influído de una manera directa en España. El lector que quiera conocerlos puede acudir a las principales historia de la Estética publicadas hasta ahora, especialmente a la de Zimmermann (1858) , a la de Lotze (1868) y a la de Max Schasler (1872).

CAPÍTULO I.— DE LAS IDEAS GENERALES ACERCA DEL ARTE Y LA BELLEZA, EN LOS ESCRITORES ESPAÑOLES DEL SIGLO XVIII.—EL P. FEIJÓO: SUS DISERTACIONES SOBRE «EL NO SÉ QUÉ» Y LA «RAZÓN DEL GUSTO». —LUZÁN, INTRODUCTOR EN ESPAÑA DE LAS IDEAS ESTÉTICAS DE CROUSAZ.—LA

La tendencia experimental, representada por los admiradores de Baton, y la tendencia subjetiva, representada por el cartesianismo, penetraron, por fin, aunque algo tarde, en la ciencia española, que de algún modo las había preparado durante el siglo XVI. Ya en los últimos años del XVII (época mucho menos aciaga para la filosofía que para otras disciplinas del espíritu), en pensadores **[p. 102]** como Caramuel y Cardoso comienza a notarse la influencia de las nuevas ideas, el impulso de libertad y de renovación filosófica, la adopción total o parcial de la física corpuscular o atomística, en oposición a la peripatética… un como preludio de lo que fué luego la vasta empresa científica del P. Feijóo, preparada en otro terreno por el establecimiento de ciertas sociedades de física y medicina experimental, especialmente la muy insigne de Sevilla, fundada en 1697, y de la cual puede decirse que fué alma el médico atomista Diego López de Zapata. La filosofía natural fué el campo elegido por los innovadores, y el campo también en que concentraron sus esfuerzos las falanges escolásticas, cada día más mermadas y decadentes. Los estudios metafísicos quedaron postergados o siguieron haciéndose conforme a la antigua rutina, y todo el interés se concentró en las cuestiones de método general o en el grande y temeroso problema de la composición de los cuerpos.

La escolástica estaba completamente agotada, y ni una sola idea útil para nuestro estudio podríamos entresacar de los nume-

rosos cursos de teología y filosofía que se publicaron en España durante los primeros cincuenta años del siglo XVIII, repetición servil, cuando más, de las obras monumentales del mismo género que ilustraron las dos centurias anteriores. De tan dura sentencia sólo puede exceptuarse al P. Luis de Losada, de quien con toda justicia pudo escribir el P. Feijóo que «había abierto las puertas del aula española a la experimental filosofía». Pero la novedad relativa que el P. Losada tiene en la física, y que en tan alto grado le hace benemérito de nuestra cultura, no se extiende a las materias psicológicas y metafísicas, donde generalmente se atiene al común sentir de las escuelas, aunque con mucha lucidez y gran señorío de la materia, cualidades que fácilmente le dan la palma entre los demás aristotélicos de su era, y le colocan entre los pensadores de que la Compañía de Jesús puede gloriarse. Tal nos le muestra, por ejemplo, su doctrina acerca del arte, idéntica en substancia a la que era tradicional en la escuela suarista, y hemos visto brillantemente expuesta, antes y después de Suárez, por el cardenal Toledo, Gregorio de Valencia y Rodrigo de Arriaga. Define el arte con Aristóteles, *«habitus cum ratione factivus»,* y advierte expresamente, como todos los escolásticos, que su operación **[p. 103]** no toca ni pertenece a las buenas costumbres. El arte conviene con la naturaleza: 1.°, en proceder por orden recto y por leyes en sus operaciones; 2.°, en producir una forma semejante a la forma que el artífice lleva en su mente, así como el agente natural produce una forma semejante a la suya propia; 3.°, en no poder obrar sino sobre materia preexistente; 4.°, en comenzar por lo imperfecto y ascender gradualmente a lo perfecto; 5.°, en imitar a la naturaleza y ser émulo y discípulo de ella, tomando de sus efectos imitación y norma. Pero al mismo tiempo que el arte imita a la naturaleza, la perfecciona en cierto modo con sus reglas, lo cual se ve patente en la Música respecto de los números, y en la Lógica en cuanto a los discursos de la mente.

Difieren el arte y la naturaleza: 1.°, en que la naturaleza se vale de la nuda materia, y el arte de una materia segunda, esto es, de un cuerpo substancial completo; 2.°, en que la naturaleza produce seres reales, y el arte fingidos y *umbrátiles;* 3.°, en que el arte se detiene en la superficie exterior, y la naturaleza penetra en lo más recóndito; 4.°, en que las formas que la naturaleza induce son vivas y eficaces y engendradoras de otras formas, mientras que las formas creadas por el arte son estériles. La forma artificial consiste en la figura o en la coordinación de las Artes. La figura nada tiene de positivo, sino un cierto modo de la cantidad, que no es principio activo, como tampoco lo es la misma cantidad. No consiste, pues, la forma artificial en ningún accidente absoluto, sino en cierta modificación de las partes de la materia, ya por yuxtaposición, ya por unión de las partes, y su relación con el todo (resultando de aquí lo que podemos llamar forma intrínseca y orgánica, como en la escultura y pintura), ya por conmixtión de las partes, ya, finalmente, por identificación del artificio o de la forma artificial con la materia; a cuyo género pertenecen la Música, la Poesía, la Danza y la Pantomima. [1]

[p. 104] El ánimo descansa al pasar de estas disquisiciones tan ingeniosas, pero tan baldías, a la esfera de luz y de libertad filosófica en que bizarramente se mueve el poderoso y analizador entendimiento del P. Feijóo, varón en quien la Providencia quiso juntar las más variadas aptitudes, el celo propagandista más fervoroso y la más inextinguible sed de ciencia y de doctrina, para que fuese luz y oráculo de su siglo, y acabara de romper de todo punto la barrera de incomunicación que la intolerancia escolástica había ido levantando entre la ciencia, cada día más petrificada, de nuestras aulas y la ciencia extranjera, que, siguiendo en parte el camino que en otro tiempo habíamos abierto los italianos y nosotros, aspiraba cada día con más arrojo a la conquista del mundo físico y del mundo moral por medio de procedimientos analíticos. En otra ocasión he tratado extensamente del P. Fei-

jóo, y no quiero repetirme: ahora incumbe sólo considerarle bajo uno de los infinitos aspectos de su actividad intelectual, es decir, como estético.

Porque, a pesar del atraso de tales estudios en su tiempo, atraso bien confirmado por los libros del P. André y de Crousaz, únicos que entonces salían de Francia y de Alemania, el P. Feijóo, nacido y educado en medio del peor gusto literario que en edad alguna ha caído sobre la Península ibérica, y privado durante toda su vida de ver y apreciar las obras maestras de las artes plásticas, acertó, sin embargo, a levantarse sobre todo este cúmulo de dificultades, perversiones e ignorancias, hasta entrever ciertos principios generales de libertad artística, tan luminosos y tan amplios, de tan eterna verdad y evidencia, que por sí solos podrían ser hoy mismo base de una crítica que, concediendo toda racional libertad al genio, se apartase por igual del nimio y enteco rigor de los preceptistas y de las libertades frías y sin gracia que suelen permitirse espíritus adocenados, en quienes la audacia suple al estro y al sentido propio y personal de la belleza.

Apenas hay problema fundamental de la ciencia del arte que no esté tocado alguna vez en el *Theatro crítico* o en las *Cartas eruditas*. Pero reservando para los capítulos sucesivos considerar a Feijóo como crítico literario y como crítico musical, procede aquí exponer sus ideas de Estética general, tomándolas principalmente de dos discursos intitulados *Razón del gusto* y *El no sé qué,* **[p. 105]** impresos uno y otro, por primera vez, en 1733, en el tomo VI del *Theatro crítico*. [1]

De estas dos disertaciones, la de la *Razón del gusto,* a pesar de su título tentador, es la que menos vale. A Feijóo, empeñado en su heroica tarea de descabezar errores vulgares, no podía pasársele por alto el vulgarísimo axioma «sobre gustos no hay disputa»; pero sea por falta de resolución, sea por sobra de escepticismo o *relativismo* (que así podemos calificar la tendencia empírica dominante en las diversas filosofías de entonces), no se atrevió a

combatirle de frente, sino que prefirió explicarle y reducirle a términos razonables. En substancia viene a decir lo siguiente:

Distinguen los filósofos tres géneros de bienes, *honesto, útil* y *deleitable*. Sólo el último pertenece al gusto. Es imposible que la voluntad abrace como deleitable un objeto que no lo sea, porque si le abraza como deleitable, gusta de él actualmente; *se deleita* en él. Luego el gusto, en razón de gusto, siempre es bueno con aquella bondad real que únicamente le pertenece; pues la bondad real que toca el gusto en el acto, no puede menos de refundirse en él.

No se ha de identificar el gusto con lo honesto ni con lo útil, pero ser gusto y ser malo es implicación manifiesta, porque sería lo lo mismo que tener bondad deleitable y carecer de ella.

Con todo eso, caben disputas sobre el gusto, y puede preguntarse su razón. El P. Feijóo pone dos: el temperamento y la aprensión. De la variedad de temperamentos procede la diversidad de gustos, naciendo de esta raíz lo que hoy llamaríamos *apreciación subjetiva del gusto*.

¿Los gustos diversos, en orden a objetos distintos, igualmente perfectos cada uno en su esfera, son entre sí iguales? Evidentemente son desiguales, y esto puede comprobarse con certeza. ¿Por dónde se han de medir los gustos? Por los objetos. El P. Feijóo admite, pues, además del criterio subjetivo, otro que podemos llamar *apreciación objetiva del gusto*. En igualdad de percepción de parte de la potencia, cuanto más excelente sea el objeto, **[p. 106]** tanto más perfecto y excelente será el arte. Pero ¿qué excelencia es esta? *Excelencia en línea de delectación, porque esta es la que corresponde a la excelencia del objeto deleitable*. El P. Feijóo, por consiguiente, siguiendo en esto el sentir común de nuestros escolásticos, propende a la tesis del arte por el arte, y así, v. gr., llega a escribir, hablando de la música, que «su intrínseco fin es deleitar el

oído, aunque a *veces* como a *fin extrínseco,* se dirige a lo honesto y útil».

La excelencia del objeto puede ser absoluta o relativa, según que se mire en el objeto mismo o respecto de las condiciones del contemplador. Así se explica la razón del gusto. Todo cuanto estorba o minora en el sujeto la percepción de la delectabilidad, es causa de que la bondad relativa de éste sea menor que la absoluta. El que tiene las facultades más perfectas o los órganos más delicados y de mejor temple, percibe mejor la excelencia de la música.

La segunda causa de la variedad de gustos es la variedad de aprensiones, preocupaciones o juicios anticipados; v. gr.: en el que repugna un manjar por falta de costumbre; o bien procede y se engendra del hastío y el cansancio, del influjo de la novedad o de otras circunstancias extrínsecas. Al poder de la imaginación se debe, en primer término, esta variedad de aprensiones, puesto que se complace o se irrita según las impresiones que hace en ella la representación de los objetos sensibles. La doctrina y el sentido empírico del discurso del P. Feijóo pueden resumirse en estos términos: «No cabe disputa sobre el gusto, cuando depende del temperamento, pero sí cuando procede de la aprensión».

El no sé qué es mucho más interesante, y aun podemos decir que superior a todo lo que entonces (1733) se conocía en Estética, aun incluídas las lecciones del P. André, que en novedad y atrevimiento se queda muy por bajo de nuestro polígrafo. El discurso del P. Feijóo es un verdadero manifiesto romántico, a menos que no queramos considerarle como el último eco de otras doctrinas de libertad literaria, generalmente aceptadas en la España del siglo XVII y recibidas de ella por el P. Feijóo, que heredó de la tradición española mucho más de lo que parece, y mucho más de lo que él confiesa. Júzguese por el siguiente extracto:

«En muchas producciones, no sólo de la naturaleza, sino del **[p. 107]** arte, y aún más del arte que de la naturaleza, encuentran los hombres, fuera de aquellas perfecciones sujetas a su comprensión racional, otro género de primor misterioso que, lisonjeando el gusto, atormenta el entendimiento. Los sentidos le palpan, pero no le puede descifrar la razón, y así, al querer explicarle, no se encuentran voces ni conceptos que cuadren a su idea, y salimos del paso con decir que hay un *no sé qué* que agrada, que enamora, que hechiza, sin que pueda encontrarse revelación más clara de este natural misterio». El P. Feijóo lo comprueba con ejemplos de la naturaleza y de las bellas artes, especialmente de la arquitectura, música, pintura y poesía. Añade que este no *sé que* debe de ser la misma inexplicable cualidad que los griegos llamaban gracia, la cual, aunque suela acompañar a la belleza, tampoco es incompatible con la fealdad. A la aclaración de este misterio va encaminado todo el discurso.

Los objetos agradables, y de igual modo los desagradables, se dividen en simples y compuestos. Una voz sin variedad de tonos es un objeto simple del gusto del oído. Cuando procede esta voz por varios puntos dispuestos de manera que formen una combinación grata al oído, es un objeto compuesto. Los colores son, de igual manera, simples (puros) o compuestos (combinados). Hay muchos objetos compuestos cuya hermosura consiste precisamente en la recíproca proporción o coaptación de las partes entre sí. Los materiales del edificio, las voces de la oración, los movimientos de la danza, los sones de la música, tomados aisladamente, pueden no producir el efecto de la belleza. Al contrario, en otras ocasiones, las partes del objeto tienen ya por sí hermosura o atractivo. Pero, ténganla o no, es cierto que hay otra hermosura distinta de aquélla, la hermosura del complejo, que consiste en la grata disposición, orden y proporción recíproca de las partes, ya sea natural, ya artificiosa. «El agradar los objetos consiste en tener un género de proporción y congruencia con la po-

tencia que los percibe, o sea, con el órgano de la potencia. De suerte que en los objetos simples sólo hay una proporción, que es la que tienen ellos con la potencia; pero en los compuestos se deben considerar dos proporciones, la una de las partes entre sí, la otra de esta misma colección de las partes con la potencia, que viene a ser proporción de aquella proporción». Por eso un objeto agrada **[p. 108]** a unos y desagrada a otros, no habiendo cosa en el mundo que sea del gusto de todos; lo cual depende de que un mismo objeto tiene proporción de congruencia respecto del temple, contextura o disposición de los órganos de uno, y desproporción respecto de los de otro.

La duda expresada con el *no sé qué,* puede entenderse que se refiere a dos cosas distintas: el *qué* y el *por qué*. Puede no saberse *qué es* lo que agrada en el objeto, y puede ignorarse *por qué* agrada. Así, en la voz, el *no sé qué* se refiere o al *sonido de ella,* en cuyo caso no hay cuestión, porque el *no sé qué* es el mismo *ser individual del sonido;* o *al modo de juzgar la voz (sic),* en cuyo caso, aunque no pueda darse regla general e infalible, principalmente resulta el *no sé qué* «del *descanso* con que se maneja la voz, de la *exactitud* de la entonación, del *complejo* de arrebatados puntos musicales de que se componen los gorjeos». Feijóo tiene por indefinible el *ser individual,* o, lo que es lo mismo, la esencia del sonido, porque los individuos no son definibles. El *por qué* consiste en la proporción debida y congruente de las partes del objeto entre sí y con las facultades del que la percibe.

La diferencia entre los objetos que tienen el *no sé qué* y los que carecen de él, consiste en que aquellos agradan por su especie o ser específico, y éstos por su ser individual.

El *no sé que* en los objetos compuestos, consiste en la misma composición, esto es, en la proporción y congruencia de las partes que los componen… «La hermosura de un rostro es cierto que consiste en la proporción de sus partes o en una bien dispuesta combinación del color, magnitud y figura de ellas… Pero

cuando alguna de estas proporciones falta, dicen que tiene aquel rostro un *no sé qué* que hechiza. Y *este no sé qué, digo yo que es una determinada proporción de las partes en que ellos no habían pensado, y distinta de aquella que tienen por única para el efecto de hacer el rostro grato a los ojos. De suerte que Dios, de mil maneras diferentes, y con innumerables diversísimas combinaciones de las partes, puede hacer hermosísimas caras. Pero los hombres, reglando inadvertidamente la inmensa amplitud de las ideas divinas por estrechez de las suyas, han pensado reducir toda la hermosura a una combinación sola, o cuando más a un corto número de combinaciones, y en saliendo de allí, todo es para ellos un misterioso no sé qué…* **[p. 109]** *Lo propio sucede en la disposición de un edificio. Aquel no sé qué de gracia no es otra cosa que una determinada combinación simétrica, fuera de las comunes reglas. Encuéntrase alguna vez un edificio que en esta o en aquella parte suya desdice de las reglas establecidas por los arquitectos, y con todo, hace a la vista un efecto admirable, agradando mucho más que otros muy conformes a los preceptos del arte. ¿En qué consiste esto? ¿En que ignoraba sus preceptos el artífice que le ideó? Nada menos. Antes bien, en que sabía más y era de más alta idea que los artífices ordinarios. Todo lo hizo según regla, pero según una regla superior que existe en su mente, distinta de aquellas comunes que la escuela enseña. Proporción y grande, simetría y ajustadísima, hay en las partes de esa obra, pero no es aquella simetría que regularmente se estudia, sino otra más elevada adonde arribó por su valentía la suprema idea del artífice. Si esto sucede en las obras de arte, mucho más en las de la naturaleza, por ser éstas efectos de un artífice de infinita sabiduría, cuya idea excede infinitamente, tanto en intensión como en extensión, a toda idea humana y aun angélica».*

Con letras de oro debiera estamparse, para honra de nuestra ciencia, esta profesión de libertad estética, la más amplia y la más solemne del siglo XVIII, no enervada como otras por restricciones y distingos, e impresa (y esto es muy de notar) casi treinta años antes de que Diderot divulgase sus mayores y más felices arrojos. Pero el mismo Diderot, aunque dotado de un sentido vi-

vo y personal del arte, muy superior al de nuestro benedictino, el cual no parece haber sentido con verdadera emoción otro arte que la Música, jamás dió a sus sentencias tanto alcance ni tanta generalidad. Y que las del P. Feijóo no nacían de una intuición vaga ni de un capricho del momento, sino que se enlazaban en su mente con un sistema aplicable a todas las artes, bien claro nos lo prueban las aplicaciones que, así en este discurso como en otros, va haciendo a las reglas peculiares de cada una de ellas. Así, respecto de la Música, le vemos afirmar que «el sistema de las reglas que los músicos han admitido como completo, no es tal, sino muy imperfecto y diminuto. Pero esta imperfección del sistema sólo la comprenden los compositores de alto numen, los cuales alcanzan que se pueden dispensar aquellos preceptos… Los compositores de clase inferior claman que aquello es una herejía; **[p. 110]** pero clamen lo que quisieren, que el juez supremo y único de la Música es el oído. *Si la música agrada al oído y agrada mucho, es buena y bonísima, y siendo bonísima, no puede ser absolutamente contra las reglas del arte, sino contra unas reglas limitadas y mal entendidas*.

En este mismo discurso de *El no sé qué,* tan lleno de gérmenes de vida, comienza a iniciarse la deplorable confusión entre la expresión y la belleza, que todavía vemos admitida por algunos estéticos de la escuela ecléctica francesa, principalmente por Levêque. Al P. Feijóo le era tan familiar esta idea, que vuelve a consignarla en un discurso titulado *Nuevo arte fisionómico* (que le coloca entre los precursores de Lavater), y hasta en un romance, [1] donde intenta dar *explicación física del no sé qué de la hermosura,* mera paráfrasis de la que dió en el *Theatro crítico*.

El P. Feijóo nos enseña en versos bastante malos que el alma es quien

«Vivifica, informa, alienta
El rostro, y en él sus luces
Gratamente reverberan…
Y es la belleza del alma

El alma de la belleza.

……..

Entra, al fin, un no sé qué,
Una oportuna y discreta
Combinación de las partes
Que componen la belleza.

A veces la simetría
Muchos errores enmienda,
Y en un todo sale bien
Lo que en otro desdijera.

Punto es este en que la vista
Tal vez el voto desprecia
Del discurso, y soberana,
Lo que él censura, ella aprueba.

Señalar medidas fijas
A las facciones, es necia
Observación que introdujo
La ociosidad indiscreta.
[p. 111] Porque ninguno hasta ahora
Ha comprendido las reglas
Que en la humana arquitectura
El arte del cielo observa.
……..
Puede salir la estructura
Buena de muchas maneras,
Y es el variar de las líneas
Valentía de la idea».

Prefiero la prosa del P. Feijóo a sus versos, en general débiles y conceptuosos; pero las ideas son las mismas, y las vemos reaparecer en otros discursos, como si fuesen una perenne tentación para el ingenio vivaz y errabundo del autor, verdadero *ciudadano libre de la república de las letras,* como él mismo se apellidaba. Tachábanle algunos, no sin apariencia de razón, de temerario innovador en la lengua; y para disculpar sus neologismos, o más bien para canonizarlos y abrir la puerta a otros nuevos, escribió una carta, que es la 33.ª del tomo I de las *Eruditas,* levantando la cuestión del terreno gramatical en que la colocaban sus adversarios, y tomando pie de ella para reclamar, en nombre de una ley estética superior, absoluta libertad de estilo. «Puede asegurarse que no llegan a una razonable medianía todos aquellos ingenios que se atan escrupulosamente a reglas comunes. Para ningún arte dieron los hombres, ni podrán dar jamás, tantos preceptos que el cúmulo de ellos sea comprensivo de cuanto bueno cabe en el arte. La razón es manifiesta; porque son infinitas las combinaciones de casos y circunstancias que piden, ya nuevos preceptos, ya distintas modificaciones y limitaciones de los ya establecidos. Quien no alcanza esto, poco alcanza. Yo convendría muy bien con los que se atan servilmente a las reglas, como no pretendiesen sujetar a todos los demás al mismo yugo. Ellos tienen justo motivo para hacerlo. La falta de talento los obliga a esta servidumbre. Es menester numen, fantasía, elevación para asegurarse el acierto, saliendo del camino trillado… Los hombres de espíritu sublime logran los más fáciles rasgos, cuando generosamente se desprenden de los comunes documentos. Así, es bien que cada uno se estreche o se alargue hasta aquel término que le señaló el autor de la Naturaleza, sin constituir la facultad propia por norma de las ajenas. Quédese en la falda quien no tiene fuerza para arribar **[p. 112]** a la cumbre, mas no pretenda hacer magisterio lo que es torpeza, ni acuse como ignorancia del Arte lo que es valentía del Numen». Haciendo aplicación de estos principios

generales al lenguaje, instrumento de la obra literaria, exclama con no menor elocuencia y brío: «Pensar que ya la lengua castellana, ni otra alguna del mundo, tiene toda la extensión posible o necesaria, sólo cabe en quien ignora que es inmensa la amplitud de las ideas, para cuya expresión se requieren distintas voces». Y repitiendo una frase de Voltaire, escribe: «No hay idioma alguno que no necesite del subsidio de otros… Los puristas hacen lo que los pobres soberbios, que más quieren hambrear que pedir».

¡Qué espíritu tan moderno y al mismo tiempo tan español era el del P. Feijóo! No vamos a juzgar ahora de las extremosidades de su doctrina, ni mucho menos de lo que tiene de apología *pro domo sua*. El P. Feijóo era un verdadero insurrecto, y aunque su desenfado enamore, no hay que tomar como dogma todo aquello en que difiere del común sentir de los preceptistas. Y desde luego hay que notar en las frases antes copiadas una verdadera y lamentable confusión entre la *concepción artística,* que ha de ser libérrima (en esto convenimos con el P. Feijóo), y el *material artístico,* que nadie debe ser osado a tocar atropelladamente ni con manos profanas, puesto que sólo llegará a adquirir el señorío de la *forma* el que comience por ser esclavo de ella. Es error vulgar y que de ninguna manera quisiéramos ver patrocinado por tan gran varón y de tan claro entendimiento, el de suponer incompatible la gramática (y nos fijamos de intento en esta, que es la más externa disciplina de la forma) con los altos vuelos del numen. No es el escritor de más mérito el más rebelde, sino el más profundo, y las más veces esta profundidad consiste, no en conculcar la ley, sino en encontrar las razones de ella, ocultas a todos los vulgos, lo mismo al que la niega que al que rutunariamente la obedece. Y el que presta a la ley su obsequio razonable suele quedar más alto, en el juicio de la posteridad, que el que tumultuariamente y por motivos de pueril vanidad la huella o desprecia, sin estudiarla ni comprenderla.

El P. Feijóo era una naturaleza antirretórica, lo cual constituye en él un mérito y un defecto. Es un mérito, porque su ausencia de escrúpulos de estilo le libra de las afectaciones de su **[p. 113]** tiempo; hace su decir claro, apacible y llano; le deja moverse con independencia, peregrinar por todos los campos del espíritu, más atento a las cosas que a las palabras, y legar a la ciencia patria, en vez de unas cuantas páginas más o menos lamidas e insubstanciales, veinte volúmenes de crítica aplicada a casi todas las materias prácticas y especulativas en que puede ejercitarse el entendimiento humano. Y es un defecto, porque al sostener la que él cree paradoja de que «la elocuencia es naturaleza y no arte», (como si todas las artes no tuviesen su fundamento en la naturaleza), niega el fundamento y la legitimidad de toda disciplina literaria, lo cual valdría tanto como negar la utilidad y el valor de la Lógica, fundándonos en que el pensamiento y el racional discurso, sobre el cual versan sus leyes, existe también en la naturaleza humana antes del arte y con independencia de él y aun de toda cultura, lo cual de ninguna manera quiere decir que las facultades intelectuales no sean disciplinables y que su estudio no pueda constituir una ciencia.

Pero abreviando estas consideraciones que por ser tan obvias fácilmente caerían en el lugar común, no se puede negar que ensancha el ánimo oír en pleno siglo XVIII (en el siglo, por excelencia, de las Poéticas) al P. Feijóo reivindicar los derechos del genio enfrente de la tiranía, no de las inmutables leyes estéticas, sino de aquel cúmulo de reglillas mecánicas que realmente esterilizaban a quien no naciese con un empuje casi sobrehumano. «Las reglas que hay escritas (dice en esa misma carta *sobre la elocuencia)* [1] son innumerables. ¿Quién puede tenerlas presentes todas al tiempo de tomar la pluma?… Lo peor es que aunque hay tanto escrito de reglas, aún es muchísimo más lo que se puede escribir… El genio puede ser de esta materia lo que es imposible al estudio… Más por sentimiento que por reflexión, distin-

gue el alma estos primores… El acierto en esto, como en otras muchas cosas, pende puramente de una facultad animástica, que yo llamo *tino mental*. El que tiene esta insigne prenda, sin ninguna reflexión a las reglas, acierta… Lo más que yo podré permitir, y lo permitiré con alguna repugnancia, es que el estudio de las reglas sirva para evitar algunos groseros defectos, mas nunca admitiré que pueda producir **[p. 114]** primores… Las reglas son unas luces estériles como las sublunares, que alumbran y no influyen. Dan un conocimiento vago y de mera teórica, sin determinación alguna para la práctica».

¿Cómo no reconocer en estos osados conceptos, en esta especie de insubordinación erigida en sistema, en este romanticismo anticipado, el último fruto de la antigua crítica española, tan bizarra y tan resuelta siempre, ora proclame con Luis Vives que querer fijar las leyes del arte es empresa tan imposible como la de aprisionar todo el Océano en el cauce del Tíber o del Iliso, ora declare por boca del severísimo Pinciano que «con tal que la acción sea deleitosa, la fábula no ha de ser condenada, ni su autor tenido en menos, porque a veces no está la imperfección en el artífice, sino en el arte»; ora en los libros del doctísimo amigo de Quevedo, don José Antonio González de Salas, amoneste a los poetas a que no se consideren «necesariamente ligados a los antiguos preceptos rigurosos, porque libre ha de ser su espíritu para poder alterar el arte, fundándose en leyes de la naturaleza, según la mudanza de las edades y la diferencia de los gustos», siendo «en los grandes hombres los acometimientos, no sólo permitidos, sino venerables»; ora aconseje a los poetas por la voz del divino Herrera «buscar siempre modos más perfectos y nuevos de hermosura»; ora, finalmente, con Alfonso Sánchez, Barreda y Caramuel lleve a sus últimos límites la apología del drama moderno y emancipado de la antigüedad clásica? [1]

Ni era el P. Feijóo el único de su tiempo que pensara en estas materias de arte de un modo tan libre y desembarazado. Ocasión

tendremos de mencionar en el capítulo siguiente toda una legión de críticos literarios, que, más o menos razonadamente, profesaron y aplicaron a las bellas letras el mismo sentir, oponiéndose a todas las tentativas de reglamentación poética al gusto transpirenaico, y manteniendo un romanticismo latente, que empalma dos épocas de la literatura española, el siglo XVII y el XIX, entre **[p. 115]** los cuales nunca se dió una verdadera solución de continuidad. Aun hombres de tendencias y gustos clásicos, como don José Porcel, el autor de las églogas venatorias del *Adonis,* afirmaba en plena *Academia del Buen Gusto,* nacida precisamente para reformarle en el sentido de los Luzanes y Montianos, que «en vano se cansan los maestros del arte en señalar éstas ni las otras particulares reglas, porque esto no es otra cosa que tiranizar el libre pensar del hombre, que en cada uno se diferencia, según la fuerza de su genio, el valor de su idioma, la doctrina en que desde sus primeros años le impusieron, las pasiones que lo dominan y otras muchas cosas». [1]

Don Ignacio de Luzán es la antítesis perfecta de todos estos preceptistas negadores de la preceptiva. Ellos representan el principio de la libertad, Luzán el del orden: del choque de ambos elementos, igualmente legítimos, igualmente beneficiosos, había de nacer, y nació con el tiempo, una crítica mas elevada que los concordase y armonizase, curándolos de sus respectivas durezas y exageraciones, y mostrando la ley superior que los fundamenta y generaliza, y los hace, a cada cual en su esfera, inatacables e infalibles en cuanto pueden serlo criterios humanos, sujetos siempre a depuración y enmienda.

El mérito de Luzán está, sobre todo, en su preceptiva literaria, que algunas páginas más adelante estudiaremos. En Estética general o Metafísica de lo Bello, su importancia es mucho menor, aunque no puede decirse que sea nula. Consiste en una adaptación hábil de los principios generalmente admitidos en la filosofía extranjera, y especialmente de las teorías de Crousaz sobre lo

bello. Para mí, la mayor originalidad de Luzán en esta parte de su trabajo, estriba en haber sentido la necesidad de dar a la Poética, tratada hasta entonces empíricamente (sin más excepción que la del Pinciano), una base racional, enlazándola con el estudio metafísico de la Belleza. La obra de Luzán es una de las **[p. 116]** primeras Poéticas (y no hablo sólo de las de España) en que aparece ya un capítulo *De la belleza en general, y de la belleza de la poesía, y de la verdad*. Luzán escribía en 1737, mucho antes que Batteux y que Marmontel. Su educación había sido completamente italiana. *Dicen que fué discípulo de Vico, aunque se le conoce poco,* nos decía en la cátedra el Dr. Milá y Fontanals. Lo cierto es que Luzán se educó en Nápoles y en Palermo, cuando el autor de la *Scienza Nuova* enseñaba en la primera de estas ciudades, y que allí permaneció desde 1715 hasta 1733, dedicado al estudio, no solamente de las letras, sino de la filosofía y de la jurisprudencia, en alguno de los cuales forzosamente hubo de encontrarse con Vito, sin que deje de dar alguna muestra de haberse aprovechado de sus maravillosas intuiciones sobre el poema épico y el carácter de la poesía primitiva. Luzán no tenía espíritu de invención ni amor a las aventuras científicas, pero sí sólido saber, buen sentido, poderoso y grande amor a la verdad y constancia en profesarla. En filosofía era cartesiano, si bien moderadamente y con tendencias eclécticas, y el estudio que había hecho de las matemáticas, y de la física experimental, del derecho natural y público, de la historia y de la arqueología, había ensanchado el horizonte de su cultura, estableciendo entre sus ideas cierto nexo libre y holgado, más bien que un verdadero sistema. En suma: era un hombre discreto más que un filósofo, por más que escribiese en latín (cuando apenas tenía veintidós años) un compendio de las opiniones de Descartes sobre lógica, metafísica, física y moral, y en castellano un extracto de la lógica de Port-Royal, y en italiano un tratado completo de Etica, intitulado *De'i principi della mórale*. [1] Esta atención a las cuestiones especulativas no

podía menos de reflejarse en su libro y de separarle profundamente de todas las Poéticas vulgares. Por otra parte, todas las literaturas de su tiempo le eran familiares, no sólo la italiana, que podía considerar como propia; no sólo la francesa, que luego estudió a conciencia en su viaje a París de 1747, sino la inglesa, que él dió a conocer el primero en España, traduciendo algunos trozos de **[p. 117]** Milton, y la alemana, cuya lengua hablaba y escribía con facilidad, al decir de su hijo. Añádase a esto la mas sólida y severa instrucción clásica, y el no ser tampoco peregrino en la teoría y en la práctica de la música y en la de las bellas artes del diseño.

Todo este caudal de conocimientos habían de reflejarse forzosamente en la *Poética,* y ante todo el espíritu filosófico, única cosa de que por el momento tratamos. Empeñado Luzán [1] en investigar la naturaleza del deleite poético, le hace consistir en la belleza y en la dulzura, siguiendo a Horacio:

«Non satis est pulchra esse poemata: dulcia sunto»,

y apartándose en esto de Muratori, que en tantas otras cosas le sirve de guía (puesto que el ilustre milanés confunde la bondad y la verdad con la belleza, poniendo en la unión de todas tres la fuente del deleite poético), Luzán, que en esto se le aventaja mucho, no cae en tal identificación, y sólo añade a la belleza la calidad de la dulzura, entendiendo por ella, según el sentido horaciano, el poder de la moción de afectos,

«Et quocumque volent, animum auditoris agunto».

«Sus efectos son diversos (añade), porque la belleza, aunque agrade al entendimiento, no mueve el corazón, si está sola; al contrario, la dulzura siempre deleita y siempre mueve los afectos, que es su principal intento. En prueba de esto, algunos pasos de célebres poetas, en cuya belleza han hallado que censurar los críticos, a pesar de todas sus oposiciones se han alzado con el aplauso general, por la dulzura y terneza de los afectos que ex-

presan». Y cita ejemplos del Tasso, «contra quien han escrito tanto los franceses y aun los mismos italianos»; siendo de admirar que lo que Luzán aplaude en él no son dos rasgos de sentimiento, sino dos *concetti* muy fríos, que de seguro le hubieran parecido mal si los hubiese encontrado en Gracián o en Ledesma.

De todas maneras, repárese que, para Luzán, dulzura es sinónimo de moción de afectos, y que él la prefiere y aventaja siempre a la belleza, sin llegar a entender nunca que no es más que uno **[p. 118]** de los géneros de belleza: la belleza de sentimiento. Este error, muy disculpable en el estado embrionario de las ideas estéticas de su tiempo, trasciende, como no podía menos, a su concepto de la belleza, que es el mismo de Crousaz, filósofo alemán ecléctico y wolfiano, que desarrolló y amplió en lengua francesa las ideas del P. André sobre lo bello. Ya sabemos que, según Crousaz y Luzán, que le copia literalmente (citándole), las cualidades de la belleza son la variedad, la unidad, el orden y la proporción. «La variedad (así discurrían) hermosea los objetos y deleita en extremo; pero también cansa y fatiga, y es necesario que para no cansar, se reduzca a la unidad, que la temple, y facilite su comprehensión al entendimiento, el cual recibe mayor placer de la variedad de los objetos cuando éstos se refieren a ciertas especies y clases. De la variedad y unidad procede la regularidad, el orden y la proporción, porque lo que es vario y uniforme, es al mismo tiempo regular, ordenado y proporcionado. En la proporción se incluye otra calidad o circunstancia de la belleza, también muy esencial, y consiste en la adaptación o apropiación de cada objeto a sus fines. La belleza obra en nuestros ánimos con increíble prontitud y fuerza, y un objeto nos parece bello antes que el entendimiento haya tenido tiempo de advertir ni examinar su proporción, su regularidad, su variedad y demás circunstancias. A todo se anticipa la eficacia de la hermosura, y parece que quiere rendir la voluntad antes que el entendimiento, y que no necesita de nuestra intervención para triunfar de nues-

tros afectos. Sin embargo, puede ser mayor o menor la eficacia de la belleza, según la varia disposición de nuestro ánimo. La educación, el genio, las opiniones diversas, los hábitos y otras circunstancias, pueden hacer parecer hermoso lo que es feo, y feo lo que es hermoso».

Además de las cualidades de la belleza, propiamente dichas, puede haber en el objeto otras cualidades y disposiciones que acrecienten la eficacia de su belleza. Las principales son tres: *grandeza, novedad* y *diversidad*.

Mézclanse en esta doctrina, ecléctica o más bien sincrética, de Crousaz y de Luzán elementos de muy diverso origen y de muy desigual mérito. El fondo de ella, es decir, las notas de unidad, integridad, congruencia, etc., está en San Agustín, y antes de él se vislumbra en los platónicos. En lo demás predomina el carácter **[p. 119]** subjetivo y estrecho de la filosofía del siglo XVIII, y su tendencia a convertir la apreciación de la belleza en un juicio puramente formal, y, por consiguiente, relativo y mudable de hombre a hombre. Pero ni Crousaz ni Luzán van tan allá: al contrario, su eclecticismo se inclina más del lado de la metafísica platónica, y llega a veces a confundirse con el más ardiente idealismo. Luzán (dócil a la autoridad de Muratori, según su costumbre) acepta la definición pseudo-platónica de la belleza «luz y resplandor de la verdad, que iluminando nuestra alma, y desterrando de ella las tinieblas de la ignorancia, la llena de suavísimo placer». Y en una canción de estancias largas, que es la mejor de sus poesías, leída en la Academia de San Fernando el 23 de diciembre de 1753, ensalza la belleza del bien y la belleza de las ideas, en versos de augusta serenidad, muy justamente recomendados por Quintana:

«Sólo la virtud bella,

Hija de aquel padre, *en cuya mente*
De todo bien la perfección se encierra.
Constante vive sin mudanza alguna.

.....
¿Quién con esto se acuerda
De envilecer el plectro resonante,
Donde de vista la virtud se pierda,
O un falso bien, o un engañoso halago
Sirva de asunto al canto, y más de estrago?»

La belleza, según Luzán, aunque no sea idéntica a la verdad, ha de *fundarse,* o en la verdad real y existente, o en la posible y verosímil, porque lo falso, conocido como tal, no puede agradar jamás al entendimiento ni parecerle hermoso, ni el Arte es fragua de mentiras. Todas las fábulas de los antiguos figuraban de ordinario alguna verdad, o teológica, o física, o moral, y toda obra de arte encierra alguna verdad, ya absoluta, ya hipotética. Esta verdad hipotética, llamada también verosimilitud, no es otra cosa que «una imitación, una pintura, una copia bien sacada de las cosas, según son en nuestra opinión, ya sea ésta errada, ya verdadera». No puede darse mayor amplitud, y si Luzán hubiera sido más lógico, fácilmente podría canonizarse con su autoridad, no ya el arte romántico, sino el mismo arte fantástico, tomada esta palabra en su acepción vulgar, puesto que admite, siempre de acuerdo con Muratori, una *verosimilitud popular,* que es la que **[p. 120]** salva al Ariosto y a los libros de caballerías. En ésta, como en otras muchas cuestiones, aparece Luzán mucho más cercano a la poética moderna que a la de Boileau, y mucho más amigo del mundo encantado de los sueños que del mundo árido y seco de los preceptos. Para él lo verosímil abarca, no solamente lo posible, sino lo imposible también, siempre que no sea contradictorio. *«Es preciso* (dice formalmente, como si se hubiera propuesto hacer la apología de aquel mismo teatro español tan maltratado por él) *que el poeta* (y lo mismo puede decirse de todo artista) *se aparte muchas veces de las verdades científicas, por seguir las opiniones*

vulgares. Que el ave fénix renazca de sus cenizas…, que el basilisco mate con su vista, que el fuego suba a su esfera colocada debajo de la luna, y otras mil cosas semejantes que las ciencias contradicen e impugnan, pero que el vulgo aprueba en sus opiniones, se pueden muy bien seguir, y aun a veces anteponer a la verdad de las ciencias, por ser ahora o haber sido en otros tiempos verosímiles y creíbles en el vulgo, y por eso mismo más acomodadas para persuadirle y deleitarle».

La belleza artística se deriva de dos fuentes o principios, que son: la *materia* y el *artificio*. La materia debe ser, no cualesquiera verdades, sino sólo las que sean *nuevas, grandes, maravillosas* y *extraordinarias,* que el poeta hallará peregrinando por los tres reinos, intelectual, material y humano. Cuando esta materia no se halla, hay que recurrir al artificio, supliendo y ayudando con éste la imperfección de aquélla. El hallar materia nueva y maravillosa (y ésta es también doctrina de Muratori, como casi todas las doctrinas generales de Luzán) pertenece a dos facultades, el ingenio y la fantasía, ayudadas por el juicio, a manera de director, consejero y ayo, que tales son las comparaciones que Muratori usa. Hallar materia nueva o sacar de la materia propuesta verdades nuevas, no es otra cosa sino descubrir en el *sujeto* o asunto propuesto aquellas verdades menos conocidas, menos observadas, más recónditas y que más raras veces nos ofrece la naturaleza. Y como la poética imitación tiene por objeto principal *las cosas del mundo humano,* esto es, del mundo *moral,* de estas cosas es de donde más ha de procurar el artífice sacar verdades peregrinas y raras. Para esto se valdrá de su ingenio y fantasía, procurando descubrir lo que más raras veces suele acontecer, lo que **[p. 121]** solamente es posible y lo que parece verosímil y probable. Esto viene a ser (añade Luzán) lo que los maestros del arte llaman mejorar y perfeccionar la naturaleza, y lo que nosotros hemos dicho «imitar la naturaleza en lo universal y en sus ideas».

El artífice, pues, debe perfeccionar la naturaleza: esto es, hacerla y representarla eminente en todas sus acciones, costumbres, afectos y demás cualidades buenas o malas.

Luzán, por consiguiente, no es naturalista, en el vulgar sentido de la palabra, sino pura y estrictamente aristotélico, con la verdadera y legítima interpretación idealista que hoy damos a la *Poética;* y hasta puede decirse que exagera un tanto la doctrina de Aristóteles, dando al arte por único oficio el *representarnos lo más raro y peregrino que tiene la naturaleza entre sus entes posibles, y en sus ideas universales, perfeccionando las costumbres de las personas introducidas, hasta colocarlas en el más eminente grado de perfección o imperfección;* por más que alguna vez, y como muestra de tolerancia, conceda al poeta representar costumbres medianas, siempre que las realce con el artificio, porque «igualmente se deleita nuestra alma en aprender verdades nuevas y maravillosas, que en aprender nuevos modos de decir las verdades», lo cual le hace absolver ciertos conceptos sutiles y escolásticos, aunque gallardos, de uno de sus poetas favoritos, el zamorano don Luis de Ulloa Pereyra.

Para explicar en qué consista este artificio que realza y ennoblece aun la materia trivial, distingue (siempre con Muratori en la mano) tres géneros de imágenes o creaciones: unas que el entendimiento sólo concibe, sin que tenga la fantasía más parte que la de suministrarle las semillas: a éstas llama imágenes intelectuales, y son la materia propia de las ciencias; otras que son concebidas y formadas en concorde unión por el entendimiento y la fantasía; y, por último, aquellas en que «la fantasía usurpa las riendas del gobierno, y manda despóticamente en el alma, sin oír los consejos del entendimiento». Estas últimas, «en las cuales todo es desorden, falsedad, y confusión», las excluye Luzán de la poesía y de toda arte bella, y aun de los discursos de hombres de sano juicio. El campo del arte pertenece de un modo inmediato a las imágenes que elaboran juntos el entendimiento y la fantasía,

y de un modo más remoto e impropio a los puros conceptos intelectuales.

[p. 122] Las imágenes que son materia propia y peculiar de la poesía se dividen en simples o naturales, y fantásticas o artificiales, entendiéndose por imágenes simples «la pintura y viva descripción de los objetos, de las acciones, de las costumbres, de las pasiones, de los pensamientos y de todo lo demás que pueda imitarse o representarse con palabras». El deleite de este primer grado de la imitación procede de la evidencia o energía con que los objetos aparecen en el arte, y del placer de la semejanza, unido a la seguridad propia, cuando se trata de objetos terribles o peligrosos. En la descripción, ya poética, ya pictórica, caben dos maneras (según enseñó Castelvetro y repite Luzán): la *manera universalizada* y la *manera particularizada;* el escorzo, y la menuda y la copiosa descripción. Luzán declara loables la una y la otra; pero con buen gusto evidente prefiere la *universalizada,* porque «produce el singular deleite de hacernos concurrir sensiblemente con nuestro entendimiento y nuestra fantasía en la formación de la imagen y en su cabal inteligencia». Insisto en advertir que, para Luzán, este género de imitación no es más que el grado ínfimo de la creacion poética, y que él, tenido vulgarmente por preceptista tan rígido y descarnado, reserva su mayor aplauso para las que llama *imágenes fantásticas y artificiales,* mediante las cuales «nuestra imaginación se pasea por un país encantado, donde todo es asombros; todo tiene alma y cuerpo y sentido»; mundo en el cual imperan, como soberanas, las pasiones. Verdad es que, luchando su instinto poético con las sugestiones de la prudencia severa y cuerda, dominantes en su naturaleza aragonesa, quiere que, aun en ese encantado mundo, la bizarría y los bríos de la imaginación vayan regidos y moderados por los consejos del juicio, y que en ningún caso pueda la fantasía, *rebelde a su Señor,* aliarse con lo falso, enemigo declarado del entendimiento, e inducirle, engañosamente disfrazado con capa de verdad, en con-

ceptos falsos y en sofismas. «La verdadera belleza—añade—se compone de perfecciones reales, no de desconciertos o ilusiones aéreas».

Pero no es sola la fantasía quien produce los grandes efectos artísticos. Luzán reconoce la importancia estética del elemento intelectual, es decir, del ingenio, sin que le detenga el abuso que los conceptistas habían hecho de él, hasta convertirle en base única de su Estética. Entendían ellos, lo mismo que Luzán, por **[p. 123]** ingenio «aquella facultad o fuerza activa con que el entendimiento halla las semejanzas, las relaciones y las razones intrínsecas de las cosas, volando velozmente por todos los seres y objetos criados y posibles del universo, y penetrando con su agudeza en lo interno del objeto, hasta hallar razones de su esencia nuevas, impensadas y maravillosas». De él se engendran, no aquellos conceptos falsos «que como vidrio se quiebran al más leve golpe de una buena lógica», sino aquellos otros «cuyos fondos pueden resistir al golpe del cincel». Pero no hemos de creer que Luzán desconociese los peligros del intelectualismo poético, y la aridez pedantesca que, a la larga, podía comunicar a la poesía. «Las *Musas son libres*— exclama—y *aborrecen las estrechas prisiones de las escuelas*. Todo lo que sabe a puerilidad escolástica ofende el genio brioso de la Poesía, y estorba sus libres pasos.»

Con razón ha escrito el docto decano de la Facultad de Letras de Madrid [1] que el libro de Luzán «muestra un sabor decididamente filosófico y de espíritu moderno, encaminado a establecer sobre bases de evidencia racional los principios de la crítica literaria», y que en él se guardan «enseñanzas no indignas de figurar al lado de lo mejor que ha producido el pensamiento estético hasta la época presente». Y aunque sobre la originalidad de la mayor parte de estas enseñanzas puede litigarse mucho (cosa, después de todo, nada difícil, puesto que el mismo Luzán nos dice con la mayor honradez las fuentes en que ha bebido), siempre será digna de aplauso en él la claridad y alto sentido con que ex-

puso la teoría de la imitación, salvándola del realismo vulgar, mediante la distinción de *icástica* y *fantástica,* o sea, imitación de lo universal e imitación de lo particular. Para Luzán, era verdad fuera de toda controversia que puede ser objeto de la poesía el mundo celestial lo mismo que el humano, y así llegaba a afirmar **[p. 124]** sin temor a Boileau ni a ningún otro de los adversarios del arte religioso, que «la Poesía puede tratar y hablar de Dios y de sus atributos, y representarlos en aquel modo imperfecto con que nuestra limitada capacidad puede hablar de un Ente infinito…, y con tanta más razón puede hablar de los ángeles y de todas las afecciones y propiedades de nuestra alma, y de todas las virtudes especulativas y reflexivas de nuestro entendimiento». Sin duda, por eso, encontraba dignos de alabanza los autos de Calderón, que *en la elegancia y fluidez* se excedió a sí mismo cuando los compuso.

Todo esto riñe con la idea que vulgarmente tenemos de Luzán, y que hasta cierto punto se deduce de algunas aplicaciones particulares de su *Poética* y de algún capítulo relativo al género dramático. Pero lo cierto es, que en la parte fundamental de su sistema armoniza y concuerda, de una manera muy alta, el realismo y el idealismo, o digámoslo con términos suyos, la imitación de lo particular y la imitación de lo universal; la imitación de las cosas como son en sí y en cada individuo, y la imitación de las cosas como son en la idea universal que de ellas nos formamos, «la cual idea viene a ser como un original o ejemplar, de quien son como copias los individuos o particulares». Luzán declara una y otra imitación igualmente legítimas, aunque desigualmente meritorias, y rebate con mucha energía al famoso jurisconsulto Gravina que, en su libro *Della Ragione Poetica,* condenaba la imitación de lo universal, adelantándose a los modernos naturalistas. Luzán, por el contrario, aprecia con grande alteza de espíritu los efectos morales del arte idealista, «que inspira insensiblemente un intenso y oculto amor a las grandes y heroicas

hazañas, y un menosprecio de las cosas bajas y viles, el cual afecto, introducido sin sentir en el hombre, va ennobleciendo y perfeccionando sus acciones, conforme al dechado de aquellas ideas perfectas impresas por la Poesía en su alma». Pero como Luzán tiende a no extremar nada, considera la imitación fantástica o de lo universal como más propia de la epopeya y de la tragedia, y relega la *icástica* o de lo particular a la comedia de costumbres.

Asombra encontrar tan vastas y tolerantes ideas en Luzán, y asombra mucho más que ningun partido sacasen de ellas sus discípulos Montiano, Nasarre y don Nicolás Moratín, los cuales **[p. 125]** únicamente aprovecharon su libro como arma de guerra contra el teatro antiguo. La penuria de doctrina estética general se va haciendo mayor cada día, así en los autores citados como en los reformadores de nuestra prosa (v. gr., el Padre Isla), o en los eruditos investigadores de nuestras antigüedades literarias, tales como Mayans, Sarmiento, Pérez Bayer, Sánchez (don Tomás Antonio), Rodríguez de Castro, Pellicer, y los autores de bibliotecas o bibliografías provinciales. Para encontrar algún atisbo de doctrina más trascendental, hay que acudir al *Análisis del Quijote,* estampado por el ilustre artillero don Vicente de los Ríos al frente de la edición académica de 1780, que es gloria de las prensas de Ibarra. Al juzgar la obra maestra del genio nacional, no se levantaba ciertamente Ríos a consideraciones sobre la be lleza absoluta que, conforme al criterio sensualista de su tiempo, él negaba o desconocía; pero buscando en el revuelto mar de la producción estética algún punto luminoso por donde guiar su rumbo, encontraba dos: el primero, la comparación de un libro con otros de la misma especie; el segundo, las fuentes del buen gusto, o sean, las facultades humanas. Había en esta última consideración un como vislumbre de la estética subjetiva, metodizada después en la *Crítica del juicio,* de Kant, pero contenida en potencia en todos los más señalados estudios críticos del siglo XVIII, desde el P. André hasta Lessing. Ríos, cuyo talento filosófico

es innegable, comprendía la estrechez e ineficacia del criterio de la comparación aplicado a obras que carecían de precedente en toda literatura, y por eso buscó, dentro de las limitaciones del empirismo, tabla menos frágil a que asirse. Comprendía que la fábula del *Quijote* era original y primitiva en su especie y que Cervantes estaba en el mismo caso que Homero debiendo sacarse de sus escritos la leyes y no recibirlas él. Pero como era preciso encontrar a todo trance un lugar en la preceptiva para el *Quijote* que evidentemente no se parecía a la *Ilíada* ni a la *Eneida,* ni a la *Jerusalén,* Ríos se propuso buscar las leyes que inconscientemente siguió Cervantes, «en la misma *naturaleza del espíritu humano,* cuyo placer, deleite e instrucción se solicita en las fábulas». Era la primera vez que en España se hablaba este lenguaje, y los que tanto y con tan poca gracia se han burlado del ensayo de Ríos, o no le han entendido, o no le han leído, cosa aquí harto frecuente. **[p. 126]** Don Vicente de los Ríos deducía, por un camino enteramente subjetivo y psicológico, los mismos principios de unidad y simplicidad, de variedad y diversidad, que los platónicos habían derivado de una tesis objetiva y metafísica, mostrándose así el analista del *Quijote* mucho más innovador en el método que en las conclusiones. «Nuestro espíritu (decía) es naturalmente curioso, inconstante y perezoso. Para agradarle, es indispensable incitar a un tiempo mismo su curiosidad, prevenir su inconstancia y acomodarse a su pereza. Todo lo que es raro, extraordinario, nuevo y de un éxito dudoso e incierto, mueve la curiosidad del espíritu: la simplicidad y unidad convienen a su pereza, y la diversidad y la variedad entretienen su inconstancia».

En estos principios hallaba el académico cordobés la norma verdadera para formar juicio de las fábulas agradables e instructivas, y sobre ellas intentaba fundar una estética «con principios breves, claros, sencillos y deducidos todos de un principio fijo y determinado, cual es que las obras de arte sean medio preciso y seguro para que el artista logre el fin que se propuso». Este prin-

cipio le consideraba él como la idea que rige toda la arquitectura de la obra, entendida la palabra *idea* en un sentido harto diverso del de los platónicos. Consideraba el cuerpo o el todo de la obra «como esta misma idea desenvuelta», siendo forzoso que «el deleite y placer contenido o encerrado en el objeto de la fábula se manifestase clara y distintamente a los lectores en el todo de la obra y en cada una de sus partes». La naturaleza y el fin de la obra artística, derivada de la naturaleza del espíritu humano, es, por consiguiente, la única ley de este nuevo sistema literario, punto el más elevado que pudo alcanzar la filosofía del siglo XVIII, y que no fué traspasado, por cierto, dentro del mismo criticismo kantiano.

Es verdad que Ríos, inconsecuente con sus principios, aplicó en el resto de su *Analisis,* más bien que un procedimiento psicológico, un procedimiento retórico, de adaptación violenta de los antiguos preceptos y ejemplos épicos, a la fábula del Quijote, empeñándose en un paralelo en toda forma entre Cervantes y Homero, con lo cual dejó de todo punto infecundas las tesis que al principio de su ensayo plantea, si bien en todo él hizo alarde de ingenio, y sembró felicísimas observaciones de pormenor, hoy **[p. 127]** mismo aceptadas por los más discretos cervantistas. Pero éstos son méritos de otra clase y que de ningún modo responden al suntuoso pórtico del edificio.

Análogas observaciones nos sugiere el contraste del ambicioso título de *Filosofía de la Elocuencia,* que dió Capmany a su Retórica (excelente y utilísima como tal), con la materia del libro, reducido todo él a un menudo examen analítico de las formas oratorias, sin que el autor acierte a sacar partido de algunos aforismos estéticos que deja caer de vez en cuando, y que tienen singular analogía (como ya, antes de ahora, discretamente se ha notado) con el sentido dominante en Hutchesson y en los primeros filósofos de la escuela escocesa, por la cual, siempre y en todas sus evoluciones, han mostrado no disimulada simpatía los pensado-

res catalanes. Y no hay duda que la obra de Capmany está informada por el *psicologismo*. «El alma (dice) debe considerar en lo que la deleita o sorprende la razon y causa de lo que siente, y entonces los progresos de este examen acrisolan y perfeccionan lo que llamamos *gusto*...» Opinaba, con los partidarios del sistema de la depuración y selección, que la perfecta belleza se debe sacar de distintos modelos, por ser imposible concebir un solo individuo en todo extremo perfecto. A la *grandeza* y a la *verdad* atribuía el más exquisito deleite de la obra artística, no alejándose mucho en esto de Crousaz, de Muratori, ni de Luzán; y por eso daba al orador, como ellos al poeta, el consejo de elegir asuntos nobles y dignos, grandes e interesantes a los hombres, desdeñando la insípida locuacidad y la vana pompa de las palabras, sin perderse tampoco en generalidades vagas y lugares comunes. «Los objetos grandes prestan elocuencia a los ingenios sublimes: así vemos que Descartes y Newton, que no fueron oradores, son elocuentes cuando hablan de Dios, del tiempo, del espacio y del universo».

Las facultades estéticas o creadoras de la obra artística eran para Capmany tres: la *sabiduría,* la *imaginación* y el *gusto*. No entendía por sabiduría la erudición ni la ciencia de las escuelas, sino el criterio estético, el *discernimiento para elegir lo mejor, el recto sentido y el liberal raciocinio,* que aprecia la sublimidad de las ideas y la profundidad de los afectos. Definía la imaginación estética «combinación o reunión nueva de imágenes que correspondan **[p. 128]** o se conformen con el afecto que queremos excitar en los demás», distinguiéndola de la imaginación en general, que es «la facultad intelectual o intuitiva que todo hombre tiene de representarse en su mente las cosas visibles y materiales». Aun los conceptos más abstractos deben reducirse a imágenes, para figurar en una obra de arte. Opinaba Capmany, bastante próximo a las doctrinas de emancipación literaria que hemos visto proclamadas por el P. Feijóo, «que los antiguos no habían agotado todos los

manantiales de la imaginación, porque se pueden dar tantas y tan diversas formas a las pinturas de la naturaleza, como a los caracteres de imprenta».

Como Capmany no era filósofo de profesión, adolece de mucha vaguedad su tecnicismo, y sobre todo no tira una raya bastante clara entre el sentimiento y el juicio, ni distingue tampoco con bastante precisión lo que llama *sabiduría,* de lo que llama *gusto,* expresando también con esta última palabra el «recto juicio de lo perfecto o imperfecto en todas las artes»; pero un juicio que se anticipa a toda reflexión; es decir, el juicio que los psicólogos escoceses llaman espontáneo, un juicio que no llega a ser verdadero y racional conocimiento.

Este *tacto intelectual* (las expresiones son poco afortunadas) se educa y desarrolla por medio del hábito y de la reflexión, pasando así el *gusto,* que antes no tenía calificativo alguno, a ser y denominarse *buen gusto*.

Capmany no cree en la posibilidad de encontrar una ley y norma general para el gusto, aplicable a todas las artes, a todos los géneros, ni a todos los tiempos y naciones: a lo sumo, acepta algunos principios generales, dictados por la recta y sana razón. El escepticismo, consecuencia forzosa de toda filosofía exclusivamente subjetiva, se traduce aquí en una aspiración generosa a ensanchar los límites del arte: «Muchas cosas hay en las artes y disciplinas, que no caben debajo de preceptos ni reglas ni dechados, ni pueden ser enseñadas, ni aun se les puede a veces dar nombre propio: las cuales alcanzaron los hombres de alto ingenio, feliz imaginación y larga memoria». Ni llega tampoco esa tendencia escéptica hasta borrar los lindes entre el bueno y el mal gusto, que para el preceptista catalán «es una falsa idea de delicadeza, energía, sublimidad y hermosura».

[p. 129] Pero no bastarían las tres facultades estéticas hasta aquí enumeradas a producir la obra de arte, aunque bastasen a

producir su crítica, si no las asistiese otra superior que Capmany llama *numen* o *ingenio,* rechazando por galicismo, aunque con poca razón, la palabra *genio*. «Ingenio significa aquella virtud del ánimo y natural disposición nacida con nosotros mismos, y no adquirida por arte o industria, la cual nos hace hábiles para empresas extraordinarias y para el descubrimiento de cosas altas y secretas». El que carezca de esta *lumbre celeste,* sólo podrá llegar a ser imitador más o menos perfecto de las obras de otro. Capmany habla de esta especie de numen con tales ponderaciones casi místicas, que ciertamente asombran en su siglo y en su pluma, y no desentonarían en la del más ferviente y entusiasta de los iniciados en los misterios de Plotino. Unas veces le llama «espíritu agente, que mueve el talento inventor y abre rumbos no conocidos al discurso»; otras *demonio socrático;* otras luz *misteriosa y oculta* que *endiosa* la mente humana y la levanta a una región superior: siempre algo extraño al artista que le domina y enseñorea, y le hace producir maravillas casi sin conciencia de ellas. En suma: siempre reconoce en el ingenio algo *de divino,* que se manifiesta principalmente en la originalidad de la invención y en la creación de formas vivas. «El hombre de ingenio es el escultor que hace respirar la piedra bajo la forma de la Venus de Gnido o del Glariador Romano». [1]

En ninguno de los filósofos españoles del siglo XVIII encontramos tratado especial de la Belleza, antes de llegar al libro de Arteaga. No difundidos aún en España los principios de la escuela wolfiana, única que en alguno de sus cursos daba lugar especial **[p. 130]** a la Estética, y distraída, además, la atención de los pensadores españoles, en la primera mitad del siglo, por las cuestiones de cosmología y filosofía natural, y en la segunda por las de ética, teodicea, derecho de gentes, y relaciones entre la razón y la revelación, el estudio de la filosofía del arte tenía que florecer muy poco en las escuelas filosóficas propiamente dichas. Así es que sólo he hallado tres autores que, aunque sea de soslayo

y por incidencia, derramen alguna luz, ya sobre la idea misma de la belleza, ya sobre puntos aislados que tocan o pertenecen a la teoría del gusto.

El primero de estos pensadores es el ilustre médico valenciano don Andrés Piquer, representante el más caracterizado del eclecticismo español, después del P. Feijóo. En su *Lógica,* que es sin disputa la mejor, la más razonable y más docta del siglo XVIII, se distingue por el bien encaminado propósito de incorporar a la antigua dialéctica aristotélica, que él sinceramente admiraba, todo el fruto de la labor de los modernos, especialmente sobre las cuestiones de metodología y sobre las fuentes de los errores; procediendo en todo con gran independencia de pensamiento y con alta, sólida y tolerante crítica, que le pone muy por cima de los declamadores antiescolásticos de la estofa del Genuense o de Verney. Al tratar, en el libro II, de los errores que ocasionan los sentidos, la imaginación, el ingenio y la memoria, forzosamente había de penetrar en la psicología estética, dejando sobre ella algunas observaciones, derramadas sin mucha trabazón, pero dignas todas de leerse, [1] aunque no sea más que para ver cuán irresistible y rapidísima era la pendiente que empujaba la filosofía del siglo XVIII a negar la trascendencia y valor objetivo de las leyes de lo bello. Pocos han llevado más allá que Piquer este error sensualista. «Entre las apariencias de los sentidos (dice), ninguna es más engañosa que la que lleva el carácter de *bello* o de *hermoso*. Todavía no están conformes los Philósofos en definir en qué consiste lo que llamamos hermosura y belleza, así en las cosas animadas como en las inanimadas. Yo pienso que lo que llamamos **[p. 131]** hermosura en las cosas sensibles es cierto orden y proporción que tienen entre sí las partes que las componen. *Este orden es relativo a nuestros sentidos, porque a unos parece hermoso lo que a otros feo, y tanta variedad como se encuentra en estas cosas nace de la impresión diversa que un mismo objeto ocasiona en distintos hombres, y del diferente modo con que excita los sentidos en cada uno. Sucede, pues,*

en esto lo mismo que en todas las otras percepciones de los sentidos, que sólo nos ofrecen las cosas con proporción a nuestro cuerpo».

De estas afirmaciones tan crudamente empíricas deduce el traductor de Hipócrates que «la hermosura de las cosas sensibles es una apariencia, que sólo puede arrastrar a los hombres que se dexan llevar de las exterioridades que se ofrecen a los sentidos, sin exercitar la razón». A esta desestimación de la belleza sensible acompaña una confusión lastimosa de la belleza intelectual con la verdad, y de la belleza moral con la bondad. Piquer, moralista y hombre de ciencia, espíritu sólido y penetrante, pero enteramente incapaz de fruiciones estéticas, sólo acierta a encontrar encanto en la belleza en cuanto se enlaza de algún modo con el orden moral. Por eso está en guardia siempre contra la imaginación, cuyos excesos y arrojados vuelos zahiere y moteja con no menos encarnizamiento que el P. Malebranche, que precisamente abusaba de ella donde menos debiera. «Como todos sentimos e imaginamos las cosas en la niñez (dice ingeniosamente Piquer), y entonces no razonamos, hacemos un hábito de imaginar de tal suerte, que después, cuando ejercitamos la razón, nos vemos obligados a imaginar los objetos sobre que razonamos, y no podemos percibir las cosas si no formamos imágenes sensibles de ellas en la imaginación.» Reconoce, pues, el carácter espontáneo de las representaciones estéticas, pero las tiene por peligrosas, y prefiere el hábito de la abstracción. Y realmente, como verdadero médico de almas no menos que de cuerpos, acertó a describir y clasificar en una especie de fisiología moral, muy curiosa y adelantada para su tiempo, los varios descarríos que ocasionan las que llama imaginaciones *pequeñas, hinchadas, profundas, contagiosas, apasionadas,* así en las artes y ciencias como en la práctica de la vida. El estudio de las monomanías le debe positivos servicios.

Por todo lo expuesto se comprenderá qué idea del arte podía tener el insigne médico de Valencia. Para él la poesía no era o no **[p. 132]** debía ser más que una especie de instrumento de la Fi-

losofía Moral, de la Política, de la Económica, y un medio de propaganda y difusión amena de la Historia Sagrada y Profana. No se la puede rebajar más en són de ensalzarla, ni llevar más lejos el carácter de utilidad prosaica que late en casi todos los preceptistas de aquel siglo y que tanto contrasta con la teoría del arte puro y libre, profesada en términos claros por los grandes escolásticos de las dos centurias anteriores.

En la *Philosophia Moral* de Piquer, obra más práctica que especulativa, y notable, sobre todo por una disección municiosísima de las pasiones y afectos humanos, encontramos también algunos conceptos de índole estética, que incidentalmente ocurren al tratar de la alegría, de la risa, de la fábula y de la ironía. Las proposiciones 37, 38 y 39 ofrecen especial interés en este concepto. En la primera de ellas apunta Piquer una teoría de las artes basada en el instinto de imitación, «por medio del cual el hombre quiere procurarse un bien que no tiene», y aplica esta doctrina al baile, que considera como una imitación del ritmo y número de la música, aunque estigmatizándole, por otra parte, como nada conforme a la sana razón. En las dos proposiciones siguientes intenta definir los caracteres de lo ridículo, haciéndole consistir en una deformidad inofensiva, sin vicio y sin dolor, idea apuntada ya por Cicerón en el libro II *de Oratore,* y ampliamente desarrollada en aquel tratado de Heinnecio, *Fundamenta styli cultioris,* tan conocido y estimado de nuestros humanistas del siglo XVIII y que es verdaderamente una de las mejores retóricas clásicas. «Si la deformidad va junta con algún vicio, excita en nosotros aborrecimiento, no alegría, y si va mezclada con algún daño considerable, nos mueve a compasión, no a regocijo…» Pero el doctor Piquer añade otra idea suya y otra fuente de la risa: «Todo el estudio de los poetas cómicos consiste en *pintar las cosas serias con deformidad*. » Aquí se ve, en germen, una teoría profunda de lo cómico, que ha prosperado después. [1]

Pero lo que verdaderamente hará imperecedero el nombre de **[p. 133]** Piquer en estos estudios, cualesquiera que hayan sido sus errores por nosotros acerbamente notados, es el haber consignado, antes que ningún otro español que sepamos, un principio tan fecundo, que por sí solo alcanzó a renovar la crítica literaria, levantándola desde el ínfimo y subordinado puesto de auxiliar y confirmadora de los cánones de la Retórica, al de reveladora del espíritu de los pueblos. Este género de crítica histórica y trascendental, que ya presintió el canciller Bacon, para quien la historia universal, destituída del estudio de la historia de las letras, era análoga al gigante Polifemo con un solo ojo en la cara y éste ciego, aparece recomendada explícitamente en estas palabras de la introducción de Piquer a su *Lógica:* «No se puede dar paso seguro en el juicio que se hace de los autores, *si no se tiene presente el carácter del siglo en que vivieron,* porque es tanta la influencia que éste tiene en los hombres de letras, que arrastra a los mayores ingenios».

Dos solitarios pensadores, sevillanos ambos y adversarios declarados del enciclopedismo en todas sus manifestaciones, combatieron la tendencia estética *subjetiva* a que el mismo Piquer había pagado tan largo tributo. El P. Ceballos, en su *Falsa Filosofía,* que descuella sobre todas las apologías católicas de aquel período, como en otro lugar he manifestado largamente, [1] defiende, contra todos los sensualistas, la existencia de «un *Pulcro* o Bello esencial, necesario e independiente de nuestro gusto, que es Dios, así como hay un Bueno y Justo, esencial e invariable, que es el mismo Dios. Todo lo que nos agrada en el Universo y en cada una de sus partes…, es más o menos bello y agradable, según su mayor o menor conformidad con el *Bello* esencial y perfectísimo, que es el original e idea primitiva de cuanto nos agrada». Esta belleza, refleja y secundaria, la divide el P. Ceballos en *bello aritmético o musical* (belleza del ritmo) y *bello geométrico* (belleza de las proporciones y medidas). ¿Dónde encontrar los cánones

y reglas eternas de esta belleza? «No en la puntual conformidad con las instituciones y leyes arbitrarias y variantes de los Griegos, Romanos, Godos u otras naciones, puesto que unos amaron la simplicidad y claridad, otros la complicación y carga de los adornos; **[p. 134]** unos los cuerpos altos y delgados, otros los robustos, etc.; y después que se agota una forma, se percibe su limitación, y comienzan a imperar, por más o menos tiempo, otras que antes se desdeñaban y proscribían, variando, según los siglos, las opiniones de las artes, y no porque en ninguno de ellos falte absolutamente la belleza, sino porque caprichosamente nos apasionamos por aquella parte de gracia que hay en las cosas, y que siempre es poca e imperfecta». En concepto del P. Ceballos, la Belleza, considerada en sí misma, es independiente y soberana de todas las reglas, y antes viene a ser su *medida original y el contraste donde todas se prueban*. En Dios hay un orden eterno, esencial. En el Universo hay un orden necesariamente conforme al orden eterno, y en el Arte se busca una ordenación inmediata y precisamente conforme al orden de la naturaleza. «No queramos entender otra medida ni otro peso que la conformidad de las ideas arquetipas u originales del orden, proporción e íntimo temperamento que hay en el centro del Supremo Sér, por la unidad de todas las perfecciones que lo constituyen Pulcro y Justo esencialmente». [1]

Mucho más original en el encadenamiento de su sistema, aunque menos extenso y comprensivo que el del P. Ceballos, se mostró el ingenio del jurisconsulto hispalense Pérez y López en su tratado de los *Principios del orden esencial de la naturaleza,* libro en que predomina la tendencia armónica, y en el cual la teodicea leibnitziana se da amigablemente la mano con la de Raimundo Sabunde. Coloca Pérez y López por piedra angular de su sistema la afirmación de que el orden se encuentra esencialmente en Dios, siendo su propia perfección infinita la razón suficiente de cuanto existe, y la verdad trascendental de él y de todas sus par-

tes. Ahora, pues, «lo que está bien ordenado es perfecto en su línea, porque, no siendo otra cosa la perfección que el convenio y armonía de varias partes o atributos entre sí, que se dirigen a un fin y concuerdan en él, es incontrovertible que cualquiera cosa ordenada es perfecta». De la perfección nace la *hermosura,* que es «el agrado que causa a la vista del conocimiento de una cosa perfecta».

[p. 135] Pero ésta es la consideración subjetiva de la belleza. Pérez y López va más adelante, y cree que puede probarse demostrativamente por la doctrina del orden y de la perfección supremas que «hay una hermosura absoluta, contra la opinión de algunos autores que juzgan que la hermosura pende del capricho, equivocando, v. gr., el deleite sensual que causa la vista de una mujer deshonesta y fea, con el agrado que excita la presencia de una matrona honesta y hermosa». [1]

Pero estas aisladas protestas eran ineficaces para contener la tendencia *empírica,* que ya había levantado la cabeza en algún escrito del P. Feijóo, donde se afirma que «de la disposición de las fibras viene que en uno haga vehementísima impresión el objeto hermoso, en otro floja y débil». Propagada y reducida a cursos dogmáticos la filosofía de Locke y de Condillac por tratadistas tan elegantes, lúcidos y perspícuos como el famoso arcediano de Évora, Luis Antonio de Verney, y el jesuíta valenciano Antonio Eximeno; recibida, además, sin sospecha de heterodoxia, no sólo por el acendrado catolicismo de la mayor parte de los que la exponían y propagaban, sino por el color tradicionalista que muchos de ellos la dieron, salvando las ideas abstractas con suponerlas recibidas de la enseñanza divina o humana, fué creciendo por días la enemistad o el desdén hacia la Metafísica, que para Verney no era más que Física y Lógica, y para Eximeno ni eso siquiera, sino un nombre vacío, por no corresponder a objeto alguno real, y ser vana abstracción el *ente en sí* y quiméricas sus propiedades. En su libro famoso *Del Origen y reglas de la Música,* Eximeno re-

fiere el origen de las bellas artes a un instinto o *sensación innata* (sic) *impresa originalmente por el autor de la naturaleza*. Todo conocimiento es sensación. Las sensaciones dejan en el cerebro ciertas impresiones materiales, que, puestas en agitación, nos renuevan el conocimiento del objeto que las produjo… Esta impresión se llama *imagen* o *idea* del objeto. Así, la idea de la extensión proviene del continuo ejercicio del tacto, y los llamados axiomas matemáticos son inducciones hechas sobre la idea de la extensión.

A estos principios ideológicos, enteramente condillaquistas, **[p. 136]** responden bien las teorías estéticas generales de Eximeno. Hace una clasificación trimembre de las artes: primer grupo, las que miran a nuestra comodidad y necesidades, como son la Maquinaria, la Botánica y la Medicina; segundo, las artes de ingenio (Pintura, Poesía y Música); tercero, la Arquitectura y las artes vulgarmente llamadas compuestas o mixtas. Equivale, en rigor, a la moderna clasificación de artes *útiles, bellas* y *bello-útiles*.

«Las artes del ingenio se proponen imitar a la naturaleza, y así el buen gusto consiste en la conformidad de los objetos inventados con los naturales. El conocimiento de esta conformidad excita en el ánimo cierto placer… y el que lo tiene, siente a la vista de los objetos inventados por el arte las mismas sensaciones que convienen a los objetos naturales».

A pesar de su sensualismo, y por una contradicción palmaria, Eximeno reconoce el carácter infalible e imperativo de las reglas del gusto: «la esencia de un objeto es tan invariable como las leyes de la naturaleza; de aquí que el buen gusto no esté sujeto a variantes». El mal gusto consiste en la extravagancia o en la desconformidad de los objetos inventados con los naturales. Las circunstancias que pueden en nuestra imaginativa alterar la naturaleza de un objeto, son infinitas: por eso el mal gusto es sumamente variable.

El sentido del buen gusto es para el P. Eximeno un *instinto,* que, juntamente con el *entusiasmo,* constituye el *genio*. El *entusiasmo* consiste en la viveza de la fantasía para avivar y combinar las imágenes de los objetos.

Mucho se engañaría, sin embargo, el que tuviese a Eximeno por mero copista de Condillac. Difiere de él en puntos esencialísimos, sobre todo en la noción del *instinto,* que en la filosofía de Eximeno es *innato,* aunque se desenvuelva por la repetición de impresiones, y en la de Condillac *adquirido por la experiencia y por la reflexión,* viniendo a confundirse con el hábito. Difiere también en no aceptar la absurda hipótesis del *hombre estatua,* por repugnar a su buen sentido que, «teniendo la estatua todos los órganos bien dispuestos para cualquier movimiento, permanezca inmóvil y sea verdadera estatua». Es, pues, menos sensualista que Condillac, y casi estaría en lo cierto el que, atendiendo al conjunto de su doctrina, y de un modo muy especial a la importancia **[p. 137]** que en ella tiene el principio de la *reflexión,* le considerase como lockiano puro y neto. De sus notabilísimas teorías musicales y literarias se hablará en los lugares correspondientes. [1]

Esta influencia sensualista se prolonga en nuestras escuelas hasta muy entrado el siglo XIX, e informa libros verdaderamente notables bajo el aspecto literario. Agruparemos aquí algunos de ellos para que resulte completo este desarrollo, aunque sea quebrantando levemente el orden cronológico en obsequio del orden lógico. A los años 1811 y 1812 pertenecen los bellos y apacibles diálogos de ideología, lógica, metafísica y moral que el P. Muñoz Capilla, agustino cordobés, a quien hemos de mencionar con elogio entre los críticos literarios, publicó, muchos años después de escritos, con el título de *La Florida*. [2] La psicología del P. Muñoz salva mucho más que la de Eximeno la actividad del alma que trabaja sobre el dato de los sentidos; y además tiene el mérito de distinguir claramente entre la *impresión* y la *sensación,*

definiendo esta última «modificación del alma excitada por los sentidos»; y añadiendo que ninguna sensación por sí sola es idea, aunque las ideas se compongan de sensaciones… «Yo no alcanzo, por más que Condillac se empeñe en explicármelo, cómo la sensación, aunque se la haga pasar por todas las metamorfosis de Ovidio, puede llegar a ser una perfección, ni mucho menos una idea».

También la doctrina estética del P. Muñoz es mucho más espiritualista que lo que pudiera creerse de su escuela y de su tiempo, y no deja de conservar vestigios del platonismo augustiniano. Considera el alma como un *sér armónico* que se deleita y complace en la belleza, por lo mismo que ella es *armonía y orden*. Rechaza, en verdad, todo *innatismo,* no quiere que el alma posea arquetipos de las bellezas creadas y posibles, pero se ve forzado a reconocer que el alma lleva en su propia esencia una regla o proporción armónica, que luego va aplicando a todas las cosas criadas. «El **[p. 138]** tipo de este orden existe en ella misma; y aunque no lo puede conocer sino en los objetos, no lo conocería en los objetos si en sí misma no lo tuviese. No es éste ni el otro orden particular el que existe en el alma, sino un orden propio de ella, el cual, comparando consigo mismo los objetos cuyas partes observan orden, y las infinitas combinaciones que pueden tener entre sí las partes de los objetos sin guardar orden alguno, distingue aquéllas de éstas, y aquéllas le aplacen porque hacen unidad, y éstas le desagradan porque no pueden reducirse a lo uno». Este orden, pues, se refiere a la unidad, o es la unidad misma, que es la forma y el constitutivo de la belleza, conforme a la sentencia de San Agustín, reproducida por el P. Muñoz: *«Omnis porro pulchritudinis forma unitas est»*. «Lo que es bello por sí mismo, lo es por el orden y proporción de sus partes, *que todas conspiran a formar un solo todo, o todas se encaminan a un solo fin*. Cuando el alma percibe un objeto compuesto de partes, se aplica a asimilárselo, reduciéndolo a la unidad, o haciéndolo simple como ella lo es…; y

esta facilidad con que las reduce le place, y *llama bello al uno a que las ha reducido*. El alma es unísona con todo lo ordenado y bien proporcionado, y disonante con respecto a todo lo que es desorden, desproporción y fealdad, o más bien, ella *es el centro del orden, el original de toda belleza sin parecerse a ninguna»*. [1]

Es patente la elevación metafísica de estos conceptos del Padre Muñoz, que casi bastarían para absolverle de la nota de *empirismo,* si fuera empresa fácil concordarlos con su modo casi mecánico de explicar la formación de las ideas universales y de los juicios, o bien el fenómeno de la memoria y el de la imaginación. Pero así y todo, para comprender cuánto se levanta el insigne agustino sobre el vulgo de los tratadistas filosóficos de su tiempo, no hay más que abrir dos o tres de ellos a la ventura. Un anónimo, oculto con las iniciales D. J. M. P. M., imprimió en Madrid, el año 1820, un *Arte de pensar y obrar bien, o filosofía racional y moral*. [2] En él leemos el siguiente párrafo que como muestra de estética sensualista no tiene precio; apenas cabe descender **[p. 139]** más *: «Lo hermoso* no puede menos de colocarse en línea de seres relativos, lo mismo que *lo feo,* pues no graduándose uno y otro más que por impresiones de sensación gustosa o de disgusto… no resultan iguales en todos, sino con relación al orden particular de sus órganos sensorios». Y, en efecto, la estética del perro debe de ser distinta de la del hombre.

Pero sin recurrir a autores baladíes y olvidados, que sólo ofrecen interés como ecos del común sentir de su tiempo, aun en otros de muy justo renombre encontramos proposiciones harto semejantes, o a lo menos inspiradas por el mismo *relativismo*. Don Félix José Reinoso, uno de los luminares mayores de la moderna escuela sevillana, se encargó en 1816 de la cátedra de Humanidades sostenida por la Sociedad Económica de Sevilla, y en la cual le habían precedido sus amigos Blanco y Lista. Como oración inaugural leyó un breve tratado *de la influencia de las bellas letras en la mejora del entendimiento;* [1] dilatando luego las mismas

ideas en otros más extensos sobre el gusto, la belleza, la sublimidad, y, finalmente, en el *Plan ideológico de una Poética,* escritos parte impresos, parte inéditos, y que juntos pueden considerarse como un *curso de Bellas Letras,* en la forma un tanto libre y descuidada de apuntes de clase. Reinoso, discípulo de Destutt-Tracy y de Bentham en cuanto podía serlo un sacerdote católico, no sólo profesaba la doctrina utilitaria con todas sus consecuencias morales y políticas, inclusa la de identificar el bien con el placer y el mal con el dolor; no sólo era positivista en filosofía hasta el punto de no reconocer otra ciencia que la que resulta de la comparación de los hechos, sino que en Estética, y procediendo con un rigor lógico innegable, confundía también la belleza con el deleite, llamando *«bello o agradable a lo que causa un placer* más exquisito y puro aunque menos durable: *bueno o útil* a lo que produce un *placer* más radical y permanente, aunque menos delicado y más penoso a veces de conseguir». De esto al *hedonismo* de Aristipo y de la escuela de Cirene, no hay más que un paso. Utilidad, necesidad, belleza, bien, son sinónimos para Reinoso, y todos ellos **[p. 140]** se reducen a la sola noción del placer, espiritual, es claro, pero al fin placer, esto es, afección o modificación agradable de la sensibilidad. Fuera de esto, Reinoso tiene, entre muchas nociones vulgares, tomadas de Blair, Batteux, Burke y demás estéticos que tenían boga por entonces, alguna idea original y profunda, porque al fin, aunque contaminado y empequeñecido por la pésima filosofía de su tiempo, era varón de muy robusto entendimiento. Así, aun aceptando el principio de la imitación en los términos en que el abate Batteux le enseñaba, no se contenta con tan superficial explicación, y parece considerar como objeto del arte, no sólo el renovar, sino el *perfeccionar y aumentar las impresiones halagüeñas* de la naturaleza, entendiendo esta perfección en el sentido de sacar a luz algo que en la naturaleza misma está, pero tan borroso y difuso, que muy pocos ojos alcanzan a verlo ni comprenderlo. Distingue las Bellas Letras y las Bellas Artes

por la variedad de sus instrumentos, y da entre ellos el primer puesto a la poesía, no solo por la mayor extensión de su materia, puesto que puede expresar ella sola todos los objetos que expresan las demás artes reunidas, sino, además, porque tiene la facultad de comunicar o excitar ideas sin valerse para ello de instrumentos materiales y mecánicos.

Es indudable que Reinoso había alcanzado a leer el *Laoconte* de Lessing, una de cuyas doctrinas capitales resume con bastante claridad en estos términos: «La Pintura y Escultura sólo presentan un momento de alguna acción o un aspecto de alguna cosa; pero la Poesía puede sucesivamente describir un hecho en todo su curso, o un objeto en todos y por todos sus lados».

El sensualismo, casi materialista, de Reinoso, aparece ya muy modificado en su discípulo y sucesor en la cátedra de Humanidades, don Félix María Hidalgo, conocido por su elegante traducción de las *Bucólicas* virgilianas. Al tomar posesión de su enseñanza en mayo de 1833, leyó Hidalgo un *Discurso sobre la unión que entre sí tienen la razón y el buen gusto,* [1] en el cual ya comienza a sentirse la influencia de Laromiguière, que predominó luego en Lista, Arbolí y otros varios.

Aquellos diez y siete años no habían pasado enteramente en **[p. 141]** balde, a pesar de lo despacio que suelen caminar todas las cosas en España. Hidalgo define ya el *gusto* como «un sentido interno, por el cual juzgamos y discernimos las bellezas naturales y las del arte»; le declara *trascendental* a todos los conocimientos humanos, e inseparable de la razón, y enseña que la verdad y la belleza, así como proceden de un mismo origen, jamás se desunen, so pena de pervertirse y de corromperse. Declara inmutables las leyes del mundo moral y las del gusto; sustituye el nombre ya desacreditado de sensación con el de sentimiento, y reconoce y acata las nociones de unidad, de orden, de variedad, de decoro, de regularidad, de simetría y de armonía que resplandecen en un *todo artístico*. Y aunque todavía quema incienso en las

aras de Condillac, y quiere persuadirnos de que las verdades morales no son más que las *mismas verdades físicas consideradas abstractamente,* eso no menoscaba en su pensamiento el carácter eterno e indiscutible de esas verdades, tan conculcadas en las teorías sociales y estéticas de su maestro Reinoso. La transformación de la escuela sevillana había sido completa, y fué gloria de Lista el iniciar dentro de ella la reacción espiritualista, como veremos más adelante.

De intento hemos dejado para este lugar, como centro del presente capítulo, a los dos escritores españoles del siglo XVIII que con más ahinco y vocación se dieron al estudio de la Estética, haciéndola objeto principal, ya que no único, de extensos trabajos, en los cuales, a vueltas de una originalidad positiva, se refleja de un modo muy exacto y completo el punto a que había llegado la filosofía del arte en Francia, en Italia, en Inglaterra y en Alemania, puesto que entrambos críticos nuestros trataron familiarísimamente con el pintor filósofo Mengs y con el arqueólogo artista Winckelmann, y por conducto de ellos tuvieron noticia de Baumgarten, de Mendelssohn y de Sulzer, mostrándose además muy leídos, así en los ensayos del P. André y de Diderot, como en los de Hutchesson y Burke. A todo esto juntaban minuciosos conocimientos de la técnica artística, sin la cual nadie puede dar un paso en estas materias, so pena de exponerse a gravísimos dislates, por mucha que sea o pretenda ser su penetración filosófica.

Pero en Azara, lo mismo que en Arteaga, el cultivo de la teoría estética se encaminaba, o más bien se subordinaba, a la crítica **[p. 142]** animada y concreta de las obras de arte, deleitándose nuestro diplomático con las reliquias venerandas de la escultura griega y con las obras divinas de la pintura italiana del Renacimiento, y escogiendo el P. Arteaga por campo principal de su actividad las varias especies del ritmo musical y poético.

Nada más singular que la amistad estrecha que enlazó a estos dos hombres, venidos de tan opuestos campos, y que sólo en el del arte podían darse la mano. Azara, hombre de mundo, escéptico y volteriano, uno de los principales fautores de la expulsión de los Jesuítas, contra los cuales estaba animado de una especie de fanatismo, muy poco frecuente en todas las demás circunstancias de su vida: el P. Arteaga, jesuíta de los expulsos, uno de los sabios más eminentes de aquella emigración gloriosa, que puso en Italia tan alto el nombre de la cultura española. Pero como en Azara se sobreponía a toda otra consideración el amor a las letras y a las artes, y era como una necesidad de su índole magnífica y ostentosa el protegerlas y honrar a sus cultivadores, muy pronto los primeros trabajos críticos del ilustre Jesuíta madrileño, historiador de la ópera y de la música italiana, llamaron sobre él la atención del diplomático aragonés, que le dió hospedaje en su propio palacio, y le proporcionó todos los medios de entregarse con holgura a sus estudios favoritos. Arteaga le pagó su deuda en bonísima moneda, y a él se debe atribuir casi exclusivamente la corrección e ilustración de las bellas ediciones de poetas latinos (Virgilio, Horacio, Catulo, Tibulo y Propercio, Prudencio, etc.), que, con esplendidez superior a todo encarecimiento, hizo estampar Azara en la imprenta bodoniana de Parma, por los años de 1789 a 1794. Además de estos trabajos, en que Arteaga y su patrono fueron asistidos alguna vez por eruditos italianos tan eminentes como Carlos Fea y Ennio Quirino Visconti, es fama que Arteaga tuvo parte no secundaria en la elegante versión de la *Vida de Cicerón,* de Middletton, que lleva el nombre de Azara; y, en suma, en cuantos trabajos literarios éste emprendió o imaginó, que fueron muchos.

Azara, en su papel de Mecenas, al cual pudo dedicarse holgadamente cuando el cardenal Bernís le dejó por heredero de su cuantiosa fortuna, y del cual ni la misma Revolución francesa bastó a distraerle, tuvo ocasión de proteger a los más diferentes

[p. 143] personajes, desde el abate Casti, que alegraba los espléndidos banquetes de nuestro embajador con sus cuentos picarescos, hasta Winckelmann y Mengs, que ejercieron sobre el ingenio claro, despierto y cultivado de Azara mucho más saludable inflencia, llevándole a verdaderos descubrimientos arquelógicos, y a terciar sin desventaja en las grandes cuestiones que ya comenzaban a agitarse sobre la naturaleza y fin del arte, en las cuales se presentó con un criterio filosófico marcadamente sensualista, y hostil, por tanto, al de sus dos amigos alemanes, que eran fervorosos platónicos.

Antonio Rafael Mengs (1728-1779), pintor bohemio tan famoso en la teoría como en la práctica, apellidado por sus contemporáneos el *pintor filósofo,* y muy decaído hoy de su reputación antigua, como todos los pintores pseudo-clásicos del siglo pasado, era un correctísimo, aunque amanerado dibujante, y un falso e intolerante idealista, secuaz de cierta fantástica y abstracta noción de lo bello, que no era de ninguna suerte el ideal concreto y vivo que ha de regir siempre la mente del artista, sino algo que, viviendo en heladas e inaccesibles regiones y nutrido por una falsa, aunque noble, inteligencia del arte antiguo y por una aspiración mal discernida a lo noble y a lo grandioso, comunicaba a la forma pictórica, al traducirse en ella, toda la palidez de los conceptos intelectuales y metafísicos. Tal era la filosofía que Mengs ponía en sus cuadros y en sus frescos, que hoy tanto nos empalagan, y que sus contemporáneos aplaudían, por reacción instintiva y natural contra el sensualismo. Bajo este aspecto, la obra crítica de Mengs tiene más importancia que su obra pictórica. Había nacido para enseñar y para dogmatizar, y su férula censoria se hizo sentir terriblemente sobre todo lo que sabía a naturalismo, lo mismo veneciano que español y flamenco. Reina en todos los actos de su vida, en sus pinturas lo mismo que en sus escritos, cierta unidad que infunde respeto; cierta severidad moral y estética que no transige con nada que empañe la pureza de

sus ideas, y un convencimiento tan profundo de hallarse en posesión de la verdad y de tener en sus manos las llaves del alcázar del gusto, que sus decisiones parecen oráculos y traen aparejada la nota de impiedad contra quien dude de ellos.

Mengs pintó mucho en España desde 1761; fundó aquí escuela, **[p. 144]** de la cual fueron ornamento los Maellas y los Bayeus, y fué acatado como un semidiós de la Pintura, desterrando la manera de Corrado y de Tiépolo. Cuando murió en Roma, en 1779, Azara mandó reproducir en bronce su retrato, costeó su sepulcro, dictó la inscripción latina que en él se puso, escribió extensamente su biografía, coleccionó sus obras y las hizo imprimir simultáneamente (con el lujo que él acostumbraba) en italiano, en castellano y en francés. [1] Es libro vulgarísimo y muy consultado todavía por nuestros artistas.

La admiración de Azara por Mengs no reconocía límites, y hoy nos causa verdadero asombro oirle decir, por ejemplo, que el Genio de la Grecia había transmigrado a aquel pintor, que nos parece tan mortecino, tan académico, tan tímido y tan yerto. Y no menos admiración causa la facilidad con que Azara, lo mismo que Winckelmann, abusan en loor de su amigo de los mayores nombres del arte, declarándole el Rafael de su siglo, así como suena, o afirmando de él que reunía el *claro-obscuro* del Correggio con el colorido de Ticiano.

Pero dejando aparte estos errores de la crítica de una época (y quizá no sean menores los de la nuestra, aunque en sentido contrario), claro es que a Azara no le movía desestimación alguna respecto del talento de Mengs, cuando se levantaba a impugnar en las *Observaciones sobre la Belleza,* que acompañan a su edición, las teorías de estética general que profesaba su amigo, y especialmente aquel concepto del ideal, por obra y gracia del cual producía Mengs las maravillas tan ponderadas por Azara. Y como esta polémica es curiosa y da mucha luz sobre la confusión e incertidumbre de conceptos que entonces reinaba entre los artistas

y los conocedores, es preciso, antes de dar idea de las *Observaciones* de Azara, conocer sucintamente el tratado de Mengs sobre el que recaen.

Mengs usó indiferentemente en sus escritos el alemán, el italiano, el castellano y el francés, por lo cual, en rigor, no puede decirse que pertenezca a ninguna literatura. Pero las *Reflexiones* **[p. 145]** sobre la belleza y gusto en la Pintura fueron escritas e impresas en su nativa lengua alemana, y dedicadas a Winckelmnann, como expresión de las ideas platónico-leibnitzianas que uno y otro profesaban, y que el segundo ha repetido en muchos lugares de su Historia del arte antiguo, de donde las tomaron y exageraron después Sulzer y Milizia.

La perfección no es propia de la naturaleza humana; pero Dios, queriendo comunicarle una *noción intelectual* de ella, le ha dado la Belleza. La belleza se halla difusa en todas las cosas creadas, y es en cada una de ellas el grado más alto de perfección que idealmente podemos concebir. La belleza es, por consiguiente, la perfección de la materia, y tiene por principal efecto transportar el alma a una momentánea beatitud, que la hace soñar con la visión celeste y aspirar a la patria de la cual se halla desterrada.

Pero limitándonos a la belleza material y visible, es evidente que se encuentra en las formas, y que en las formas se revela por medio de los colores… Cada cosa material tiene una forma, que es la medida de su potencia y actividad. «La gran diversidad de colores que vemos en la materia, proviene de la diferencia de sus pequeñas formas o partículas y de su mezcla. De estas formas pequeñas compone la naturaleza otras mayores, que no se juzgan bellas o feas por sus colores, sino por sus figuras, y en ellas es también la uniformidad la base de su Belleza».

Entre todas las figuras, Mengs considera como más perfecta la circular, *porque la produce un solo motivo,* cual es la extensión de su propio centro. Las que nacen de diferentes motivos son inferio-

res en perfección, pero no por eso carecen enteramente de hermosura, y aún vemos en la naturaleza que muchas cosas que en sí carecen de belleza, la adquieren por su unión o conexión con otras. También se observan en los objetos naturales diversos grados de belleza, según que sus partes sean activas o pasivas, siendo mucho menos perfectas las segundas, aunque tienen en su imperfección una especie propia de belleza.

Mengs distingue cuidadosamente la belleza de la utilidad; que las partes bellas no siempre son las más útiles y perfectas, por más que sea ya cierto género de belleza la adaptación al fin. Cuanto más imperfecto es un color, cuanto más imperfecta es una figura, de tanta mayor variedad y riqueza de manifestación son **[p. 146]** susceptibles. ¿Cómo conciliar esto con la idea de perfección que es el fondo del sistema? A Mengs le extravió el no haber comprendido que la belleza no es la perfección en absoluto, sino una particular manera de perfección.

En su sistema, la belleza es la *conformidad de la materia con las ideas, o la perfección de la materia según nuestras ideas:* usa indiferentemente las dos fórmulas, y también la de *alma de la materia,* porque todo lo que no es bello está como muerto para el hombre. La contemplación de la belleza nos inspira deseos de romper la cárcel del cuerpo y unirnos con la perfección increada; pero si esta contemplación dura mucho, fácilmente degenera en una especie de tristeza, en una nostalgia de la eternidad, conociendo el alma que no ve en lo creado más que una perfección aparente.

Pero aunque no hallemos en el mundo visible belleza perfecta, ¿podremos negar su posibilidad, y no nos será lícito tratar de acercarnos a la verdadera y absoluta belleza? De modo alguno: en cada especie cabe cierto género de perfección; y Mengs llega a decir, con singular optimismo, trasunto del de Leibnitz, que el hombre sería siempre bello si diversos accidentes no se lo impidiesen, contando por el principal las pasiones, ideas y afectos que embargan el alma de la mujer preñada y la impiden dedicarse

con libertad a formar con perfección el nuevo ser: especie absurda y chistosa, de la cual con razón y con ironía protesta Azara.

Consecuencia forzosa de este resuelto y consecuente idealismo de Mengs es la afirmación de que el Arte puede superar a la Naturaleza en hermosura, porque el Arte obra libremente y la Naturaleza no, y el Arte puede escoger de la Naturaleza lo más hermoso, recogiendo y juntando las partes de diversos lugares y las bellezas de distintas personas. «Con facilidad puede suceder que los hombres pintados sean más bellos que los verdaderos». La Música y la Poesía tienen una fuerza infinitamente mayor que la que tendrían los sonidos y las palabras derramados confusamente y al acaso.

Pero no olvidemos que para Mengs, que en esto, y a pesar de su platonismo, se eleva poco sobre la filosofía de su tiempo, y rara vez alcanza a la región de las ideas puras, la perfección artística no consiste en otra cosa que en unir las partes perfectas de diversos **[p. 147]** objetos, teniendo que refugiarse el sistema de los arquetipos (aunque el autor no lo diga con bastante claridad) en aquella noción o tipo de hermosura que sin duda en la mente del artista debe presidir a esta selección y mezcla. La *idea* en Mengs se reduce a una buena *elección,* y sólo de las cosas existentes, no de las posibles.

En orden al Gusto, Mengs se atiene a un vulgar eclecticismo, que consiste en escoger siempre *el medio entre dos extremos*. El alma del Gusto es la *idea:* la *imitación* es el *cuerpo*. El Gusto mejora la naturaleza, *escogiendo* lo mejor y más útil de ella. Por el contrario; la *Manera* desnaturaliza y calumnia lo que imita. Para adquirir el buen gusto verdadero, no hay, según Mengs y Winckelmann, otro camino que estudiar continuamente las esculturas de los griegos, los cuales, descartando de las figuras de sus dioses todos los caracteres de debilidad humana, supieron hallar un medio entre lo humano y lo divino, y adquirieron así «el sentido

propio de lo bueno y de lo malo que hay en las figuras y en las cosas».

Azara puso al *Tratado* de Mengs un *Comentario* casi tan extenso como el tratado mismo, del cual es refutación en són de ilustrarle. Empieza hablando con ligereza volteriana de la discordancia y contrariedad de opiniones acerca de lo bello. Sobre las ideas platónicas exclama: «¡Lástima que una invención tan ingeniosa no sea verdadera!» De la *unidad* de San Agustín escribe: «Quizá los iniciados en los misterios de los números pitagóricos entenderán esto». Wolfio y los leibnitzianos, «que no siempre han soñado con la amenidad de los platónicos», confunden groseramente la causa con el efecto, y la belleza con el gusto. Definir, como el P. André, la belleza por la regularidad, el orden o la proporción, es querer explicar lo oscuro por lo más oscuro: otro tanto valdría decir que el orden es una cosa bella. El psicologismo de los escoceses, el *sentido interno* de Hutcheson, le parece a Azara el sistema más pobre y menos ingenioso de todos: ese *sentido interno* es una especie de *Deux ex machina,* e igual razón habría para multiplicar hasta lo infinito los sentidos internos, atribuyendo uno diverso a cada una de las ideas abstractas que poseemos.

Después de esta parte crítica viene la parte positiva y dogmática. Azara no admite la belleza como cosa real y existente en sí misma, sino como una cualidad que predicamos de ciertos objetos. **[p. 148]** Hay objetos que llamamos bellos, pero la belleza no tiene existencia alguna fuera de nuestro entendimiento. ¿Y en qué consiste esa cualidad por cuya posesión llamamos bellos a los objetos? *«En la unión de lo perfecto y de lo agradable».* «De la perfección juzga el espíritu, los sentidos perciben lo agradable, y el entendimiento, que es el compuesto de entrambos, goza de la belleza». De lo bello sólo es juez competente la razón.

Azara presenta indicios seguros de haber leído el *Laoconte* de Lessing, aunque jamás le cita. Todas las consideraciones que hace

sobre el sentido estético de los helenos, están tomadas de Lessing y no de Winckelmann. Y era natural que así sucediese, porque las tendencias sensualistas del espíritu de Azara, riñendo como reñían con sus aficiones críticas a ciertas obras del idealismo ecléctico de su tiempo, debían llevarle, aunque sólo fuese en teoría, a la justa estimación del elemento *individual* y *expresivo,* base de la estética de Lessing. Separándose, pues, muy profundamente de la *noción ideal,* preconizada por Mengs, a pesar de la desacordada admiración que profesaba a todas las obras del pintor su amigo, concedía grande importancia, y un capítulo separado, a la *expresión,* entendiendo por ella el «arte de hacer comprensibles los afectos interiores y las situaciones morales»; si bien este poder expresivo le subordinaba siempre, lo mismo que Lessing, a las leyes de la Belleza, la cual uno y otro tenían por canon supremo del arte griego, al paso que Winckelmann hacía consistir su excelencia en cierta serenidad abstracta y fría. Con grande inteligencia de los principios de Lessing, explicaba Azara la ausencia de convulsiones y ademanes violentos del Laoconte, por el respeto del escultor a la belleza de las formas, y no por una idea que *a priori* se hubiese formado de la dignidad humana, ni por el temor de menoscabarla con violentas contracciones. Lo que no quería era *desfigurar la hermosura de los cuerpos*. «Los griegos tenían tal arte (añade), que apenas se ve en sus estatuas que hubiesen pensado en la expresión; y, sin embargo, cada una dice lo que debe decir: están en un reposo que muestra toda la belleza, sin ninguna alteración: un suave movimiento de la boca, de los ojos… expresa el afecto, encantando el alma y los sentidos». Descubrir los *resortes del* alma, sorprenderla, por decirlo así, en sus más ocultas sinuosidades, y todo esto sin alterar la belleza de las formas, **[p. 149]** sino con suavidad de sensación y evidencia de perfección, es el concepto estético de Azara, que dista *toto coelo,* como se ve, del de Mengs, y está mucho más próximo que el suyo a la racional y moderna Estética. Mentira parece, y sólo se

explica por la tiranía del medio ambiente, que, razonando con tanta pespicacia, juzgara luego con tanta torpeza, poniendo en las nubes las mismas obras que más contradecían su sistema.

Pero nos engañaríamos mucho si creyéramos ver en el Azara teórico alguna semejanza con lo que hoy se llama un *realista*. Azara no es ni más ni menos realista que Diderot y Lessing, con quienes tiene muchas concomitancias. Desde luego no admite en sus términos literales el principio de imitación, y se burla mucho de la supuesta ilusión que las obras artísticas producen: «Nadie que tenga juicio cabal puede suponer, ni por un instante, que es verdad lo que ve representado en un cuadro, y si esto fuese posible, las más de las pinturas harían un efecto contrario al que hacen. Porque no existe semejante ilusión, es cabalmente por lo que gusta el arte… *Que la imitación sea más bella cuanto es más perfecta, es otro error que depende del primero, porque nada tiene que ver la imitación con la belleza. Si el original no es bello, tampoco lo será la copia, por muy semejante que sea*». ¡Cuán superior aparece esta doctrina, por un lado, a la de Mengs, que con todo su idealismo aún admitía el principio de imitación, cayendo con esto en un eclecticismo trivial, y por otro, a la del abate Batteux y sus innumerables secuaces, cuya influencia, aunque remozada, persiste todavía en el arte literario, e informa escuelas y producciones novísimas!

Tampoco incurre Azara en la grosera confusión frecuentísima en los sensualistas de su tiempo, entre la belleza y el deleite. «Lo agradable no es bello, aunque lo bello sea, por lo común, agradable». Para Azara, el gusto es un efecto de los sentidos, inferior a la percepción de la belleza, la cual corresponde al puro entendimiento. Por eso hay gusto bueno y gusto malo, gusto recto y gusto depravado, no en cuanto tales gustos, pues considerados sensiblemente son iguales, sino en cuanto están sujetos al juicio y estimación de una facultad superior. El que imita sin discernimiento los objetos de la naturaleza, no tiene gusto ni bueno ni

malo: el que imita con predilección lo feo, da muestra segura de tenerle pésimo y corrompido.

[p. 150] Aún pueden entresacarse otros notabilísimos aforismos estéticos de este *Comentario* de Azara, que brilla más por sentencias sueltas que por el conjunto. Así, le vemos condenar enérgicamente el nimio esmero de los detalles, lo que el llama superfluidades y menudencias. Así, coincidiendo esta vez sin saberlo con Diderot, cuya *Paradoja del comediante* no estaba impresa aún, rechaza la imitación realista en la declamación escénica, recordando aquella sentencia de nuestro Quintiliano: *«Adeo in illis quoque est aliqua vitiosa imitatio, quorum ars omnis constat imitatione»*. Finalmente: Azara, en todo lo que es teoría filosófica y general, aparece tan adelantado como los dos más adelantados estéticos de su tiempo: sólo yerra, y a veces groseramente, al aplicar sus ideas a la técnica artística, o más bien al no aplicarlas, sino contradecirlas y violentarlas, como tendremos ocasión de ver cuando nos hagamos cargo de sus violentos y atropellados juicios, no ya sobre Velázquez y los flamencos, sino sobre la misma divinidad de Miguel Angel, escarnecida por él tan sacrílegamente como por su amigo Milizia.

Si en Azara la crítica artística era más que todo alarde y bizarría de gran señor y de príncipe a la italiana, en el P. Arteaga fué vocación y ejercicio de toda la vida. Los escritos que conocemos de él, sin exceptuar ninguno, se refieren directa o indirectamente a ella, lo mismo su *Historia de las revoluciones del teatro musical italiano,* y sus cartas sobre el teatro de Alfieri, y su teoría del ritmo musical, que su libro sobre Horacio, o su carta sobre la filosofía de Píndaro y de los demás poetas antiguos, o su disertación sobre la influencia de los árabes en el arte moderno. Pero el libro que se levanta dominando el conjunto de todos sus trabajos, y comunicándoles la unidad de una teoría fuertemente enlazada, es, sin duda, el de las *Investigaciones filosóficas sobre la bellaza ideal, considerada como objeto de todas las artes de imitación,* impresas en Madrid, y

en lengua castellana, en 1789, y que, sin contradicción, deben tenerse por el más metódico, completo y científico de los libros de estética pura del siglo XVIII, pudiendo hombrear sin desventaja con cualquier otro de su tiempo, aunque entren en cuenta Burke, Sulzer y Mendelssohn, con la excepción única del *Laconte,* que es una obra de genio con todas las superioridades de tal, es decir, con horizontes **[p. 151]** y perspectivas infinitas, pero que no puede considerarse como una Estética metódica, ni el autor lo pretendía. [1]

Quizá tampoco era posible una construcción rigurosamente científica de la teoría del arte cuando nuestro Jesuíta escribía. Sin duda, por eso puso a su libro el título modesto de *indagaciones,* bien conforme, de otro lado, con el carácter analítico que entonces tenían todos los estudios filosóficos. No se le ocultaba, en verdad, que la ciencia de que escribía, y a la cual ni siquiera dió nombre, como tampoco se le dió Lessing (lo cual prueba que la invención de Baumgarten aún no había hecho fortuna), estaba en mantillas, y lo había de estar largo tiempo por la oscuridad en que la naturaleza envolvió todo lo que pertenece al principio físico de nuestras sensaciones, al origen de las ideas y a la causa impulsiva de los movimientos voluntarios. Veía claros los límites de la ciencia de su tiempo, y presentía, y adivinaba, y llamaba con sus votos otras ciencias futuras, como la *pneumatología* o ciencia del espíritu, y la *psicología racional:* «toda nuestra ciencia se reduce a algunas observaciones sobre los efectos que resultan de la unión del alma con el cuerpo, sobre las sensaciones que aquélla recibe, y sobre las ideas que se forma con ocasión de las sensaciones». De esta oscuridad y atraso debía resentirse, tanto o más que cualquiera otra de las ideas generales y abstractas, la de la Belleza. «Todos hablan de belleza, y apenas hay dos que apliquen a este vocablo una misma idea. ¿Se trata de proferir aquella palabra? No hay imaginación que no se regocije, oído que no se deleite, corazón que no salte en el pecho, ni hombre que no manifieste

en sus movimientos la inclinación hacia aquellas cosas que con ella se significan… Pero ¿se trata de aplicar la misma palabra a este, a aquel o al otro objeto deteminado? Aquí la variedad de juicios, la confusión de pareceres, la contrariedad de dictámenes».

[p. 152] Arteaga, pues, aunque profese la filosofía de su tiempo, aunque proclame un subjetivismo exagerado, o más bien un empirismo psicológico semejante al de la escuela escocesa, con la cual tiene evidentes relaciones, y aconseje prescindir de las causas y atenerse al estudio de los efectos, no lo hace por escepticismo respecto de las ideas abstractas, sino por el atraso de la metafísica que él reconoce y deplora, y en cuyo porvenir cree firmísimamente, por más que no le satisfaga la que hasta entonces había existido. Esta posición suya no debe olvidarse nunca, porque fija y aclara las que parecen contradicciones de su doctrina, ya que nunca es lícito confundir al empírico *expectante,* pero que en principio confiesa la legitimidad de la Metafísica, con el empírico dogmático que de todo punto la niega. Arteaga comienza por enumerar rápidamente las explicaciones que hasta su tiempo se venían ensayando de la belleza (lo agradable, la unidad, la unidad junta con la variedad, la regularidad, proporción y orden, la belleza absoluta en Dios y relativa en las criaturas, etc.), y sin tomar partido por ninguna de ellas, declara insolubles en el estado actual de la ciencia las cuestiones relativas al origen y formación de la idea estética, la acepta ya formada en el espíritu humano, y procede a estudiar la belleza ideal, artística, única sobre la cual cree que puede decirse algo fecundo y provechoso. Como su tratado es de tan excepcional importancia, le compendiaré con alguna extensión, haciendo de paso las oportunas observaciones, sin apartarme nunca del orden de capítulos del original, que responden a las divisiones internas de la teoría. Si el análisis resulta algo largo, cúlpese a la fecundidad de ideas que encierra en pequeño volumen el libro de Arteaga, que ya por sí, y en la mente

de su autor, venía a ser extracto y quinta-esencia de otro más amplio que tenía en proyecto, y cuyo plan expone al fin.

I .— *De la imitación y en qué se distingue de la copia*.— El fin *inmediato* de las artes imitativas es imitar a la naturaleza. Imitar es representar los objetos físicos, intelectuales o morales del universo con un determinado instrumento (en poesía el metro, en la música los sonidos, en la pintura los colores, en la escultura el mármol o el bronce, y en el baile las actitudes y movimientos del cuerpo). El fin de la representación es excitar en **[p. 153]** el ánimo de quien la observa ideas, imágenes y afectos análogos a los que excitaría la presencia real y física de los mismos objetos, pero con la condición de excitarlos por medio del deleite, de cuya particularidad resulta que la imitación bien ejecutada debe aumentar el placer en los objetos gustosos y disminuir el horror de los desapacibles, convirtiéndolos, cuanto lo permite la naturaleza de su instrumento, en agradables. *La copia es muy diversa de la imitación*. El copiante no tiene otra mira que la de expresar, o, mejor dicho, reproducir con la exactitud y semejanza posible el objeto que copia. *El imitador se propone imitar su original, no con la semejanza absoluta, sino con la semejanza de que es capaz la materia o instrumento en que trabaja*. No pretende engañar ni quiere que su retrato se equivoque con el original; antes, para evitar todo engaño, pone siempre delante de los ojos las circunstancias y señales del instrumento con que trabaja. «¿Qué pretenden, por ejemplo, un Fidias o un Buonarrotti, cuando nos representan a Júpiter o a Moisés? ¿Intentan acaso engañarnos de modo que tomemos la estatua por original? No por cierto. Con la blancura del mármol que escogen, con su inflexibilidad y su dureza, que ellos, en vez de esconder y disimular, manifiestan a los ojos de todos, hacen ver que no quieren que su estatua se tome por un hombre, sino por una piedra que imita al hombre. Y porque ésta es su mira, y no aquélla, evitan con el mayor esmero todos los efectos con que fácilmente pudieran engañar a quien observa,

como sería pintar el mármol de color de carne, dar negrura a los cabellos y a las cejas, y animar los ojos con el cristal o con el vidrio, circunstancias todas que tendrían mayor semejanza con el hombre verdadero que no el color natural de la piedra o del mármol, al cual no hay hombre que se asemeje». Y en confirmación de esto, y para rechazar más y más el principio de la ilusión vulgar, todavía observa Arteaga que hacemos mayor aprecio de las cosas imitadas por el arte que de las que copia la misma naturaleza, aunque reconozcamos en éstas mucha mayor semejanza. El arte de la imitación consiste, pues, en dar los grados posibles de semejanza con el original al instrumento escogido, pero sin ocultar ni disimular su naturaleza. Con razón se ha notado que Arteaga, por huir del superficial principio de la ilusión (base, dicho sea, **[p. 154]** entre paréntesis, del sistema francés de las unidades dramáticas), exagera el mérito de *la dificultad vencida* y el de la *lucha con el material,* que por mucho que valgan en el arte, al cabo tienen un valor secundario, externo y mecánico, sobre todo respecto del contemplador, no siendo de ninguna suerte proporcionada la admiración de éste, como Arteaga supone, a la resistencia del material empleado. De todas maneras, conste que la imitación, en el concepto de Arteaga, muy lejos de ser trasunto fiel de la realidad, debe atenuar, modificar y suprimir muchas circunstancias de ella.

II.— *De la naturaleza imitable y de las diversas clases de imitación en las respectivas* artes.—«Entiendo por Naturaleza el conjunto de los seres que forman este universo, ya sean causas, ya efectos, ya substancias, ya accidentes, ya cuerpos, ya espíritus, ya Criador, ya criaturas». Todo este mundo dilatadísimo, o, por mejor decir, infinito, puede servir de materia a la imitación de las artes, *con tal que el objeto sea capaz de recibir imagen material y sensible*. No todo puede ser imitado en todos sus aspectos y relaciones. Por imagen se entiende «la señal, idea o fantasma que queda en nuestra imaginación después de haber recibido por cualquier órgano o senti-

do corpóreo la impresión de los objetos». Arteaga es francamente sensualista, y no admite idea alguna que no traiga *directa o indirectamente* origen de los sentidos. Además las ideas matemáticas y metafísicas no son objeto de imitación. Esta recae sólo sobre los individuos, precisamente porque son imperfectos y limitados. Siendo el artífice una criatura inteligente, pero limitada, no puede abrazar con su comprensión todo el universo, ni mucho menos tener fuerzas para representarle. No sólo se niega a las artes el poder expresar cumplidamente la inagotable belleza del mundo creado, sino que ni aun siquiera es lícito a la imaginación concebir o idear algún grado de belleza que no se halle comprendido en el plan inmenso de la creación.

Los medios de que se vale el artífice, unos son *naturales* (como en las Bellas Artes, o sea, en las artes del diseño, y en la Música), otros *convencionales* (como en las Bellas Letras). Los *naturales* se dividen en *ópticos* (artes plásticas) y *acústicos* (música). Los objetos percibidos por la vista pueden estar **[p. 155]** o en quietud (escultura y pintura), o en movimiento (danza y pantomina). Prosigue el autor con las acostumbradas y naturales distinciones entre la escultura y la pintura, y entre la armonía y la melodía. Y llegando a tratar de las relaciones entre la poesía y las artes plásticas, no duda en declarar, siguiendo a Lessing, que la esfera de imitación de las bellas letras (en cuyo número incluye, no solamente la poesía, sino la elocuencia y la historia) es mucho más extensa que la de las bellas artes. Caben, sin embargo, recíprocas intrusiones, y así la poesía emplea la *hipotiposis* como medio de reemplazar a la pintura, y la *onomatopeya* para remedar a la música. La pintura y la escultura producen a veces, por medio de símbolos, alegorías y emblemas, un efecto semejante al de la poesía cuando trata de encarnar ideas generales y abstractas. La Música es la que posee menos recursos en este punto, y sólo de una manera muy vaga e indecisa, puede despertar con los sonidos una sensación semejante a la que con los colores produce el objeto mismo.

III.— *De la naturaleza bella en cuanto sirve de objeto a las artes de imitación.*— La Belleza, considerada en general, es absoluta, pero en el arte es sólo *comparativa* o *relativa*. Lo bello en el arte no es precisa e individualmente lo mismo que estimamos por tal en la naturaleza, sino lo que representado es capaz de excitar más o menos vivamente la imagen, idea o afecto que cada uno se propone. Arteaga demuestra la más profunda indiferencia en cuanto a la elección de asuntos. *Tan bella puede ser la imitación de Narciso como la de Tersites, y la de Venus como la de Canidia. Lo feo en el arte es, no lo que se juzga tal en tos objetos, sino aquello que no es capaz de producir la ilusión y el deleite a que cada una de las artes aspira.* Muchos objetos hay que, siendo desagradables y aun horrorosos en la naturaleza, pueden recibir lustre y belleza de la imitación (Polifemo, Laoconte, las Danaidas). Atribuye Arteaga el agrado que causa la pintura de tales objetos al deleite que percibe el alma en verlos *imitados,* a la complacencia que halla encontrando en la imitación materia de juicios y comparaciones, a lo incompleto de la ilusión en las artes imitativas y al efecto de la habilidad del artífice en la composición. Esta última razón es la única fundamental en su sistema, y las primeras, o son una petición de principio, o se reducen **[p. 156]** a la última, aunque explicadas en diversos términos. «Juzgo superfluo advertir (añade Arteaga) que cuando digo que se convierten las cosas desagradables en bellas, no quiero decir que se muda la esencia de la cosa en sí misma, sino relativamente a la impresión que hace en nosotros, de suerte que la que era desapacible y horrorosa en el original, se convierte en dulce y agradable cuando es imitada por el artista. Por la misma razón hay otras cosas que, siendo bellas en un género de imitación, se vuelven feas cuando se las saca de aquel género y se trasladan a otro». Laoconte grita admirablemente en Virgilio, y haría mal en gritar en el mármol. El viento, en una oda de Horacio, cabalga sobre las ondas de Sicilia: en la pintura tal imagen sería ridícula. Polifemo royendo los huesos de los compañeros de

Ulises, y corriéndole negra sanguaza por el pecho y las barbas, sería un objeto repugnante en la pintura: es hermoso y admirable en la poesía. Y aun dentro de una misma arte, cosas bellas en la poesía narrativa no son tolerables en la dramática; v. gr.: Atreo, cociendo los miembros del hijo de Tiestes y dándoselos a comer a su padre; Medea descuartizando a sus hijos; o bien la *Saint-Barthélemy* descrita por Voltaire en el segundo libro de su *Henriada*.

No habiendo naturaleza absolutamente bella ni absolutamente fea, y teniendo el poder de la imitación y la habilidad del artífice valor y eficacia bastantes para trocar en hermoso lo feo; siendo, en suma, el arte algo como un río sagrado que depura a la naturaleza de sus imperfecciones, resulta *insuficiente y falsísimo* el principio de Batteux, para quien únicamente podían ser objeto adecuado de imitación los objetos que despiertan ideas de unidad o variedad, de simetría o de perfección; en suma, la bondad y la belleza. Y no menos rechaza Arteaga la opinión de Moisés Mendelssohn, conforme al cual «el carácter y la esencia de las bellas artes y de las bellas letras consiste en la expresión sensible de la perfección». Aserción contradicha a cada paso por la historia del arte, exclama con razón Arteaga, recordando, a este propósito, no sólo ejemplos de deformidad física enaltecidos por el pincel y por la descripción, sino retratos sensibles de la abominación moral y de lo más execrable que se halla en la naturaleza, «como el Yago de Shakespeare, el *Tartuffe* de **[p. 157]** Molière, el *Catilina* y el *Mahoma* de Voltaire, el *Lovelace* de Richardson», los cuales, por eso, no dejan de ser artísticos y bellos. «Los autores que dan por fin del arte la bondad o la perfección natural (añade profundamente Arteaga), se han formado ideas incompletas, así de la naturaleza imitable como de la imitación: de aquélla porque juzgaron que sólo los objetos bellos eran capaces de recibir expresión y gracia, sin hacerse cargo del influjo que tiene el arte sobre las cosas y el modo de representarlas; y de ésta porque creyeron

que debía guardar las mismas leyes en todas las artes, sin reparar en la notable diferencia que introduce en la manera de imitar la diversidad del instrumento y la de la potencia que percibe la imitación». ¡Y en un país donde la Estética indígena había proclamado tan virilmente, desde hace cien años, la belleza de las representaciones artísticas de lo malo y de lo feo, se ha querido en nuestros días, por los que se dicen amantes de la tradición, sustituir la ciencia nacional con las mojigaterías de colegio del P. Iungmann, u otros tratadistas semejantes, buenos, a lo sumo, para una congregación de niñas que todavía no han recibido su primera comunión!

IV .—*Diversos grados de imitación.—Definición de la belleza ideal.* — El artista, para conseguir su imitación, ha de tener presentes cuatro cosas: 1.°, el carácter y flexibilidad del instrumento sobre que trabaja; 2.°, los estorbos que deben quitarse en dicho instrumento; 3.°, los grados de belleza real esparcidos en aquella clase de objetos naturales que se propone imitar; 4.°, la belleza accesoria que los objetos pueden recibir del arte y de la imaginación del artífice. No debe pasar los límites del arte, obedeciendo a una imitación sobrado material y realista, ni tampoco violentar el instrumento, para hacerle representar lo que no puede según su esencia. Debe apartarse lo menos que pueda de lo natural, y no recurrir a su fantasía, cuando tiene modelos que imitar en los objetos reales. Es obligación suya suplir con el arte los defectos del original, ya concentrando en un objeto las bellezas esparcidas en otros de la misma especie, ya añadiéndole de su fantasía perfecciones ficticias, hasta que resulte un conjunto natural en las partes, pero ideal en el todo, al cual pueda aplicarse lo que dijo Aristóteles: *optimum in unoquoque genere est mensura caeterorum*. La imitación se divide en **[p. 158]** *fantástica* e *icástica,* división que ya hemos visto en Luzán y en otros, y que procede de la escuela platónica. La *fantástica* es imitación de la naturaleza universal, y contiene todo lo que, no existiendo en ningún individuo parti-

cular, recibe forma y ser de la fantasía del artífice. La segunda es imitación de lo particular, que abraza las acciones y cosas verdaderas, según se hallan en la naturaleza, en el arte o en la historia. Son cuatro los grados de imitación respecto de los artífices. El primero e inferior consiste en imitar la naturaleza, pero sin llegar a expresarla tal como es. El segundo, en copiarla como es. El tercero, en reunir las propiedades de varios objetos en uno solo. El cuarto, en perfeccionar el original con atributos ficticios sacados de la fábula o de la propia imaginación.

A todo este trabajo preside la *bellaza ideal,* que no es una idea pura, sino derivada y compleja, resultado abstracto de una comparación o selección, «el arquetipo o modelo mental de perfección que resulta en el espíritu del hombre, después de haber comparado y reunido las perfecciones de los individuos», o más extensa y comprensivamente definido, «el modelo mental de perfección aplicado por el artífice a las producciones de las artes, entendiendo por perfección todo lo que, imitado por ellas, es capaz de excitar con la posible evidencia la imagen, idea o afecto que cada uno se propone, según su fin e instrumento». Hay *bellaza ideal* de pensamiento y de ejecución. La obra perfecta de arte debe reunir entrambas cualidades.

Si en esta doctrina no hay diferencia palpable entre Azara y Arteaga, sí la hay, y mucha, cuando se trata de determinar el valor de las palabras *naturalista e idealista,* que ya desde el siglo XVII venían aplicándose a la pintura, y que Arteaga toma en un sentido más general. Azara, lo mismo que Mengs, a pesar de la profunda discordancia entre las opiniones metafísicas de uno y otro, habían fulminado las más acerbas censuras contra los cuadros de Velázquez y de las escuelas flamenca y holandesa, llamando a sus autores *servum pecus,* imitadores adocenados del natural, y negando que nunca en sus obras pudiera encontrarse la verdadera belleza, puesto que carecían del discernimiento necesario para distinguir lo bello de lo feo, y todo lo trasladaban por igual al lien-

zo. El P. Arteaga, cuyas doctrinas **[p. 159]** sobre el valor de la ejecución y sobre la legitimidad de las representaciones de lo feo conocemos ya, no podía canonizar tan extrañas herejías artísticas. Es más: desde su punto de vista tenía que negar la antinomia entre naturalismo e idealismo, y realmente la niega en la esfera de la teoría, concediendo sólo en autores diversos tendencias a uno o a otro de esos procedimientos artísticos. «Un todo bello (escribe) debe componerse de partes integrantes que concurran cada una de por sí a acrecentar la Belleza. Por tanto, además del arquetipo de perfección, que resulta del conjunto de atributos que se hallan en un objeto, es necesario considerar también el modelo de pefección a que pueden reducirse los elementos que le componen. Así, en cualquiera producción de un artífice pueden concebirse dos géneros de belleza ideal, uno que resulta del modo con que supo coordinar las partes con relación al todo, otro de la habilidad con que dispuso las partes relativamente a sí mismas… No es posible que se dé obra alguna de arte donde no aparezca más o menos uno de los mencionados géneros. *Las mejores y más perfectas son las que manifiestan amigablemente hermanados el uno con el otro. Es, por tanto, una preocupación, nacida de haber reflexionado poco sobre estos asuntos, el distinguir los profesores de una facultad imitativa en «naturalistas» e «idealistas». Digo que es una preocupación, porque no hay idealista que no deba tomar de la naturaleza los elementos para formar su modelo mental, como tampoco hay naturalista que no añada mucho de ideal a sus retratos, por semejantes que los juzgue y cercanos al natural. De suerte que todo naturalista es idealista en la ejecución, como todo idealista debe ser necesariamente naturalista en la materia primitiva de su ejecución. Y si tiene algún fundamento esta «vulgar» deducción, no puede ser otro que el más o el menos, esto es, la mayor o menor porción de belleza ideal que cada uno introduce en sus perfecciones, o el diferente género de belleza con que las exorna*. ¡Ya en tiempo del P. Arteaga era *vulgar* esta *novísima* cuestión del naturalismo, y se la declaraba inútil y sofística, ante un criterio estético superiorl Si los

españoles tuviésemos costumbre de leer nuestros libros, ¡cuántas sorpresas nos ahorraríamos!

V .—*Ideal en la Poesía.*— Consiste en perfeccionar la naturaleza, imitándola con el metro o verso, que es su instrumento. **[p. 160]** Hay belleza ideal en las *acciones,* coordinando el argumento del poema por medio de la fábula o máquina, de suerte que excite interés y maravilla: en las *costumbres,* recogiendo en un solo personaje las cualidades más eminentes en virtud o en vicio (por eso declara Arteaga, adelantándose a toda la crítica moderna, que D. Juan Tenorio, por ser carácter tan complejo, es *el carácter más teatral que se ha visto sobre las tablas desde que hay representaciones);* [1] en la *sentencia,* atribuyendo a un personaje razonamientos y máximas mayores y más realzadas que las del común de las gentes (este género de ideal es el que prefieren Lucano y Corneille); en la *dicción,* escogiendo las palabras más adecuadas, combinándolas diestramente, etc. No todas las especies de ideal se hallan igualmente en todos los poemas. En el épico caben todos. En el didáctico no se admite sino en episodios el ideal de *costumbres,* etc. El de dicción debe entrar en todos, y él puede salvar obras en otros conceptos defectuosas.

VI .—*Ideal en la Pintura y Escultura.*—*El* autor anuncia que seguirá a Mengs, despojando sus opiniones del platonismo que en el original las envuelve. Hace oportunas consideraciones históricas sobre el genio estético de los griegos, sobre el sistema de la depuración de la forma, sobre la imitación de lo universal recomendada por Aristóteles, sobre el platonismo de los artífices del Renacaniento, y particularmente sobre cierta idea de Rafael, que él hace coincidir con el sistema de la imitación fantástica. En todas las partes principales de la pintura cabe la belleza ideal: en la composición, en el diseño, en el claro-obscuro, en el colorido y en la expresión. La *composición* consta de *invención* en el todo y *disposición* en las partes. Lo ideal de la invención estriba *en elegir un argumento que no se halle en la naturaleza,* en elegirle tal que nos

interese y agrade, y en revestirle de colores, figuras y circunstancias adecuadas a su especie y objeto. Arteaga confiesa su debilidad por las invenciones alegóricas **[p. 161]** en la pintura, ponderando como modelo de invención ideal el cuadro de la Calumnia que pintó, o no pintó, Apeles, y que por ejercicio literario y sofístico nos describe Luciano; y aun imaginando él de su cosecha y proponiendo a los artistas ciertas representaciones simbólicas de los atributos del amor. Lo ideal de la disposición consiste en el orden y concierto de las figuras según su oficio y graduación (ejemplos: el cuadro de las bodas de Alejandro, descrito por el mismo Luciano; la Escuela de Atenas, de Rafael; la Apoteosis de Trajano, de Mengs).

El dibujo es aquella parte de la pintura que nos da el debido conocimiento de las formas de un cuerpo, ya dependan éstas del del contorno, redondez y proporción de las partes entre sí y relativamente al todo, lo cual pertenece a la geometría o a la anatomía, ya provenga del *modo de ver,* esto es, de la diversa reflexión de luz que ofrecen, o del diverso ángulo visual bajo del que nuestros ojos las miran, lo cual pertenece a la perspectiva. La ciencia de las proporciones y de los contornos es lo que, hablando con exactitud, constituye el dibujo; la de la perspectiva pictórica forma lo que propiamente llamamos colorido y claro-obscuro. Su ideal consiste en dar a la belleza sobrenatural que quiere representarse la verdad y proporción de formas que corresponden a su naturaleza, escogiendo las más hermosas, las que mejor se concierten entre sí, y formar un todo más cumplido y perfecto. Esta especie de belleza tiene más lugar en asuntos divinos, alegóricos y mitológicos, que en los históricos o en los retratos. Cristo, la Virgen, los Angeles, los Santos, las divinidades gentílicas, etc., deben representarse siempre con una hermosura superior a la naturaleza. A la parte del diseño pertenece la gracia en los contornos. Arteaga tilda a Mengs de haber confundido teóricamente la gracia con la elegancia. La gracia ideal aplicada al di-

seño no es más que aquella disposición de formas en los contornos que presenta unidos, *en el mayor grado posible,* la facilidad, la elegancia y la variedad. Esto del *grado más perfecto posible* debe entenderse siempre de una manera relativa, conforme a la belleza que corresponde a cada objeto.

El *claro-obscuro* no es más que la diligente imitación de los efectos producidos por la luz y las sombras naturales en la superficie de los cuerpos. El influjo de lo ideal aquí consiste en **[p. 162]** elegir las masas de luz, las disposiciones de las sombras y las variaciones de unas y de otras que se reconozcan más a propósito para hermosear el objeto que se pinta; por último, en degradar oportunamente la luz.

Entra también lo *ideal* en el *colorido,* ya escogiendo en la naturaleza colores más o menos fuertes, ya en el tono general del cuadro y en la armonía de las luces entre sí, correspondientes a la invención que reina en el todo y al carácter de las figuras. En esa parte, lo ideal es inferior a la naturaleza, y brilla, por tanto, más en los asuntos de pura invención. Arteaga, siguiendo a Mengs, recomienda a Ticiano para el colorido y a Correggio para el claro-oscuro.

La *expresión* es aquella parte de la pintura que representa los movimientos del alma, sus pasiones e ideas, tanto las que excita la presencia de los objetos cuanto las que se muestran en el semblante y en las actitudes del cuerpo. Aquí lo ideal entra de dos maneras: la primera escogiendo entre los movimientos propios de las pasiones los más nobles, enérgicos, decisivos y adecuados a la persona y al argumento (ejemplos de los antiguos pintores, Arístides y Timómaco). La segunda manera consiste en dar a las figuras divinas y sobrenaturales aquellos lineamentos y rasgos que expresen las intenciones del alma, pero sin denotar los vicios y defectos de la humanidad. Cabe también lo ideal en otras partes secundarias de la pintura; v. gr.: forma de los ropajes, disposición de los grupos, etc.

VII.— *Ideal en la Música y en la Pantomima.*— En la música la belleza ideal es más necesaria que en las demás artes representativas: 1.°, porque su manera de imitar es indeterminada y genérica, razón que obliga a referir a un motivo ideal todas sus modulaciones; 2.°, por la particular obligación que tiene la música de halagar y deleitar los oídos; 3.°, por la mutación grave a que se sujetan los sonidos cuando pasan a formar intervalo armónico; 4.°, por la distribución de los tonos y semitonos, especialmente cuando éstos forman los modos mayor y menor, según las diversas escalas, cuya oportuna colocación no puede conseguirse sin el auxilio de signos (bemol, sostenido, becuadro, etc.) que no existen en la naturaleza. La imitación de la naturaleza no es tan evidente y clara en ésta como en las demás artes. Es **[p. 163]** mayor el influjo del ideal en ella que en las artes plásticas. Imita la Música a la Naturaleza, pero la imita más oscuramente que las demás artes representativas, y esto con una sola parte, que es la melodía. La armonía no hace más que alterar la naturaleza, en vez de representarla, aprisionando el acento natural, reduciéndole a intervalo, y desechando toda inflexión que no sea *apreciable,* esto es, que no pueda tener lugar en el sistema músico. El mérito y dulzura no consiste en la *armonía,* sino en la *melodía*. La belleza de la armonía es absoluta, porque depende de las proporciones inalterables de unos sonidos con otros, y no comparativa, porque, no imitando nada de la naturaleza, no puede haber comparación entre el original y la copia. La imitación de la melodía consiste en pintar, con sucesión progresiva de sonidos agradables, los objetos físicos y morales de la naturaleza, moviendo los afectos de quien la escucha. Esta imitación puede ser directa o indirecta.

La belleza ideal de la melodía estriba en el artificioso conjunto de las inflexiones más agradables de la voz humana, o de las vibraciones más capaces de armonía que se reflectan de los cuerpos sonoros. En el *ritmo* hay mucho de ideal. Ritmo es la duración

relativa de los sonidos que entran en una composición cantable. Consta de dos partes principales: la medida y el movimiento. La medida fija con exactitud el tiempo, y el tiempo, junto con el movimiento, determina la simetría. Hay, por tanto, ritmos *naturales* y *artificiales*. El natural existe en todo cuerpo sonoro. *Ritmos artificiales* son los de la pintura y música. La música en su origen no tuvo otro *ritmo* que el de la poesía, y de aquí las ventajas de la prosodia clásica. Arteaga, enamorado del armónico maridaje que hacían entre los antiguos música y poesía, y aplicando a la música (lo mismo en este libro de Estética que en su historia de la ópera) un criterio excesivamente literario, declara la música moderna inferior a la antigua en ritmo y expresión. Dentro del arte moderno, toma partido, sin vacilar, por la música italiana contra la francesa, decidiendo así de plano la célebre controversia de los Glukistas y Piccinistas, tan encarnizada en su tiempo.

Aparte de la belleza ideal propia de cada una de las Artes, concibe nuestro Jesuíta una belleza más alta, resultado del **[p. 164]** conjunto de todas ellas, unión perfecta de la Música, de la Poesía, de la Danza y de la Pantomima: ideal que realizaría la *ópera* «si una multitud de causas no contribuyera a estorbar los progresos del *drama músico* y los prodigiosos efectos que debieran esperarse de semejante unión». ¿No se ve apuntar aquí la concepción artístico-sintética que hoy llamaríamos *wagneriana,* y que aspira a la producción de un verdadero *Cosmos* estético en una obra sola?

El *ideal* de la danza y pantomima consiste en reunir y concretar los movimientos y actitudes del cuerpo humano, de suerte que produzcan un espectáculo agradable a la vista, etc. La imitación coreográfica está sujeta a los mismos principios de *expresión, ritmo,* etc., que la imitación musical y poética. Arteaga se proponía desarrollar estas ideas en un tratado especial sobre la pantomima, pero no llegó a escribirle, quedando incompleta en este,

como en tantos otros puntos, la verdadera enciclopedia estética, que meditaba, y de la cual quedan tan asombrosos ensayos.

VIII.— *Ideal de las cosas morales en cuanto son objeto de las artes de* imitación.—Hay belleza en los objetos morales, y cabe en ellos el ideal. De todas las pasiones humanas, la que más siente la influencia del ideal es el amor, porque la fantasía engrandece el objeto amado, formando de él un ídolo mental que la provoca al delirio, y reuniendo en él la suma de perfecciones esparcidas en los objetos de la naturaleza, por donde vienen a cobrar nueva vida todos los seres que rodean al objeto amado. En este calor y elevación de la fantasía consiste el amor platónico, cuya realidad es innegable, aunque él sea una pasión nada común ni ordinaria. Sólo en él se halla aquella hermosura ideal perfecta que levanta al hombre sobre la naturaleza común, y le hace libre de los bajos apetitos de la carne. De aquí nace la ventaja estética del Petrarca, en cotejo con los elegíacos latinos. Otra propiedad del amor es la actividad que tiene de transformar y convertir en sí mismo las acciones subalternas, aunque sean contrarias, y de hacerlas concurrir todas al enaltecimiento de la Belleza.

Arteaga admite también belleza en la virtud, sin confundir, por eso, los conceptos del orden ético con los del estético. Esta **[p. 165]** belleza puede hallarse, aunque no siempre se halle, ya en el ejercicio de una virtud particular, ya en el conjunto de todas. En el primer caso, se halla lo ideal de las acciones heroicas; en el segundo, lo ideal del vir *sapiens* de los antiguos, y especialmente de los estoicos, que Arteaga considera como un verdadero tipo estético, a despecho de las opiniones contrarias de Merian, académico de Berlín.

IX .—*Causas de la tendencia del hombre hacia la belleza ideal.*— Estas causas son: 1.ª La facultad de abstraer, cuyo ejercicio consiste en aplicar la fuerza activa del alma a las propias sensaciones, en separar por medio de ella las ideas simples que se contienen en una concreta y los accidentes o atributos de la substancia a que

pertenecen, en transferir a un objeto las propiedades de otro, y en formar de estas abstracciones parciales un todo mental. Esta fuerza no es más que un acto de la atención que presta el alma a sí misma y a sus modificaciones. Esta abstracción se divide en *parcial, modal* y *universal,* según los motivos que la determinan. Además de estas abstracciones *sensibles* hay otras intelectuales, cuyo ministerio es separar las propiedades de las ideas abstractas del signo representativo a que van unidas. La operación del alma, cuando forma la belleza ideal, es idéntica a aquella otra con que forma las abstracciones sensibles—2.ª La perfectibilidad, natural en el hombre, y asimismo exclusiva de nuestra especie, dado que los animales muestran una conformidad de inclinaciones y una semejanza de obrar maravillosas. Por el contrario, la capacidad humana es una escala, de cuyas gradas no se sabe hasta ahora el número fijo. Esta propiedad de perfeccionarse es consecuencia de la facultad de abstraer, fundamento del lenguaje y de la escritura. El hombre se afana en suplir con la fantasía la imperfección de los objetos naturales. —3.ª *El deseo de la propia felicidad* que siempre tiene mucho de ficticia y exige el concurso de lo ideal muy imperiosamente (de aquí la idolatría, las ficciones mitológicas, las fábulas, etc.). 4.ª *El principio del terror,* fundado en la misma propensión imaginativa que da formas grandiosas a los objetos que le infunden terror. Así, el infierno gentílico, como obra de pura imaginación, tiene, según Arteaga, indudables ventajas estéticas sobre el infierno cristiano.

[p. 166] X. —*Ventajas de la imitación de lo ideal sobre la imitación servil.*— 1.ª La imitación de lo ideal deleita más que la imitación servil. En la segunda se obliga el artífice a expresar, no sólo las virtudes de la naturaleza, sino también sus defectos, pues de otro modo no sería representación exacta. Y como los defectos desagradan por sí mismos, de aquí las ventajas de una imitación que represente a la naturaleza en su aspecto más ventajoso, ocultando a la vista sus ordinarias imperfecciones. Además de disimular los

defectos, la imitación de lo ideal tiene la ventaja de reunir en un solo cuadro los puntos más favorables y oportunos para hacer resaltar su original. Lo ideal excita más novedad de sensaciones que lo natural.—2.ª *Contiene más instrucción y moralidad*. La instrucción puede consistir, o en el número de propiedades físicas y morales que nos descubre en la naturaleza (en lo cual es grande la ventaja de la imitación de lo ideal **,** que nos muestra, a más de las perfecciones existentes, las posibles, no ya las del individuo, sino las de la especie), o en la esencia de dichas verdades más o menos conducentes para nuestra dirección moral, porque la imagen de la naturaleza artísticamente idealizada, nos da nociones más claras de la perfección, purifica de defectos la naturaleza de los individuos, «pintándolos, no precisamente como son, sino como serían si el Autor de lo creado no hubiese dejado libre el curso y efecto de las causas segundas en la regulación de los particulares». Las artes, corrigiendo este influjo, reducen los individuos a la idea arquetipa y primitiva de lo bello. Por eso Aristóteles llamó a la poesía más *importante y filosófica que la historia*. Arteaga traduce el texto con toda exactitud, rechazando el más *verdadero* que entonces interpretaban algunos.

XI .—*Continuación del mismo argumento. Ventajas de lo ideal*.—Lo ideal dilata el poder de la naturaleza y nos inspira mayor confianza en nuestras propias fuerzas. Si las artes imitativas se limitaran a la representación exacta del natural, y no se remontasen hasta las encumbradas regiones de la belleza, quedaría ociosa y poco menos que inútil, en nosotros aquella facultad activa y trascendental que se llama imaginación, e ignoraríamos un gran número de propiedades en la naturaleza.

La expresión de lo sublime es más fácil y frecuente en la **[p. 167]** imitación de lo ideal que en la de lo natural. Arteaga no investiga la esencia de lo sublime aunque de paso le describe (y no mal), por sus efectos, mostrándose en esto, como en todo, muy superior a Burke. «Produce el efecto de la sublimidad la presen-

cia de un objeto cuyo poder y fuerzas, excediendo a nuestra capacidad, nos le representa como una naturaleza excesivamente superior a la nuestra». Es una explicación bastante análoga a la de Silvain («sublime es lo que produce el efecto de lo infinito»), y no muy distante de la de Kant («discordancia entre la idea de totalidad absoluta y la facultad de estimar la magnitud sensible»). Aun circunscribiéndose Arteaga a la contemplación de la belleza artística, escoge bien sus ejemplos y analiza de un modo admirable el ελελιξεν ὅλύμπον de Homero, burlándose de la ridícula traducción del abate Ceruti.

XII.— *Se desatan varios reparos contra la belleza ideal.*— No es quimérica: no es un ente de razón ni un producto infundado del capricho o de la fantasía. La hermosura ideal no contradice a la imitación de la naturaaleza, antes es su perfección y complemento, como que tiene en la naturaleza su base. *El primero y principal blanco de las artes es imitar la naturaleza; el segundo hermosearla, y no puede llegarse a éste sin haber pasado por aquél,* o, lo que es lo mismo, el realismo es el *medio,* y el idealismo el fin. Si el objeto imitado es absoluta y soberanamente bello, de más está el hermosearle, y aun hay casos raros en que la belleza natural es de tal perfección, que el arte no alcanza a imitarla. La naturaleza existente ha de anteponerse a lo ideal, y no sustituir a la nativa hermosura de las cosas las invenciones de la propia fantasía.

Lo ideal no debe ser más que un suplemento de lo natural. No hallando la perfección moral o física en los objetos, debemos buscarla en el concepto mental del artífice. No es cierto, como afirmaba Luzán, que sea imposible perfeccionar en la imitación los objetos materiales por haberlos hecho su divino Autor tales como debieran ser. No todos los objetos del mismo orden tienen la misma perfección; y cabe que el arte se la de, aun sin apartarse nunca de la observación de la naturaleza. El primer suplemento a esta observación es el estudio de los modelos, que debe cursar el artífice antes de abandonarse al propio ideal.

[p. 168] Pero no imaginemos ni por un momento que el sistemático y consecuente *idealismo subjetivo* de Arteaga (que tal es la verdadera calificación que conviene a su doctrina) le arrastre nunca a las absurdas intolerancias que hemos visto en Mengs y en Azara, respecto del arte naturalista de diversas naciones y períodos. Arteaga, con criterio muy superior al de los más adelantados críticos franceses de su tiempo, y sólo comparable con el de algunos alemanes, sabe encontrar y admirar la belleza donde quiera que se halle. Así le vemos apartarse por completo de sus amigos de Roma, al defender con poderoso espíritu que *no es ni puede ser jamás una tacha* para Velázquez, Murillo, Ribera y los flamencos y holandeses la calificación de *naturalistas,* y que si alguna censura envuelve, debe aplicarse sólo a aquellos casos en que «la imitación de lo ideal debiera anteponerse a la de lo natural, en lo que, así como sería falta de juicio y sobra de temeridad el asegurar que los españoles han delinquido siempre, así tarmbién sería preocupación y pedantería el defender que no han pecado jamás». Aplicando a la literatura los mismos principios, no duda en hacer la más ardiente apología de Shakespeare, «cuya pluma retrató con tal evidencia las pasiones y los caracteres de los hombres, que parece negado a la humana capacidad el ir más adelante». «Su fecundidad admira, no menos que la variedad de sus retratos, los cuales jamás se confunden unos con otros, y todos muestran energía de pincel, superior a la que se observa en los demás poetas, con la diferencia de que éstos añaden mucho de propia imaginación a sus pinturas, y *Shakespeare parece el intérprete de la naturaleza, destinado por ella a ser el espejo que represente con puntualidad sus movimientos más imperceptibles»*. Y aun reconociendo los defectos reales del gran dramaturgo inglés y aquellos otros convencionales que arbitrariarnente le achacaba la poética neoclásica por supuestas infracciones a sus reglas, todavía, contrapesados estos lunares con sus infinitas y sublimes excelencias, hallaba en Shakespeare un *ingenio mucho más original y fecundo que el de*

los dramáticos franceses. ¡Qué progreso representa esta crítica, a la cual hoy mismo puede añadirse poco, sobre aquella otra puramente teórica y externa de que daban ejemplo Voltaire en su *Carta a la Academia Francesa,* y Moratín en sus notas al *Hamlet!*

[p. 169] Claro es que a nuestros dramáticos del siglo décimoséptimo no había de faltarles en el tribunal del P. Arteaga la indulgencia que tan liberalmente otorgaba a Shakespeare. «Podemos afirmar (escribe) que el teatro español es como las minas del Potosí, donde, a vueltas de mucha escoria, hay plata para abastecer a todo un continente». Ni tampoco cae en el error de considerar el teatro español como exclusivamente naturalista: «siguieron un *ideal* (dice), pero no bien fundado ni entendido, *porque no le fundaron sobre las reglas de una naturaleza universal»,* sino sobre otra local y transitoria; y carecieron muchas veces de tino para separar lo bueno de lo malo, o, contentos con lo bueno, no aspiraron a lo mejor. Artista perfecto es para Arteaga el que sabe juntar en amigable proporción el estudio de la naturaleza con el de la hermosura ideal.

Como si no bastasen todos los rasgos de genio crítico hasta ahora registrados para hacer eternamente memorable el libro de Arteaga y darle la palma entre todos nuestros estéticos del siglo XVII, fácilmente se la daríamos por el sólo hecho de haber concebido el gigantesco *plan de una obra nueva sobre las artes de imitación,* con el cual, menudamente expuesto, corona sus investigaciones. Nada menos se proponía que aplicar sus tesis doctrinales a la historia crítica de todas las artes, examinando las causas que producen, modifican o perfeccionan la expresión en las artes imitativas, tomándolas de las facultades naturales del hombre, y basándolas en principios filosóficos. Esta obra había de dividirse en cinco tratados o discursos sobre las materias siguientes:

«En el primer tratado, remontándose al origen de nuestras sensaciones y de nuestras ideas, se razonará sobre las relaciones intrínsecas puestas por la naturaleza entre nuestros sentidos, así

interiores como exteriores, y los objetos del universo que sirven de materia a la imitación; en donde se hará ver demostrativamente que todas ellas tienen su principio en la sensibilidad física del hombre y su física organización, sin las cuales no hubiera dolor, deleite, artes, ni letras.

En el segundo se hablará largamente de la materia primitiva de la imitación en todas y en cada una de las artes; esto es, de los signos naturales y de los de convención, de su mayor **[p. 170]** o menor aptitud y energía, como también del origen de las lenguas, consideradas como fundamento de la armonía, de la melodía y de la expresión.

El tercer capítulo abrazará lo *icástico* de las bellas artes y de las bellas letras; esto es, las copiosas fuentes de expresión que traen su origen de la fantasía, y los medios propios de cada facultad imitativa para aprovecharse de ellas.

El cuarto versará sobre lo *patético,* o , lo que es lo mismo, sobre el influjo de la humana sensibilidad y de las pasiones en la expresión. Se indicarán las diversas sendas que las artes toman para llegar a excitarlas, y se evidenciará que el deleite que éstas nos ocasionan nace de dos solas leyes simplicísimas, que son *huir del dolor* y *seguir el placer,* con cuyas reglas se establecerá la filosofía del estilo, rectificando y generalizando lo que sobre este importantísimo punto nos dejaron escrito los antiguos.

Después de haber averiguado en los cuatro tratados antecedentes el influjo de las causas intrínsecas, se pasará a exarminar el de las causas extrínsecas. En él se expondrán por extenso las cuestiones sobre la acción del clima en los ingenios y en la manera de representar los objetos: cómo las diversas religiones alteran, perfeccionan o modifican el gusto: hasta qué punto contribuyen para el mismo efecto los diversos sistemas de moral, de legislación y de gobierno; y qué parte tengan las opiniones políticas, las conquistas, el espíritu que reina en la sociedad, el espíritu fi-

losófico, el comercio, el lujo, la aplicación de las mujeres, el trato con ellas, los que se llaman Mecenas, la moda, con las demás circunstancias accidentales y pasajeras».

Tal es en sus líneas generales el plan concebido por el Jesuíta madrileño, de quien podemos afirmar, sin que la devoción a la ciencia patria nos ciegue, que presintió y adivinó todo el prodigioso desarrollo que la historia del arte y de la civilización había de alcanzar en nuestros días, ya desde el punto de vista interno y psicológico, ya desde el naturalista y externo, ya, finalmente, desde el punto de vista social, religioso y político, puesto que en el programa que hemos trasladado ni uno sólo falta de los aspectos nuevos y luminosos que nos ha revelado la moderna crítica histórica y trascendental. En él se sustituye la antigua tiranía de mecánicos preceptos violentamente aplicados **[p. 171]** a todo tiempo y lugar, con la apreciación legítima y compleja de las múltiples causas que influyen en la producción artística, comenzando por el suelo y por el clima, y acabando por las concepciones teológicas y cosmológicas del autor. ¡Qué hace Taine (pongo por caso) en la introducción a su magnífica *Historia de la literatura inglesa,* y aun en todo el proceso de su libro, sino realizar experimentalmente en una particular literatura los *desiderata* del P. Arteaga! Para abrir a los ojos de éste tan amplias perspectivas, sirvió mucho (no hay duda en ello) el ejemplo de su compañero de hábito, el Padre Andrés, que había emprendido nada menos que la historia universal de los conocimientos humanos, o, como él decía, de *toda la literatura,* tomada esta palabra en su acepción vastísima, puesto que el P. Andrés confundía las obras científicas con las literarias, y no había encontrado aún la característica que separa una obra estética de cualquiera otra manifestación de la actividad humana. Por otra parte, Winckelmann, con muy superior espíritu, había abierto el inmenso cauce de la historia del arte antiguo, y Arteaga sintió más que ningún otro su influencia. Pero con ella se amalgamaron otras muchas y de diversa índole, a las

cuales prestaba fácil acceso la rica y variada cultura del jesuíta castellano, y el conocimiento que poseía de todas las lenguas cultas de Europa, permitiéndole citar oportunamente, y aprovechar en sus originales, lo mismo las obras de Batteux, Voltaire, Marmontel, Diderot y Falconet, que las de Gravina y Milizia; así las de Hutchesson, Adam Smith, Web y Richardson, como el *Ensayo filosófico sobre tas relaciones entre las letras humanas y las bellas artes,* de Mendelssohn, o las *Reflexiones* de Hagedorn *sobre la Pintura,* salpicando además su texto de oportunas citas de poetas extranjeros, sin excluir a los que entonces eran más recientes y más preludiaban el advenimiento de las escuelas novísimas, como el suizo Haller en sus odas, y Klopstock en su *Messiada*. [1] Sin temor **[p. 172]** puede decirse que la obra de Arteaga nos pone delante de los ojos exactísimamente, aunque en compendio, el estado de la ciencia antes de Kant, con verdaderas adivinaciones de lo futuro. Si el impulso hubiera continuado y el libro de Arteaga hubiese producido sus naturales frutos, sin interrumpirse la comunicación intelectual de nuestros estéticos con los de fuera, la renovación literaria se habría verificado en España más de treinta años antes, y no con un carácter puramente instintivo y romántico, sino con un sentido racional y científico. Por desgracia, la invasión francesa y el cúmulo de desastres que la acompañaron y siguieron, vino a matar en flor todas las esperanzas de cultura que nos daban los últimos años del siglo XVIII, verificándose en éste, como en todos los estudios, un tan lamentable retroceso, que a los españoles modernos nos ha sido preciso volver a empezarlo todo; y esto sin continuidad, sin tradición y sin plan fijo, errantes entre un fárrago de doctrinas superficialmente conocidas, para alcanzar después de todo un nivel quizá inferior al que alcanzan los buenos libros españoles del tiempo de Carlos III, época, si pobre para el arte, nada perdida ni estéril para la ciencia.

Ni fué el P. Arteaga el único miembro de aquella gloriosa emigración jesuítica, en quien el espectáculo de la dulce Ausonia abrió los ojos a la contemplación de toda belleza artística, Prescindiendo de los padres Andrés, Eximeno, Requeno, etc., cuyos méritos serán quilatados en otros lugares, aún debe hacerse mención de otros tres estéticos jesuítas, el P. Joaquín Millas, **[p. 173]** aragonés, el P. Ceris y Gelabert, valenciano, y el P. Márquez, mejicano.

El P. Joaquín Millas, natural de Zaragoza (1746), misionero en el Paraguay y en el Tucumán, y catedrático de Metafísica en el colegio Real de San Pedro de la ciudad de Placencia (en Italia), era un psicologista fervoroso, pero más inclinado, como Arteaga, a los principios de la escuela escocesa que a los de Condillac. Para él, la observación del hombre *(hominis contemplatio)* era el fundamento de la filosofía; y no tenía reparo en aceptar la duda cartesiana y patrocinar el método analítico. De estas sus tendencias eclécticas dió larga muestra en su *Introductio ad metaphysicas disciplinas* (1798), y en varios escritos de índole principalmente estética. El más importante es el que lleva por título *Del único principio que despierta y forma la razón, eI buen gusto y la virtud en la educación literaria*. [1] Esta obra, que sólo conocemos por breves extractos, y que mereció los elogios de Tiraboschi en el tomo XXXV de los *Diarios* de Módena, tiene el alto objeto de *educar armónicamente todas las facultades del espíritu,* tomando por criterio la *íntima observación de sus facultades* y *el enlace entre la mente y el corazón humano*. El segundo tomo se ocupa muy especialmente en el examen de la literatura griega, que el autor prefería a la latina por motivos muy semejantes a los que universalmente recibe la crítica moderna. Con no menor acierto discurre sobre la influencia de la filosofía en el arte heleno. Ni dedica menos atención a los italianos, elogiando a Boccaccio por haberse separado de la monotonía petrarquista, y estudiando atentamente las causas de la decadencia de aquella literatura. En la segunda parte de su li-

bro se manifiesta inclinado a la teoría del arte *docente*. Publicó además un tratadillo de *Armonía General de las Bellas Artes,* [2] inculcando **[p. 174]** el principio de la *sobria regularidad,* y mostrando en ejemplos de Virgilio la poesía como pintura y la poesía como música. Azara gustaba mucho de este libro.

Todavía hemos sido menos afortunados en nuestras pesquisas para indagar el paradero de la obra de Estética, al parecer voluminosa, que compuso el abate Ceris y Gelabert (1743-1795), entre los Árcades *Aglauco Edetano,* con el título de *Espíritu de las Bellas Artes y Letras, o entretenimientos domésticos… desaprobando las investigaciones filosóficas de un moderno autor sobre las bellezas ideales prototipas,* tres tomos en 8.°, que el bibliógrafo Fuster [1] da por existentes en su tiempo (1827), en poder de un sobrino del autor. Si, como parece por lo de *investigaciones* y lo de *belleza ideal,* esta obra era una refutación de la de Arteaga, debía de ofrecer algún interés, y quizá su autor se inclinaría al *idealismo objetivo* de los platónicos del Renacimiento italiano. Pero todas éstas no pasan de conjeturas, quizá infundadas, pues todo lo que hemos podido hallar sobre este punto, es una carta del abate Ceris al Príncipe de la Paz (fecha en Ferrara, 15 de Junio de 1794), solicitando su protección para imprimir el libro de *La razón de la belleza en las nobles artes y en las bellas letras, «* cuyo objeto se reduce a indagar por vías filosóficas cuál sea el objeto de la imitación en la Pintura, Escultura, Música, Danza y Poesía». [2] El padre Ceris no carecía de ingenio y de buen gusto literario. Escribió versos castellanos fáciles y graciosos, tradujo las elegías de Tibulo y de Propercio, y dejó manuscrita una disertación sobre la poesía lírica.

De otro jesuíta, D. Pedro Márquez, a quien volveremos a encontrar entre los ilustradores de la antigua arquitectura, conocemos un discurso *sobre lo bello en general,* estampado en **[p. 175]** Madrid (1801), pero, al parecer, tan poco leído que ni siquiera hace mención de él el diligente Beristain, al tratar de otras obras

de su autor, en la *Biblioteca Hispano-Americana Septentrional*. [1] Este discurso sólo es notable por la confusión de ideas que en él reina. Define la belleza «aquello en que el espíritu se complace», confundiéndola con el agrado, y distingue tres géneros de objetos agradables. Los del olfato, gusto y tacto, que forman la primera clase, no pueden en rigor llamarse bellos, pero pueden espiritualizarse o trasmudarse en objeto del espíritu. A la segunda clase pertenecen los objetos de la vista y del oído. A la tercera, los que se perciben inmediatamente por las potencias espirituales sin que sea necesaria la intervención de los sentidos. Sólo éstos y los anteriores pueden llamarse bellos, porque bello es lo que causa placer al espíritu. En los objetos bellos van siempre unidas las dos cualidades de verdad y bondad.

Ya se ve cuán lejos está Márquez de la teoría de Arteaga, y aun de toda racional Estética. Llega a usar como sinónimos las palabras *belleza, verdad* y *bien,* y sobre esta confusión ilógica discurre del modo siguiente: «Lo bello es bueno; *luego los actos de amor y gozo con que la voluntad abraza el bien presente, serán los mismos con que percibirá lo bello*. Es también verdadero; *luego cualquiera de los actos con que el entedimiento conoce las verdades será a propósito para la percepción de lo bello por parte de esta potencia»*. Por ejemplo, las demostraciones matemáticas. ¡Cuán prolífico es el error, y cuán ineludibles sus consecuencias! «Cualquiera de los actos del entendimiento (prosigue) puede concurrir a la percepción de la belleza, con tal que en ellos se presente a la voluntad el objeto bello como bueno y como verdadero… Basta una simple aprensión de que el objeto es conforme a lo bueno y verdadero, y aun basta muchas veces aquello que llamamos instinto… Los objetos, para ser bellos, han de conformarse a los principios de bondad y de verdad… Las formas perfectas que el arte o la naturaleza presentan a nuestros ojos, en tanto son bellas, en cuanto, pasando sus ideas **[p. 176]** por los órganos, y llegando a nuestro espíritu, éste, con las acciones de sus potencias, reconoce en ellas las cuali-

dades de verdad y belleza, conformes a las leyes de la naturaleza y del arte».

El espíritu es sólo quien goza el placer de la belleza. La percepción de ésta es de dos modos: interna y externa. Es interna la que proviene *de los principios que nos son innatos,* o que influyen en nosotros, *sin que precedan discursos ni raciocinios formados*.

En las últimas páginas de su discurso parece como que el P. Márquez vuelve sobre sí, y comprende que en la belleza debe de haber cierta *incógnita cualidad,* independiente de la verdad y del bien. Esta *incógnita* cualidad la busca en la regularidad, en la novedad, etc., y no encontrándose satisfecho con ninguna de estas explicaciones, acaba por referirla *a la perfección, que se muestra como nueva,* de uno de dos modos: o presentando sucesivamente sus cualidades, o reconociéndolas el espíritu unas después de otras. «La *perfección* y *novedad* del objeto perfecto, y el movimiento del espíritu hacia lo agradable, son los dos requisitos necesarios en el asunto de la percepción de la belleza, cualquiera que ésta sea».

El discurso termina con estas palabras, que parecen arrancadas de un diálogo de Platón: «Felices, por tanto, llamemos desde ahora a los que sepan gustar, no de los objetos puramente sensibles, sino de los que, aunque sea por la vista y oído, comunican su verdadera belleza; pero más felices los que sepan hallar placer en los objetos espiritualizados, y tanto mas, cuanto estos objetos se acerquen más a la fuente y origen de la verdad y del bien, puesto que en razón de lo que posean o participen de estas cualidades, se hallarán constituídos en mayor y más alto grado de belleza, hasta llegar al infinito».

Antítesis perfecta de este discurso archi-idealista y ontologista es la *Disertación sobre la belleza ideal de la Pintura: su autor D. Guillermo Lameyra,* [1] publicada en 1790. El autor, en són de ilustrar y comentar a Mengs, le impugna en sentido sensualista análogo al de Azara. «Que exista la belleza ideal, no puede asegurar-

se, porque no la hay fuera de la mente… Si existiese en **[p. 177]** alguna obra humana, ya no sería ideal, puesto que, copiándola, se adquiere la manera de obrar en las artes con belleza, y entonces sería demostrable, tendría reglas, y, en fin, no sería abstracta… La belleza ideal no es otra cosa que la buena elección de partes entre las varias que ofrece la naturaleza, para formar una cosa (si no perfecta) que tenga menos imperfecciones que las que muestran por lo general las obras de los artífices… La belleza ideal en pintores y escultores no es otra cosa que una noción intelectual para *elegir* lo más perfecto de la naturaleza. Por tanto, es más electiva que ideal: es ideal en cuanto al entendimiento del artífice, y electiva en cuanto a la forma de la obra… Una obra bella tendrá tanto de ideal cuanto tuviere de electiva. Pues si el artífice consiguió *formar en su mente* la proporción del todo con sus partes en el dibujo, la belleza del colorido, la gracia en la actitud, la expresión en cada figura, según el carácter que representa, también le ministró la naturaleza modelos que le ayudasen a formar la idea, y materia donde pudiese imprimir los entusiasmos de su imaginación; le contribuyeron los tres reinos, animal, vegetal y mineral, conceptos con que adornase y explicase sus pensamientos; últimamente, *le dieron la principal noción de la belleza»*.

En suma: Lameyra es partidario del sistema de la selección o depuración de las formas, y no admite más que una *belleza ideal electiva,* que él define «operación del entendimiento, noción intelectual para elegir lo más perfecto en la naturaleza».

Sobre este discurso se publicaron unas ingeniosas observaciones en el *Memorial Literario,* excelente periódico de entonces. Para probar que «la belleza ideal no es vanidad aérea, ilusión fantástica o sueño de calenturiento», como el autor de la disertación pretendía, hacen notar los redactores que «la perfección elegida de la naturaleza por un acto del entendimiento será la belleza elegida, o, lo que es lo mismo, belleza ideal, *puesto que es idea de la*

belleza que existe en el entendimiento, abstraída de la naturalleza sensible».

Al movimiento de la cultura estética excitado por estas producciones originales de muy desigual mérito, se juntaban las versiones, bastante frecuentes, de los más notables trabajos de la antigüedad y de las naciones extrañas sobre la teoría y razón **[p. 178]** filosófica del arte. Mencionaré algunos, sin la pretensión de enumerarlos todos.

El libro atribuído al maestro de la reina Zenobia *sobre lo sublime, o* más bien *sobre lo elevado,* no había merecido de ninguno de nuestros helenistas del buen tiempo que le trasladasen a lengua castellana. Al fin apareció en una pésima y descuidada versión, impresa en Madrid en 1770 por D. Manuel Pérez Valderrábano, profesor moralista de Palencia, o más bien por D. Domingo Largo, natural de Rioseco y canónigo palentino, el cual, así en esta como en otras obras suyas (v. gr., en su perverso poema *Angelomaquia o caída de Luzbel),* gustó por buenos respetos de disfrazarse con el nombre de Valderrábano, que era un estudiantón, paje o fámulo suyo. Bien hizo el bueno del canónigo en no dar la cara, porque realmente su libro no es traducción de Longino, sino de Boileau, y él misino confiesa que no se le ocurrió mirar el texto griego (o más bien la imperfecta versión latina de Tollo) hasta que tenía concluído su trabajo; y por más que jure y perjure que le enmendó después en muchas cosas hasta el punto de rehacerle, basta comparar ambos traslados, francés y castellano, para convencerse de que son uno mismo con palabras diferentes. Valderrábano, o sea, el canónigo Largo, tenía conocimiento muy superficial de la lengua griega, y era incapaz de traducir el texto de un retórico tan erizado de dificultades como Longino. Cuantos defectos de inteligencia del original hay en Boileau, han pasado punto por punto a Valderrábano, y además los versos castellanos en que quiere traducir los ejemplos de Longino son de lo más infeliz que puede verse. De algunos de ellos se aprovechó con po-

co escrúpulo y peor gusto D. Agustín García de Arrieta, que en 1803 volvió a traducir por tabla *Lo Sublime* de Longino, o sea, de Boileau, incorporándole en el tomo VII de su versión aumentada de los *Principios Filosóficos de Literatura* del abate Batteux. Este Longino todavia es inferior al de Valderrábano. Siquiera éste sabía el castellano, que había mamado en la leche; pero Arrieta le había olvidado de todo punto, y llena su traducción de los barbarismos más enormes, hablando, v. gr., de *pensamientos «lurdos»* (lourds), y otras cosas a este tenor.

Así y todo, el libro de Longino se leía mucho en las aulas **[p. 179]** de Retórica, y no faltó quien tratase de refundirle (a pesar de su corto volumen) para mayor comodidad de los estudiantes. Hízolo el P. Basilio Bogiero, de las Escuelas Pías de Zaragoza, más célebre por su heroica muerte que por sus versos infelices y prosaicos, aunque en su tiempo se los celebraron mucho. El P. Bogiero publicó en 1782 el *Tratado de lo sublime, que compuso el filósofo Longino, secretario de Zenobia, reyna de Palmira*. Tampoco este tratado es el de Longino, sino el de Boileau, a quien sigue hasta en la división, completamente arbitraria, de los capítulos, si bien extractándolos y reduciéndolos todos a mucho menor espacio: los ejemplos están traducidos en prosa castellana.

Todas estas desgraciadas e indirectas versiones nos valieron, al fin, una *directa* y excelente. Hízola uno de los más doctos elenistas del primer tercio de nuestro siglo, el cura de Medina Sidonia, D. Miguel José Moreno, y ha permanecido inédita hasta nuestros días, aunque mereció grandes elogios de Martínez de la Rosa y D. Juan Nicasio Gallego. Al fin la *Sociedad de Bibliófilos Andaluces* ha tenido el buen acuerdo de imprimirla. [1] Es trabajo notabilísimo, dada su época, y hoy mismo puede sacarse de él no poco provecho. Moreno, que sabía perfectamente el griego y tradujo con mucha valentía en octavas reales algunos cantos de la *Ilíada,* se había preparado con toda formalidad para su tarea, dejando a un lado el infiel *rifacimento* de Boileau, y yéndose derecho

al texto original, del cual vió y cotejó cuantas ediciones pudo, para notar las variantes y elegir entre ellas, fijándose especialmente en la de Juan Hudson (1710), en la de Zacarías Peark (1724), en la de Samuel Moro (1769); pero no pudo haber a las manos, y bien se lamenta de ello, la de C. Enrique Heinck, que era la mejor publicada hasta su tiempo. De esta manera entró (como él dice) «en el oscuro y sagrado penetral de Longino», a quien, no sólo tradujo con singular fidelidad, sino que le comentó en una serie de notas filológicas, destinadas las más a poner de manifiesto errores cometidos por Boileau y sus copistas españoles. Fué de los primeros en notar que la **[p. 180]** obra atribuída a Longino de ninguna suerte podía considerarse como un tratado sobre los rasgos y pensamientos sublimes, sino como una disertación retórica sobre aquel género de estilo apellidado por los antiguos *sublime* o *elevado,* en oposición al estilo *medio* y al *ínfimo*. Estimando el opúsculo de Longino por lo que realmente es, quiero decir, por un excelente tratado de la elocución, trató de convertirle en retórica española, añadiendo a cada uno de los capítulos un comentario en que aplica a nuestra literatura los preceptos del retórico alejandrino, con abundante y selecta copia de ejemplos de nuestros prosistas y poetas de los dos siglos de oro, manifestando singular afición a Quevedo, a Lope de Vega y al doctor Valbuena, lo cual prueba su gusto independiente y español a toda ley, fortificado por el trato y comunicación amistosa que tuvo con D. Bartolomé Gallardo, que le dedicó su *Carta sobre el asonante*. En los modernos le parecía «todo muerto, todo pobreza».

Los editores del *Memorial Literario* insertaron en el tomo IX [1] de su publicación (1795) un extracto tan extenso del *Tratado de la Belleza,* del P. André, que casi puede considerarse como traducción abreviada.

Para el tomo III, las *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes* (1804), órgano de la tertulia de Quintana, tradujo del inglés D. José Luis Munárriz, el *Ensayo* de Addisson *sobre los placeres de la*

imaginación. [2] El mismo Munárriz publicó en cuatro tomos una versión, o más bien refundición, de las *Lecciones de Retórica y Bellas Letras* de Hugo Blair, y casi simultáneamente apareció otra de los *Principios de Literatura* de Batteux, hecha por don Agustín García de Arrieta.

Estas dos obras, publicadas como en competencia, se disputaron el favor de los principales bandos o parcialidades en que nuestra literatura se dividía a principios de este siglo, promoviendo acres y encarnizadas polémicas, no tanto por el respectivo valor de sus doctrinas estéticas (de las cuales ya en la introducción de este tratado queda dicho lo bastante, como por las notas, escolios y aditamentos que cada traductor puso a su **[p. 181]** versión, valiéndose, ya de sus propios estudios, ya, con más frecuencia, de la pluma de sus amigos. Estas adiciones se referían a la literatura española, distinguiéndose (como veremos en sazón más oportuna) las de Arrieta por su espíritu de benevolencia hacia la antigua poesía española, y las de Munárriz por cierta petulante desestimación de ella, a lo menos en autores y obras del siglo XVI, tenidas hasta entonces por modelos intachables de gusto. *Inde irae*. El grupo que acaudillaban Quintana y Cienfuegos, y que venía a ser la última evolución de la escuela salmantina informada ya de un poderoso espíritu enciclopedista y revolucionario, tomó por bandera las *Lecciones de Blair,* en cuyos suplementos el mismo Quintana y el mismo Cienfuegos, y además Sánchez Barbero y otros, habían puesto la mano. Los adversarios de Quintana, es decir, el grupo acaudillado por Moratín el hijo, se dieron, por espíritu de contradicción, a patrocinar al infeliz traductor del Batteux, pero sin ayudarle con otro más positivo servicio que con decir pestes de la traducción de Blair, que ciertamente las merecía todas, ni más ni menos que la de su rival, pudiendo tenerse una y otra por pésimas entre las malas de aquel siglo. El traductor de Batteux, por ejemplo, interpreta *le ramage des oiseaux* «el ramaje de los pájaros», y el *qu'il mourût* de Corneille

le traduce de esta manera inverosímil y elíptica: «Murió» (!). El traductor del Blair era hombre de más letras que su competidor, y no incurre en tan garrafales desatinos; pero sabía tan medianamente la lengua de que traducía, que llega a escribir frases sin sentido, como ésta: «Shakespeare era naturalmente instruído»; y otras cosas las dejó tan en inglés como se estaban, v. gr., *los tensos de los verbos*. Debemos advertir, sin embargo, que muchos de los neologismos censurados en las *Lecciones* del Blair castellano por Moratín y sus amigos, han quedado después en el vocabulario de la crítica artística, y eran pintorescos y necesarios; v. gr.: «estilo substancial o jugoso», «manera poética», «cultivar el pensamiento», y otras por el estilo. Nuestros puristas de fin del siglo pasado exageraban el espíritu de reacción, empobreciendo la lengua en són de purificarla.

De todas maneras, ambas traducciones están muy mal hechas, y debieron de ser pésima escuela para el gusto y el oído de la **[p. 182]** juventud española, cuando una y otra penetraron en la enseñanza, donde logró más popularidad la de Blair, por ser de menor bulto y de mejores condiciones didácticas. [1] El Consejo de Castilla la señaló por texto único en las cátedras de Humanidades, y así siguió estudiándose y reimprimiéndose, hasta que en 1827 publicó Hermosilla su *Arte de hablar,* calcado también en no pequeña parte sobre las doctrinas del profesor escocés. Con la sustitución de Blair por Hermosilla ganó algo la pureza de la lengua, pero no ciertamente la educación estética de los españoles, puesto que el libro de Blair, por cualquier lado que se le considere, descubre una crítica mucho más elevada e independiente que la de Hermosilla, y una preocupación de los problemas de estética, para los cuales el *Arte de hablar* es casi de todo punto extraño o indiferente. Blair procedía con el criterio espiritualista de la escuela escocesa, al paso que el empirismo grosero de Hermosilla pasaba de sensualista y llegaba a rayar en materialismo utilitario, más o menos disimulado; el cual en la preceptiva lite-

raria tenía que traducirse por un estéril y enfadoso mecanismo, sin sombra de aspiración ideal, pegado a la letra de las composiciones, sin percibir nunca su alma y sentido. No así Blair, que tan largo espacio concede a las cuestiones generales del gusto y de la belleza, y que, en la misma manera de entender los ejemplos de la antigüedad y las máximas de los retóricos antiguos, muestra la libertad característica del genio inglés, no dejando de notarse en él tampoco ciertos vagos anuncios de romanticismo, sostenidos por la admiración que sentía respecto de los falsos poemas ossiánicos de su amigo Macpherson.

Así se explica el curioso fenómeno de que todos los espíritus que en España manifestaban alguna propensión a dar mayor ensanche y elevación al pensamiento poético y mayor libertad a las formas líricas, fuesen apasionados partidarios de Blair: así Cienfuegos, Quintana y hasta cierto punto Lista. En esta parte no ha de negarse que fué benéfica la influencia de Blair, **[p. 183]** y muy meritoria la tarea de su traductor. Yo dudo mucho que los tratados de Retórica que corren hoy en nuestras aulas elementales valgan lo que el Blair, ni con mucho, a pesar de la total renovación de la ciencia estética, de la cual estos preceptistas menudos no suelen darse por enterados.

El *Batteux* castellano no se imprimió más que una vez, [1] y consta de nueve voluminosos tomos en cuarto, ocupando por lo menos doble espacio que el original francés. Es realmente una compilación o masa indigesta de muchos tratados y fragmentos, bajo cuya mole casi desaparece el pobre autor original. Pero esta compilación tuvo también su utilidad relativa, y mediante ella se hicieron familiares a nuestros críticos, no sólo los tratados de Longino y Dionisio de Halicarnaso (pésimamente traducidos por cierto), sino largos pedazos del *Curso de literatura* de La Harpe, de la Poética de Marmontel, de las paradojas de Fontenelle y La Motte, de los artículos literarios de la Enciclopedia, y hasta de las obras de Sulzer y otros estéticos alemanes. Además el *Tratado de*

las Bellas Artes reducidas a un principio, que forma el primer volumen del Batteux castellano, tiene un carácter de teoría y de sistema y un grado de elaboración científica a que no alcanzan las indicaciones sueltas de las primeras lecciones de Blair. El traductor se permitió, de vez en cuando, ingerir algunas notas en sentido un poco más idealistas que el del original. Así, v. gr., leemos en una de ellas que «el ingenio humano, aun procediendo por el camino de la imitación, se aproxima en cierto modo a la inteligencia del Supremo Genio *(sic),* creador de todos los seres, y llega a ser como un creador segundo». En otra quiere probar contra Arteaga, y reproduciendo ideas de Mendelssohn, que «en la Naturaleza los objetos imitables son los que excitan las ideas de la unidad, de la variedad, de la **[p. 184]** simetría y de la perfección…, y por consiguiente que las Bellas Artes y las Bellas Letras tienen por objeto de imitación *la belleza y Ia bondad,* consistiendo su carácter y esencia en la expresión sensible de la perfección» . Y por cierto que no lo prueba ni hace más que enredarse en un laberinto de palabras, como hace todo el que juega con ideas cuyo valor desconoce. En otra parte se rebela contra las abstracciones metafísicas: «En las cosas que penden del sentimiento y de la observación (como la belleza) es mejor observarlas y sentirlas que quererlas definir y reducir a principios». ¿Quién podrá atar cabos con tan incoherente comentador? Uno de los raros casos en que acierta es al defender contra Batteux (que está confuso en este punto) la poesía en prosa: «Concedemos a nuestro autor que la medida y la armonía son el colorido de la poesía; mas no son, por eso, la poesía esencial, es decir, la imitación de la naturaleza, la cual puede hacerse sin versificación: la verdadera poesía es poesía de cosas.» [1]

Finalmente, y para no hacer interminable a poca costa esta enumeración de traducciones, cerraremos el catálogo con la más importante de todas ellas, la *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas acerca de lo sublime y lo bello,* obra célebre de Edmun-

do Burke, trasladada del inglés con mucha fidelidad y acierto por el catedrático de Leyes de la Universidad de Alcalá, D. Juan de la Dehesa, [2] el cual la antepuso un prólogo muy discreto, para defender a Burke de algunos reparos de Blair.

De todo lo expuesto resulta que cuantas ideas había puesto **[p. 185]** en circulación la naciente estética del siglo XVIII, otras tantas eran familiares a nuestros críticos al alborear el siglo XIX, acrecentadas, además, por la labor propia de algunos espíritus superiores, especialmente el de Arteaga. Veamos ahora de qué suerte estas concepciones generales, cada día más precisas y menos imperfectas, influyeron en la disciplina particular de cada una de las artes, comenzando, como hasta ahora lo hemos venido haciendo, por el arte literario, mucho más abierto siempre al contagio de las teorías y más susceptible de ser informado por ideas filosóficas.

[p. 103]. [1]. *Cursus Philosophici Regalis Collegii Salmanticensis Societatis Jesu in compendium redacti, et in tres partes divisi. Secunda Pars, continens Physicam* seu *Phylosophiam Naturalem, de corpore naturali generatim. Authore R. P. Ludovico de Losada ejusdem Societatis, et in eodem Regali Collegio Theologiae Professore et Sacrae Script. Interprete. Salmanticae ex offic. Typ. Antonii Josephi Villagordo et Alcaraz. Ann.* 1749. (Págs. 174 a 177.)

[p. 105]. [1]. Ocupan los números 11 y 12 entre los artículos de dicho tomo. Las ediciones de Feijóo son vulgarísimas: recomiendo la de 1765, a costa de la Compañía de Impresores y Libreros. Tiene una biografía del autor escrita por Campomanes, y es la más correcta de todas.

[p. 110]. [1]. Este romance se conserva manuscrito en la Biblioteca de la Universidad de Santiago, y ha sido publicado en la *Gaceta de Galicia* **,** diario santiagués (29 de abril de 1879).

[p. 113]. [1]. Tomo II de las *Cartas Eruditas,* carta 6.ª

[p. 114]. [1]. Tienen algún enlace con la materia estética, aunque realmente pertenecen a la filosofía moral y todavía más a la literatura, los dos discursos del P. Feijóo intitulados *Causas del amor* y *Remedios del Amor,* que son los dos últimos del tomo séptimo del *Theatro crítico*. Los cito aquí para que nadie los eche de menos; pero no pasan de discreteos ingeniosos, de amena recreación.

[p. 115]. [1]. Porcel, *Juicio Lunático* o vejamen, escrito en 1750, según parece. Hay dos copias manuscritas, una en la Biblioteca Nacional entre los libros que fueron de D. Pascual Gayangos, otra en la biblioteca del Marqués de Pidal. Vide *Bosquejo histórico-crítico de la poesía castellana del siglo XVIII,* por don Leopoldo A. de Cueto (pág. 101), tomo I de *Poetas líricos del siglo XVIII,* en la *Biblioteca* de Rivadeneyra.

[p. 116]. [1]. Cita todas estas obras de Luzán (que quedaron inéditas) su hijo D. Juan Antonio en las *Memorias de la vida de su padre,* que anteceden a la segunda edición de la *Poética*. (Madrid, 1789.)

[p. 117]. [1]. Libro II, cap. IV.

[p. 123]. [1]. Fernández y González (D. Francisco), *Historia de la crítica literaria en España, desde Luzán hasta nuestros días… Memoria… premiada por la Real Academia Española,* Madrid, 1867, 4.°. 73 páginas. Trabajo útil y de gran sentido, aunque de brevedad nimia, a la cual el autor hubo, por desgracia nuestra, de sujetarse, en vista de las condiciones del concurso y del breve plazo señalado para él. Son complemento obligado de esta memoria los artículos de mi erudito y cariñoso amigo D. Gumersindo Laverde Ruiz en sus *Ensayos críticos de Filosofía, Literatura e Instrucción Pública Españolas*. (Lugo, Soto Freire, 1868, págs. 432 y siguientes.)

[p. 129]. [1]. Conviene advertir, como más latamente se dirá en el capítulo que sigue, para el cual queda reservada la bibliografía de la mayor parte de los escritores citados en el presente,

que entre la *Filosofía de la Elocuencia* publicada por Capmany en 1787, y la que se imprimió en Londres en 1812, hay variantes tan considerables, que casi hacen de ellas dos libros distintos en plan y forma. Pero estas variantes no afectan a las ideas propiamente estéticas que son comunes a entrambos libros, sin más diferencia que alguna insignificante de tecnicismo, nacida de la manía purista que llegó a dominar a Capmany en sus últimos años. Así, v. gr., sustituye la palabra *sentimiento* con la de *afecto,* por encontrar en la primera cierto sabor galicano.

[p. 130]. [1]. *Lógica de D. Andrés Piquer, médico de Cámara de S. M. Madrid,* 1771, *por D. Joachin de Ibarra, impresor de Cámara de Su Majestad,* páginas 114 a 183. La primera edición se hizo en 1747.

[p. 132]. [1] . *Philosophia Moral para la juventud española, compuesta por el doctor D. Andrés Piquer, médico de Cámara de S. M.— Tercera edición… Madrid,* 1787, *en la oficina de Benito Cano* dos tomos en 4.°, págs. 178 a 200 y 430 a 433.

[p. 133]. [1] . Vid. *Historia de los Heterodoxos españoles,* tomo III, páginas 314 a 327.

[p. 134]. [1] . *La Falsa Filosofía, crimen de Estado*. Madrid, 1775, imprenta de Sancha, tomo V, págs. 129 a 132.

[p. 135]. [1] . *Principios del orden esencial de la naturaleza*. Madrid, Imprenta Real, 1785, cap. I, párrafos 2, 6 y 7.

[p. 137]. [1]. *Del origen y reglas de la Música* (trad. castellana), t. I, Imprenta Real; lib. II, cap. II y siguientes.

[p. 137]. [2]. *La Florida. Extracto de varias conversaciones habidas en una casita de campo inmediata a la villa de Segura de la Sierra… Por el Ex. R. P. M. Fr. José de Jesús Muñoz, de la Orden de San Agustín, Obispo electo de Gerona, etc. Madrid,* 1836, *imp. de D. M. de Burgos*. 8.°, 383 págs.

[p. 138]. [1]. Páginas 226 a 234. Véanse además las páginas 181 a 186, y compárese todo ello con la doctrina del *Arte de escribir,* que analizaremos en el capítulo siguiente.

[p. 138]. [2]. Libro I, parte 5.ª, págs. 55 y 56.

[p. 139]. [1]. Sevilla, por Aragón y compañía, 1816.—Algunos capítulos del *Curso de Humanidades* se publicaron en el tomo VI de la antigua *Revista de Madrid*.

[p. 140]. [1]. Impreso en Sevilla, imprenta de D. Mariano Caro, 1833, 15 páginas.

[p. 144]. [1]. *Obras de D. Antonio Rafael Mengs, primer Pintor de Cámara del Rey. En Madrid, en la imp. Real de la Gaceta,* 1780, 4.° *mayor.—Opere di Ant.° Raffaello Mengs… pubblicate da don Guiuseppe Nicola d'Azara,* Parma, Bodoni, 1780.

[p. 151]. [1] . *Investigaciones filosóficas sobre la Belleza Ideal, considerada como objeto de todas las artes de imitación, por D. Estevan de Arteaga Matritense, socio* de *varias Academias. «Nec verò ille artifex, cum faceret Jovis forman aut Minervae, contemplabatur aliquem è quo similitudinem duceret, sed ipsius in mente insidebat species pulchritudinis eximiae quaedam, quam intuens, in eaque defixus, ad illius similitudinem artem et manum dirigebat». Cicerón, Orat. 2. En Madrid. Por D. Antonio de Sancha,* 1789; 215 páginas 8.°

[p. 160]. [1]. ¡Cuán superior en esta parte el juicio de Arteaga al de Voltaire, que no encontraba en el *Convidado de piedra* más que «una monstruosa mezcla de bufonadas y de religión, un cúmulo de prodigios extravagantes»; o al de Moratín, que condenaba la profunda concepción de Tirso como «repugnante a la sana crítica, y buena sólo para *la plebe ignorante y crédula»!*

[p. 171]. [1]. ¿Conoció a Lessing? Para mí no tiene duda. Léanse las páginas 46, 47 y 48 de las *Investigaciones,* en que Arteaga refuta las opiniones de Milizia sobre el Laoconte, y se verá un trasunto fiel del libro inmortal del crítico de Hamburgo, así en lo que respecta a negar la supuesta impasibilidad de Laoconte, como en la manera de exponer las diferencias entre la imitación

permanente de las artes plásticas y la imitación *sucesiva* de la poesía. Arteaga enseña, copiando a Lessing, que el antiguo escultor, debiendo representar un solo momento en la fisonomía, escogió el de la mayor belleza, y que desnudó a Laoconte de sus ropas sacerdotales *por manifestar mejor el primor del cincel en lo desnudo,* aunque esto fuera contrario a la verosimilitud, porque «el fin de las artes no es copiar exacta y precisamente la belleza individual, sino imitarla con una materia o instrumento determinado».

Ahora bien: citando Arteaga con tanta religiosidad a todos sus autores para cosas de mucha menor importancia, ¿por qué no confiesa haber tomado de Lessing ideas tan fundamentales? Yo no puedo atinar más que con una causa: el recelo de desagradar a su amigo Winckelmann, declarándose secuaz de quien tanto le había combatido. De todas maneras, el hecho es curioso y digno de observación.

[p. 173]. [1]. La primera parte se imprimió en Mantua, 1786, dividida en dos tomos, el primero de 236 págs., y el segundo de 280. La segunda parte en Bolonia, 1788 (283 páginas, 8.° mayor), y en gran parte es una refutación del *Emilio* de Rousseau. (Vide Latassa, *Biblioteca Nueva de Escritores Aragoneses).*

[p. 173]. [2]. *Saggio sopra i tre generi di Poesía, in cui Virgilio si acquistò il titolo di Principe, con un confronto dei Greci e degl'Itali poeti… Mantova,* 1785, *nella Stamperia di Giuseppe Braglia,* 160 págs. 8.° (Comprende, además de la *Armonía* ya citada, una serie de comparaciones entre Virgilio, Teócrito y Sannázaro como poetas bucólicos; Virgilio, Hesiodo y Luis Alamanni, como poetas geórgicos; Homero, Virigilio, Ariosto y el Tasso, como poetas épicos.)

—*Discurso sobre los caracteres del estilo poético italiano*. (Verona, 48 páginas, 8.° mayor.—Tirada de 300 ejemplares que costeó el Conde Giulliari).

[p. 174]. [1]. *Biblioteca Valenciana,* tomo II, pág. 64.

[p. 174]. [2]. Archivo central de Alcalá de Henares.—Copia en la colección del Sr. Barbieri.

[p. 175]. [1] . *Sobre lo bello en general. Discurso de D. Pedro Márquez, presbítero, socio de las Academias de Bellas Artes de Madrid, de Florencia y de Bolonia, a un amigo… En la oficina del Diario, año* 1801; 31 *páginas.*

[p. 176]. [1]. En 4.°, 32 páginas, Madrid, por Ortega e hijos de Ibarra, 1790.

[p. 179]. [1]. *Tratado de la sublimidad, traducido fielmente del griego de, Dionisio Casio Longino, por. D. Miguel José Moreno.*— Sevilla, imprenta y librería española y extranjera de D. Ralael Tarascó, 1881, 4.°

[p. 180]. [1]. Páginas 27 y 55.

[p. 180]. [2]. Tomo III, páginas 27, 82 y 159

[p. 182]. [1]. La primera edición del Blair es de 1798, pero se ha reimpreso muchas veces. Tengo a la vista la de 1816 (Madrid, por Ibarra), que consta, como todas las anteriores, de cuatro tomos en 8.° Debe advertirse que en todas ellas se notan curiosas variantes. Las encabeza la Vida de Hugo Blair y una advertencia del traductor.

[p. 183]. [1]. *Principios filosóficos de la Literatura, o curso razonado de Bellas Letras y de Bellas Artes. Obra escrita en francés por el señor abate Batteux, profesor real de la Academia Francesa y de la de Inscripciones y Bellas Letras, traducida al castellano, e ilustrada con algunas notas críticas y varios apéndices sobre la Literatura española, por D. Agustín García de Arrieta.* Madrid, imprenta de Sancha, 1797-1805.

En las *Variedades,* etc. (tomo v), pág. 101, puede leerse una sangrienta crítica de Munárriz contra el traductor de Batteux.

[p. 184]. [1]. De Sulzer copia (tomo III, pág. 317 y sig.) unas *Reflexiones sobre el verdadero objeto de la comedia y sus varias formas.* Sulzer no rechaza ni lo que pudiéramos llamar el *lirismo cómico,* es

decir, la creación de gigantescas caricaturas, ni mucho menos la comedia seria o sentimental. Para él la comedia no es exclusivamente la representación de lo ridículo, sino la representación de los lados y aspectos no trágicos de la vida, inclusos los virtuosos y nobles. «La Naturaleza (dice) no conoce esos límites entre la comedia y la tragedia: estos géneros no se distinguen en la esencia, sino en los grados». Los *Elementos de literatura* de Marmontel están embutidos, casi al pie de la letra, en diversos capítulos de la obra, sin que Arrieta se dé por entendido de la discordancia profunda que ofrecen con los principios de Batteux.

[p. 184]. [2]. *Indagación filosófica, etc… Con licencia, en Alcalá, en la oficina de la Real Universidad. Año* 1807. 4.°, 14 hs. prels. 242 págs. 3 de índice y una de erratas.

CAPÍTULO II.— DESARROLLO DE LA PRECEPTIVA LITERARIA DURANTE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVIII (REINADOS DE FELIPE V Y FERNANDO VI).—PRIMERAS TENTATIVAS DE INTRODUCCIÓN DEL GUSTO FRANCÉS.—FUNDACIÓN Y PRIMEROS TRABAJOS DE LA ACADEMIA ESPAÑOLA.—OPINIONES DEL

BIEN puede afirmarse, sin recelo de paradoja, que no fué la mudanza de dinastía en España el hecho que determinó de una manera más eficaz el cambio profundísimo verificado en **[p. 188]** nuestros hábitos y gustos literarios durante la centuria próxima pasada, y que el mismo hecho se hubiera realizado más o menos pronto, con mayor o menor intensidad, aunque la dinastía de Austria u otra cualquiera distinta de la francesa hubiese dominado en España. No fué una moda cortesana, frívola y pasajera la que trajo triunfantes las nuevas ideas críticas: fué un movimiento común a toda Europa en el siglo XVIII, y del cual no se salvaron ni Italia, ni Inglaterra, ni Alemania, donde no existían las razones políticas que parecieron favorecerle en España. Desde mediados del siglo XVII, había comenzado a afrancesarse la literatura inglesa, quizá la más original e independiente de todas las literaturas modernas. Los poetas cómicos de la restauración quieren ser, a su manera ruda y cínica, imitadores de Molière; y en la tragedia y en la crítica dramática Dryden intenta combinar la regularidad francesa con algo del movimiento y animación del antiguo drama nacional. Todavía en esta primera adaptación del gusto francés se nota el sabor acre y duro del terruño donde se implanta; pero una generación más adelante, cuando al desorden y a la licencia suceden el orden y la rígida disciplina, así moral como literaria, los poetas del tiempo de la reina Ana y hasta los *ensayistas* y moralistas (que son lo más independiente y característico de la literatura de esta época), intentan

modelar su gusto a ejemplo del de sus vecinos del Estrecho, y así Pope rehace la Poética de Boileau, e imita su famoso poema heroi-cómico, y Addisson se somete a la monótona y abstracta regularidad trágica en su *Catón,* y hasta los predicadores, así de la iglesia oficial como presbiterianos y disidentes, alardean de pisar las huellas de Massillon y de Bossuet, en cuanto lo consiente la sequedad del dogma protestante. Verdad es que si Inglaterra recibe mucho de Francia a principios del siglo XVIII, no es menos lo que la da y comunica, especialmente en el orden especulativo y científico, verificándose así por primera vez un cambio de ideas entre aquellos dos grandes pueblos **.** Pero ya lo he dicho: la influencia de Inglaterra en Francia durante ese período es científica, filosófica y religiosa, o más bien irreligiosa: la influencia de Francia en Inglaterra es de todo punto literaria. Por mucho que sea lo que Voltaire tomó de Swift, de Prior y de otros humoristas, y por muy positiva que **[p. 189]** parezca la influencia ejercida por la novela de Richardson en las teorías de Diderot, y por la poesía descriptiva y familiar de los ingleses, en no pocos escritores de fines del siglo, no puede negarse que el sentido de la crítica dominante en Inglaterra por más de una centuria, tal como podemos estudiarle en Addisson, en Pope, en Blair y en tantos otros, era el sentido de la crítica francesa de la era de Luis XIV, aunque muy nacionalizada a veces y discretamente hermanada con la admiración fervorosa por Milton y otros clásicos indígenas formados en la escuela de los latinos e italianos, y con ciertas concesiones al genio de Shakespeare, que nunca vió del todo derribadas ni abatidas sus aras.

En Alemania, donde no había los mismos elementos de resistencia que en Inglaterra, por faltar la conciencia nacional en medio del fraccionamiento y desmembración de tantos Estados pequeños y débiles, el triunfo de la escuela francesa tenía que ser completo, y ciertamente lo fué hasta los días de Lessing. Perdida y olvidada de todo punto la gloriosa tradición de la literatura

germánica de la Edad Media, y no habiendo producido el siglo XVI más creación propiamente alemana que el protestantismo, había habido verdadera solución de continuidad en el espíritu de aquel pueblo después de la guerra de treinta años, imponiéndose con despótico señorío, no sólo el gusto francés, sino la misma lengua francesa, empleada en obras eminentes por espíritus tan grandes y tan germánicos como Leibnitz, el cual, no obstante figuró, lo mismo que Cristiano Thomasius, entre los apologistas de su lengua nativa. De Federico el Grande, sabido es con qué desdén miraba la poesía alemana, y con qué fervor buscaba los aplausos de París, y mayormente los de Voltaire, componiendo en lengua francesa, no ya sólo los detestables e infinitos versos que son el lado cómico de su gran figura, sino sus monumentales libros de historia, de arte militar y de política. Otros no llegaban a tanto como aquel rey, protector asiduo de cuanto abate o filosofante francés oscuro iba a llamar a las puertas de la Academia de Berlín; pero aunque escribieran en alemán, y algunos como verdaderos clásicos, bien mostraban en su sistema literario y en el total de la composición la escuela en que se habían formado. Así, por grandes que **[p. 190]** sean el ingenio, la gracia y la ligereza nativa del autor de *Don Silvio, de Agathon,* de *Los Abderitanos* y de tantas otras composiciones fáciles y risueñas, nadie puede negar gue Wieland es un Voltaire alemán, con más fantasía que su modelo, pero con intención y trascendencia harto menores. Grande es, sin duda, la originalidad del ingenio germánico, pero hasta para conquistar su independencia tuvo que acudir por armas a los arsenales de Diderot y de otros franceses, tan admirados por Lessing y por Goethe.

Si esto acontecía en las razas septentrionales, apartadas siempre de la corriente francesa por tan hondas antipatías, ¿qué no había de suceder en los países latinos, los cuales, por largo período de la Edad Media, habían tenido una literatura común, cuyo centro estaba en Francia? Un fenómeno semejante vuelve a veri-

ficarse en el siglo XVIII. Quien lee a Algarotti, a Bettinelli, a Cesarotti, cree leer prosa francesa con palabras italianas. En tales escritores el galicismo de ideas y de palabras llega a ser escandaloso, y ha sido preciso todo el enérgico esfuerzo de reacción que a fines del siglo XVIII iniciaron Parini y Monti para borrar tales manchas del noble rostro de la más bella de las lenguas modernas. Goldoni, cuando no hace profesión de veneciano, escribiendo en dialecto y copiando las costumbres de su pueblo natal, es un Molière menos poético que su modelo, y llegó a escribir una comedia de las mejores suyas en la lengua de Francia, que él en los últimos años llamaba su verdadera patria. Más original fué Metastasio, porque a ello le convidaba el género lírico-dramático que cultivó, exento hasta cierto punto de la servidumbre de las reglas; pero en las trazas y en los planes, ya que no en el estilo, se ajustó bastante a la regularidad raciniana, si bien en la teoría no dejó de mostrarse inclinado a ciertas novedades con leve sabor de románticas. Pero era tal la tiranía del espíritu del siglo, que hasta los más feroces *miso-galos,* cuyo prototipo fué Alfieri, al paso que se pasaban la vida maldiciendo de los franceses y de su influencia en Italia, y de la corrupción de la lengua toscana, se mostraban luego al escribir tan franceses como cualquier otro, en cosas harto más substanciales que un vocablo o una construcción impura. Así nadie duda hoy que con todas sus generosas pretensiones de constituir un teatro **[p. 191]** nacional y de legítima estirpe clásica, la tragedia de Alfieri es una hijuela de la tragedia francesa, con la desventaja de ser menos poética, menos variada y menos humana, consistiendo todas las innovaciones (generalmente desgraciadas) del férreo poeta de Asti en haber empobrecido, hasta dejarla en los huesos, una forma poética ya de suyo poco amplia y poco libre.

No tenemos que avergonzarnos, pues, los españoles de haber recibido, quizá en menor grado que otros pueblos, un influjo que, en el estado de postración y abatimiento a que habían llega-

do nuestras letras, no podía menos de ser beneficioso, y que, por otra parte, venía a ser el desquite del que nosotros habíamos ejercido en Francia desde la segunda mitad del siglo XVI hasta la segunda mitad del siglo XVII. Con el advenimiento de Felipe V, o sin él, el resultado hubiera sido el mismo, puesto que obedecíamos a una ley general de la cultura europea, que en diferentes siglos da a diferentes pueblos el carácter y la fuerza de iniciadores, sin que esto implique baldón para el influído, sino únicamente comunión intelectual, útil y fecunda, que trueca unas por otras las ideas, como cambia el comercio los frutos de la tierra y los de la industria.

Se ha exagerado el desconocimiento de la literatura francesa por los que le suponen absoluto y general durante el siglo XVII. Es cierto que entonces éramos nosotros los influyentes y los franceses los influídos; pero aunque no los tomásemos por guías y maestros, no faltaba quien los leyese. Lope de Vega sabía algo de francés, y cita con grande elogio a Ronsard *(Ronsardo,* como él dice) y a Desportes, concediendo al primero (jefe de la pléyade francesa del siglo XVI) un valor en su literatura semejante al del Petrarca en Italia y al de Garci-Lasso en España, juicio confirmado por la crítica moderna, que por boca de Sainte-Beuve y de los críticos románticos, y hoy de los poetas parnasistas, ha vuelto a levantar las aras de Ronsard, tan maltratado por Boileau y otros espíritus exactos y prosaicos, aclamando al poeta de Vendôme verdadero maestro de ritmo y de estilo poético. Tampoco eran desconocidos en la España del siglo XVII ciertos libros ascéticos franceses, tales como la *Philotea o Introducción a la vida devota,* de San Francisco de Sales, puesta en castellano, con escasa fidelidad por cierto, nada menos que por **[p. 192]** D. Francisco de Quevedo. El mismo Quevedo cita varias veces a Montaigne (a quien llama *Miguel de Montaña),* de cuyos ensayos hay una traducción manuscrita del mismo siglo XVII, hecha por Diego de Cisneros. Además de Montaigne, se abrieron camino por el Piri-

neo otros moralistas, y sería curioso averiguar, concordando fechas, si las semejanzas que se advierten entre ciertos pensamientos del ingeniosísimo P. Baltasar Gracián (tan estimado hoy mismo por los extranjeros) y otros de las *Máximas* de La Rochefoucauld, de los *Caracteres* de La Bruyére, etcétera, son originalmente de procedencia francesa o española; averiguación en que no puedo detenerme ahora. Conforme el siglo XVII avanza, comienzan a ser menos raras las citas y aun las traducciones de obras francesas, algunas de ellas clásicas y celebérrimas. Diamante restituye a España el *Cid* de Corneille con el título de *El Honrador de su padre*. Acompañando a la comedia de Calderón *Hado y divisa,* se representó en el Retiro el 3 de Marzo de 1680 un entremés o farsa intitulada *El labrador gentilhombre,* que viene a ser, como su ignorado autor lo confiesa, una imitación de la principal escena del *Bourgeois gentil-homme* de Molière, estrenado diez años antes. No entraremos aquí en la cuestión del *Heraclio* y de En *esta vida todo es verdad y todo es mentira,* en la cual, si todas las probabilidades morales están de parte de Calderón, los datos cronológicos conocidos hasta ahora favorecen a la originalidad de Corneille. En tiempo de Carlos II se publicó también una traducción del *Artamenes* o *Gran Ciro,* de mademoiselle de Scudéry, así como a principios de aquel siglo las historias trágicas de Bandello habían sido puestas en castellano, no del original, sino de la traducción o arreglo francés de Belleforest, lo mismo que aconteció en Inglaterra. Pudiéramos ir rastreando algunos otros indicios, pero quizá el más elocuente de todos sea el haber llegado el conocimiento de la lengua francesa hasta nuestras apartadas posesiones de América, como lo patentiza el hecho de haberse representado en Lima, antes de 1710, una imitación de la *Rodoguna* de Corneille, y un entremés calcado sobre *Las Mujeres Sabias* de Molière, obras una y otra del famoso polígrafo D. Pedro de Peralta Barnuevo. Verdad es que Peralta Barnuevo era un hombre

excepcional, a quien el P. Feijóo cita como verdadero monstruo de erudición.

[p. 193] Estas obras de Peralta Barnuevo (aun sin contar con *El Honradar* de Diamante) nos autorizan para separarnos del vulgar sentir que pone la primera aparición del drama francés entre nosotros en el *Cinna,* traducido en variedad de metros (y no destinado a la representación) por el marqués de San Juan D. Francisco de Pizarro y Piccolomini, en 1713; traducción algo descuidada, aunque literal con exceso, y, en suma, obra de buen estudio. Por de pronto tuvo pocos imitadores, pero fué bastante apreciada, y reimpresa en 1731. En el Teatro seguía dominando la antigua escuela nacional, sostenida por algunos poetas de no vulgares dotes, como Zamora, Fernández de León, Cañizares. Pero ya en ellos mismos, y aun contra su voluntad (si bien se repara), empiezan a notarse como síntomas de algo nuevo, y una tendencia que no va hacia la comedia francesa, pero que en algunos puntos pudiera, sin grande esfuerzo, darse la mano con ella. Pero entiéndase bien que aun esta tendencia no la reciben Zamora y Cañizares del teatro francés, sino de ciertos géneros del teatro indígena, tenidas hasta entonces por inferiores y secundarios. La llamada *comedia de figurón,* aunque no pueda calificarse de verdadera comedia de carácter, sino de *comedia de caricaturas* groseramente abultadas, y aunque se despeñe a la continua en los abismos de la ínfima farsa, no está tan lejana, como parece, de las farsas de Molière, y revela como ellas cierto espíritu de observación moral, que en algunos pasos del teatro de Zamora y Cañizares llega a convertirse en espíritu cómico de buena ley, el cual produce algo más que una risa pasajera. Por eso los más intolerantes reformadores del gusto en el siglo XVIII solían tratar con cierta indulgencia a estos poetas, perdonándoles sus infinitos plagios del teatro de Lope y sus sucesores, y sus dramas heroicos y caballerescos, en gracia de estas caricaturas o figurones, que se ajustaban más al gusto prosaico, dominador tiránico de nuestras letras

en el siglo XVIII. Por eso no es caso infrecuente encontrar salvados de la proscripción general que cayó sobre nuestro antiguo y maravilloso teatro, *El Hechizado por fuerza, El Dómine Lucas,* etc., no tanto por su gracia indisputable, cuanto por ser rudo esbozo de la comedia de costumbres sin ideal y sin grandeza, única que aquellos preceptistas admitían y preconizaban.

[p. 194] Cañizares, por más que en todo descienda de los antiguos maestros a quienes saqueaba sin pudor ni escrúpulo alguno, tuvo la veleidad de mostrar una vez a su auditorio lo que eran las comedias *según el francés estilo,* y con esta mira hizo antes de 1716 una extrañísima imitación de la *Ifigenia* de Racine, añadiéndola un par de graciosos que alternan familiarmente con Aquiles y Agamenón. No menos absurda es otra imitación, que más adelante hizo del *Temístocles* de Metastasio, convirtiéndole en zarzuela con el título de *No hay con la patria venganza y Temístocles en Persia*.

Al lado de estos ensayos de adaptación, prematuros y algo bárbaros, anegados por otra parte en la inmensa corriente de las obras, casi todas malas, algunas medianas y una que otra digna de alabanza relativa, que producía en su decrepitud el teatro nacional, comenzaba a aparecer, si bien con escaso séquito y sin llegar nunca a las tablas, alguna que otra traducción directa, fruto de los ocios de tal o cual humanista. Así, en 1752, un D. Juan de Trigueros (que se disfrazó con el seudónimo de *D. Saturio de Iguren)* publicó, traducido en prosa el *Británico* de Racine, mereciendo los elogios de Luzán, Montiano y demás reformadores.

Sólo a quien conozca muy superficialmente nuestra historia literaria del siglo XVIII podrá admirarle que tan poco como esto adelantase el gusto francés en el teatro durante el largo espacio de cincuenta años; y es que, no solamente tenía en contra el gusto popular, que antes de la aparición de la *Raquel* de Huerta, jamás quiso tolerar en el teatro ninguno de los fríos engendros trágicos que abortaban los preceptistas, sino que además la nueva

escuela dramática, aunque se anunciase con grande estrépito en la esfera de la teoría, se vió por mucho tiempo desvalida de todo amparo y protección oficial, dado que ésta, en el reinado de Fernando VI, no se dirigió de ningún modo a las tragedias o comedias según el francés estilo, sino a los pomposos espectáculos de la ópera italiana, que alcanzaron en los teatros reales tal brillantez y magnificencia que cuando leemos hoy sus descripciones nos parece asistir a alguna escena de encantamiento, de aquellas de los cuentos persas, árabes o tártaros. Entonces, y para contrabalancear la influencia de los admiradores **[p. 195]** exclusivos del gusto de Racine y de Corneille, penetró en España, secundado por todos los prestigios de la música, de la declamación, de la danza y del lujo áulico, un género que por su índole mixta se había librado bastante bien de la tiranía de las Poéticas, como que, teniendo por suyo un mundo ideal y fantástico país de quimeras y de ensueños, nadie se cuidaba en él de la verosimilitud moral ni de la verosimilitud material, sino del halago de los oídos y de los ojos. Bajo este aspecto no cabe dudar que la ópera mantuvo en todos los países una verdadera escuela de libertad artística, contraria de todo en todo a las rigideces dominantes. Entonces los *librettos* tenían un carácter verdaderamente literario, y no había en la Europa de 1750 un poeta superior ni igual a Metastasio. Sus óperas, que no podían recomendarse ciertamente por el profundo estudio de los caracteres, tenían, sin embargo, afectos verdaderos, calurosos a veces y muy lindamente expresados, movimientos e intenciones dramáticas (única cosa que cabe en un género donde todo se ha de apuntar y en nada se puede insistir), arte y desembarazo en la intriga, y sobre todo un tesoro de poesía pintoresca y melódica, de que nadie daba ejemplo en medio de aquel diluvio de prosaísmo. La misma pobreza relativa de vocabulario con que los *librettos* italianos tenían que escribirse por las condiciones especiales que requieren las palabras que han de ser puestas en música, los hacían fáciles y agradablemente

comprensibles para todos los hijos de la raza latina. Así y todo, era costumbre traducirlos, bien o mal, y por tal camino se vulgarizaron e influyeron en España las obras de Metastasio. Luzán abrió el camino, traduciendo en horas *La Clemencia de Tito*. No tuvieron la misma fortuna los restantes *librettos* del ilustre poeta. De ellos se apoderó un médico italiano, D. Orlando Boncuore, cuyas traducciones fueron, segun Moratín, «otros tantos modelos de extravagancia y ridiculez ». [1] Conste, de todas suertes, que el aplauso **[p. 196]** y boga alcanzados por el teatro musical italiano deben contarse entre los obstáculos que impidieron que aquí arraigase el sistema dramático francés, reduciéndole a pura recreación de los eruditos, aunque entre los ensayos de traducción (jamás representados) llegó a haberlos tan notables como la *Atalia* de D. Eugenio de Llaguno, por primera vez impresa en 1754, obra en que no sólo la parte de diálogo, sino la lírica de los coros, está interpretada con verdadero talento, si perdonamos la dureza y falta de ritmo de algunos versos .

A acelerar el cambio de las ideas literarias contribuyó también desde 1714 la fundación de la Real Academia Española, con estatutos calcados sobre los de la francesa, lo cual no quiere decir que mostrase jamás la nuestra pretensiones de reglamentar el gusto, ni que procediese en sus actos literarios con el criterio estrecho y pedagógico que algunos imaginarán en oyendo el nombre de Academia, conforme a la opinión que de tales cuerpos suele tener el vulgo. Pocas instituciones ha habido menos *académicas* en tal concepto que la Academia Española. Fundada, sobre todo, para hacer el inventario de la lengua, para depurarla y acrisolarla de los vicios que un siglo de decadencia literaria la había legado, y para oponer un dique a la invasión ya temible del galicismo, su misión fué, y tenía que ser, filológica más bien que crítica ni estética, y sólo de un modo muy remoto podía influir en la dirección del gusto de prosistas y poetas. [1] Jamás **[p. 197]** se le ocurrió legislar en la esfera retórica; y en la gramatical y lexi-

cográfica procedió con criterio tan ancho y aun con gusto tan inseguro, que lo que más asombra en nuestro gran *Diccionario,* vulgarmente llamado de *autoridades,* es el copioso número de ejemplos (algunos de ellos bien extravagantes) tomados de los escritores más culteranos, más conceptistas y más equivoquistas del siglo XVII y de los primeros años del XVIII, [1] empleados muchas veces con preferencia innecesaria y desacordada respecto de otros autores limpios, tersos y elegantísimas del siglo XVI, que habían usado las mismas palabras y debían servir de autoridad en aquel caso. Todo lo cual demuestra cuán lejanos andaban aquellos egregios fundadores de rendir servilmente parias a la corrección francesa; prefiriendo, al contrario, aun dentro del gusto nacional, lo más contrario a todo canon de preceptistas y a toda disciplina académica. Impresos los seis monumentales volúmenes del *Diccionario* desde 1726 hasta 1739, son testimonio fehaciente, más que otro alguno, de la persistencia de las escuelas poéticas nacionales, aun las más depravadas y pésimas. ¡Cuáles no debieron de ser los obstáculos con que tropezó la empresa crítica de Luzán cuando vemos a la primera generación académica quemar todavía incienso en las aras de Pantaleón de Ribera, de Cáncer, de la Monja de Méjico y de León Marchante! Aparecía, pues, la Academia Española, más bien como un cuerpo conservador de la buena y mala tradición castellana, que como un cuerpo de humanistas afrancesados, por más que de Francia viniera el impulso, y hasta el nombre **[p. 198]** mismo de la Academia, y por más que su fundador, el Marqués de Villena (de quien hace el implacable Saint-Simon tan magníficos elogios, presentándolo como espejo «de virtud, honor probidad, buena fe, lealtad, valor y caballerosidad»), fuera un espíritu muy abierto a la cultura extranjera y en relaciones frecuentes con muchos sabios de Europa, como el mismo Saint-Simon refiere.

La Academia no pensó formalmente en redactar una Poética, por más que algunos escritores lo afirmasen en són de burla. De-

masiado prudente para arrojarse a dar ley en materias tan opinables, y que deben reservarse siempre a la iniciativa individual, no tuvo otras relaciones con la literatura propiamente dicha que la de haber reimpreso, como textos de lengua, algunos autores clásicos, y la de haber anunciado de vez en cuando, desde 1777, premios de oratoria y poesía. Y ciertamente que ni en una ni en otra cosa dió muestras de intolerancia, puesto que entre los modelos de lengua prefirió a Cervantes, uno de los menos académicos, y uno de aquellos en quienes las reglas gramaticales sufren más continuas excepciones o infracciones, si bien no tantas como Clemencín creía. Y en materia de premios, tampoco dieron muestra de un gusto muy rígido ni muy clásico los que en dos ocasiones sucesivas desairaron a D. Leandro Moratín, y en otra anterior a su padre, y honraron en cambio con sus sufragios y sus coronas a escritores tan geniales, excéntricos y temerarios como Vaca de Guzmán, Forner y Vargas Ponce, es decir, todo lo más próximo a la libertad literaria, y lo que más reñía con el tacto y la mesura que creemos inseparable de un tribunal académico. Ni deja de ser significativo el hecho de no haber pertenecido nunca a aquella docta corporación los escritores más académicos y más correctos del siglo pasado, tales como D. Tomás de Iriarte, Moratín, Gomez Hermosilla, y haberlo sido, en cambio, Alvarez de Toledo, Torrepalma, fray Juan de la Concepción, Porcel, Huerta, Cienfuegos, nombres todos, o de ingenios semiculteranos, o de precursores del romanticismo.

Por otra parte, es evidente que los cambios y revoluciones literarias no salen ni pueden salir nunca de las academias, cuerpos de libre discusión e indagación, donde todos aprenden y casi todos enseñan, y donde es muy difícil reducir a unidad los varios **[p. 199]** pensamientos y voluntades. Ahora bien: sin esta unidad de pensamiento, nunca puede ser eficaz la acción de nadie sobre el gusto de su siglo. Por haberla tenido, lo alcanzó Luzán, y después de él otros críticos que le eran muy inferiores en todo, v.

gr., Montiano y Nasarre; al paso que la Academia Española, que los contó en el número de los suyos, ni lo consiguió ni lo intentó siquiera, satisfecha con influir de una manera más indirecta (y en realidad más permanente, por lo mismo que estaba más alejada de las luchas y preocupaciones del momento) en la difusión del buen gusto, mediante la lectura de los modelos y el estudio cada vez más reflexivo y científico de la lengua materna, instrumento primero de la ejecución, ya que no de la concepción literaria. No más que esto hizo la Academia, ni para más que esto fué establecida, y si Moratín, que tenía que vengar antiguos agravios de ella, la acusa de no haber contribuído a los progresos de la oratoria y de la poesía, no faltará hoy quien por ello cabalmente la elogie, admirando el tino y el espíritu castizo con que acertó a hacerse superior al dogmatismo, necesario y útil, pero transitorio, de aquel período de reforma, manteniendo, entretanto, íntegra su autoridad sin comprometerla ni desprestigiarla con intransigencias de escuela; y logró de este modo llegar al siglo XIX como una institución esencialmente española, que no tenía motivos para rechazar a nadie que de buena fe cultivase el arte nacional; y de hecho lo mostró, abriendo sus puertas a los poetas románticos de 1834, sin necesidad de borrar ella una tilde de lo que en sus escritos oficiales había estampado.

Claro es que en las definiciones de un *Diccionario,* por muy breves y muy impersonales que sean, siempre han de traslucirse las ideas de una época y el nivel científico que sus autores alcanzaban. Así, limitándonos a nuestro asunto, no deja de ofrecer curiosidad el cotejo de las primitivas definiciones estéticas del *Diccionario* con las que hoy vemos en sus páginas. Por todo el siglo pasado, la Academia Española, sujetándose a las ideas del P. André, estuvo definiendo la *hermosura* «perfección que resulta de la proporción y simetría de las partes, con que se hace agradable a la vista». El concepto de la *belleza* (que no se consideraba como palabra sinónima, sino como especie subordinada) se **[p. 200]**

restringía a «la proporción justa de las partes del cuerpo, y especialmente del rostro, *acompañada de cierta gracia y donaire que la hace agradable y respetuosa»*. Para la antigua Academia, por consiguiente, la *gracia* era elemento esencial de la *belleza,* y esta *belleza* tampoco se distinguía de lo que el Diccionario de entonces llama *lindeza*. Por otro lado, confundíase la *belleza* con la *perfección,* definiendo lo *hermoso* «aquello que es *perfecto,* bello, agradable a la vista y cumplido en su especie». Todavía el Diccionario de 1843 conserva este concepto de «proporción de las partes con el todo, y del todo con las partes», si bien poniéndole al lado de otro más comprensivo: «conjunto de cualidades, que hacen a una cosa excelente y agradable en su línea». Suprime con buen acuerdo la sinonimia de *hermosura* y *lindeza,* y admite la de *belleza* y *hermosura*. [1]

Instituciones no menos castizas que la Academia Española, pero no dedicadas en sus principios a tareas propiamente literarias a pesar de su título, fueron las Reales Academias de Buenas Letras de Barcelona y de Sevilla, que tales como se mostraron en el siglo pasado, más bien deberían llevar el nombre de Academias de Historia y Arqueología. La primera, que ya tenía vida pública desde los últimos años de la monarquía austriaca, con el nombre conceptuoso de *Academia de los Desconfiados* y el lema *tuta, quia diffidens,* recibió nueva organización y carácter oficial en 1729, y estatutos y nombre y protección regia en 1751. Sus antiguas constituciones la imponen como primera obligación el cultivo de la Historia de Cataluña, y sólo en último lugar el de la Retórica y Poesía. Desde su origen se ha mantenido fiel a este programa, y el fruto más granado de sus tareas durante el siglo XVIII fué un magnífico tratado de *crítica historial,* redactado por su director el Marqués de Llió, obra de muy diverso objeto que las antiguas artes históricas de Fox Morcillo, Costa, Luis Cabrera y Fr. Jerónimo de San José, puesto que éstas más bien versaban sobre la forma estética que sobre la materia de **[p. 201]** la historia,

al paso que el libro de la Academia Barcelonesa contiene reglas y documentos, no para escribir artísticamente la historia, sino para indagar la verdad de los hechos y poner en su punto el valor de los testimonios. La obra del Marqués de Llió, muy superior al *Norte Crítico* del P. Segura, publicado algunos años antes (en 1737), es uno de los más brillantes testimonios del positivo adelanto de la cultura española a mediados de la centuria pasada, adelanto que, por lo que toca y pertenece a la crítica historial, debe atribuirse, tanto o más que a los ejemplos extranjeros, a la tradición indígena, nunca interrumpida, de los Nicolás Antonio, Lucas Cortés, Mondéjar, Berganza, Mayáns, Ferreras y Flórez.

Tampoco la Academia Sevillana de Buenas Letras, instalada en 1752, aspiró a influir en la dirección del gusto, a la sazón míseramente pervertido en la metrópoli hispalense, sino que se encerró en las tareas arqueológicas, como lo testifica el volumen de *Memorias* que dió a luz en 1773. El movimiento literario que a fines de aquel siglo promovieron Arjona, Reinoso, Lista, Roldán y sus compañeros, tuvo por centro otras academias particulares, la Horaciana primero, la de Letras Humanas después. [1]

De un modo mucho más directo y eficaz que las Academias contribuyó en el siglo pasado a excitar y remover el espíritu crítico en diversos sentidos la aparición de varios papeles periódicos, desde el reinado de Felipe V en adelante. Hay uno, sobre todo, tan importante y de tan gloriosa historia, que por si sólo marca una fecha en nuestra historia literaria, como marca otra la aparición de la *Poética* de Luzán. Tal fué el famoso *Diario de los Literatos de España,* revista trimestral que comenzó a salir de molde el día 1.° de 1737, con título y objeto evidentemente análogos a los del *Journal des Savants,* de París, **[p. 202]** proponiéndose, como éste lo realizaba desde 1655, y sigue practicándolo en nuestros días, hacer largos extractos, análisis y juicios, a un tiempo mesurados y severos, de todas las obras dignas de atención que fuesen apareciendo. Firman la dedicatoria al Rey, y figura-

ban en el *Diario* como redactores habituales, D. Francisco Manuel de Huerta y Vega, D. Juan Martínez Salamanca y D. Leopoldo Jerónimo Puig, mucho más conocidos y más dignos de alabanza por el *Diario* que por ninguna otra de las obras en que pusieron mano, puesto que Huerta, autor de unos *Anales de Galicia* y de una *Historia de la España primitiva,* dejó tristísima fama como colector y divulgador de las patrañas de Pellicer y otros falsarios, mereciendo por ello que la Academia de la Historia le prohibiese continuar sus enmarañadas lucubraciones, y que Godoy Alcántara haya escrito su nombre en la tablilla de la *Historia de los falsos cronicones*. De D. Leopoldo Jerónimo Puig, beneficiado de la iglesia del Pino en Barcelona, sólo conocemos leves opúsculos y la noticia nada favorable de que andaba apandillado con los émulos del P. Feijóo, especialmente con D. Salvador Joseph Mañer, a quien elogió en un pésimo soneto. En cuanto a Salafranca, sólo sé que publicó dos tomitos de misceláneas o *Memorias eruditas para la crítica de Artes y Ciencias,* que Jorge Pitillas había fustigado en el primer borrador de su sátira (cambiando luego todo el pasaje por respetos de amistad y porque la sátira iba a salir en el mismo *Diario de los Literatos),* y que Forner, con su habitual dureza, califica de «cuerpecillos de noticias copiadas tumultuariamente». Dada la endeblez de las obras de los tres diaristas *ostensibles,* y, por decirlo así, *responsables,* ¿cómo explicarnos el singular mérito del *Diario,* la profunda variedad de conocimientos que en sus artículos se ostenta, el tino habitual de sus juicios, la sólida doctrina, superior a veces a la del mismo P. Feijóo, la firmeza y el brío del estilo, la ausencia de temor con que declararon guerra a toda casta de preocupaciones, la familiaridad que manifiestan tener con lo más selecto de la cultura extranjera, la unidad firme de propósitos, y tantas cualidades como se admiran reunidas en los siete volúmenes de esta publicación verdaderamente monumental, que concitó las iras de todos los malos escritores de España, y fué uno de los más grandes y positivos **[p.**

203] servicios a la cultura nacional? ¿Cómo es que Salafranca, Puig y Huerta aparecen aquí tan notables, y en todo lo demas tan pequeños? ¿Será que a veces la voluntad resueltamente encaminada al bien puede agrandar las más medianas facultades intelectuales y darles un temple y un vigor que antes no tenían? ¿Será que la verdad lleva en sí misma tal fuerza, que basta para enaltecer al que se siente con valor para profesarla? ¿O será más bien que detrás de esos oscuros *Diaristas,* que durante dos años resistieron valerosamente al *furor vengativo* de sus enemigos que se *complacían en sus persecuciones y adversidades,* había escritores de otra talla y de otro peso, pero más cautos, que supieron guardar el cuerpo o no darle sino en las grandes ocasiones? Sabemos positivamente que en el *Diario* colaboraron personas extrañas a su redacción, tales como D. Juan de Iriarte, latinista y helenista famoso, y el vigoroso y castizo satírico D. José Gerardo de Hervás, que firmó con dos diversos pseudónimos: *Jorge Pitillas* y *Don Hugo Herrera de Jaspedós*. Tuvo además el *Diario,* en la esfera oficial, poderosos protectores, como el ministro Campillo, los cuales no lograron, sin embargo, prolongar la vida de aquella publicación, amagada siempre por los feroces resentimientos del *genus irritabile vatum*.

No era, sin embargo, el *Diario de los Literatos* lo que hoy llamaríamos un periódico de combate. Nunca o rara vez, y esto siempre provocado, como en su polémica con Mayáns, se dejó ir al campo de las personalidades. Sólo Hervás ejerció la sátira acerba, pero puramente literaria, en los tercetos de su famosa sátira, y en las dos irónicas y chistosas cartas contra el poema de *San Antonio Abad* o *el sol de los Anacoretas* de D. Pedro Nolasco Ocejo, y contra el *Rasgo ético, verídica epiphonema* del doctor D. Joaquín Casses, rezagados abortos gongorinos, que no merecían tratarse en serio.

Fuera de estos casos excepcionales, el *Diario de los Literatos* fué una revista académica, una revista *sabia*. Extractaba menudamente las obras sometidas a su juicio, y las más de las veces, en

vez de formularle directamente, dejaba que el lector le infiriese por sí de los datos que en la misma exposición se le facilitaban. Más atentos los diaristas a las obras científicas y filosóficas que a las de recreación y amena literatura, y forzados **[p. 204]** por la índole enciclopédica de su trabajo a discurrir en breve espacio sobre las materias más disímiles, no acometieron de frente la cuestión literaria, sino en el análisis de la *Poética* de Luzán, manifestando en los demás artículos más bien tendencias generales de buen gusto (sin detrimento del espíritu nacional y con grandes concesiones a la tradición del siglo XVII) que instintos de reforma a la manera francesa o italiana que Luzán y Montiano preconizaban. Menos resueltos que el padre Feijóo, casi se les puede afiliar en su escuela. Eran muy audaces en todo lo histórico y filosófico, como que se habían propuesto por modelos a los más independientes periodistas refugiados en Holanda en el siglo XVII; no dudando en colmar los elogios al «famoso Bayle, varón de admirable erudición y felicísimo ingenio», al *«eruditísimo »* Juan Leclerc y a Jacobo Basnage. A esto unían verdadero espíritu ecléctico, y algo que vale más, es decir, un espíritu de equidad inflexible, no reñido de ninguna suerte con la justa estimación y el amor filial a las cosas de su tierra. Así lo, mostraron principalmente en su controversia con Luzán; pero el mismo sentido predomina en todos sus escasos artículos acerca de obras poéticas. Por entonces una D.ª Theresa de Guzmán, que tenía lonja en la Puerta del Sol, había renovado la buena memoria de Tirso y de Alarcón, reimprimiendo con bastante esmero algunas de sus comedias, muy raras ya, y muy olvidadas a fines del siglo XVII por el despótico predominio de la escuela de Calderón. Los diaristas dan cuenta en el primer número o volumen de su periódico de la comedia de D. Juan Ruiz de Alarcón, *La Crueldad por el honor,* dilatándose gustosos, antes que ningún otro crítico español ni extranjero (puesto que los demás de nuestro siglo pasado hicieron caso omiso de aquel excelente y terenciano poeta, a pesar de ser

el más próximo al tipo de comedia que ellos daban por único), en elogios del *singular mérito de este americano, «uno de aquellos felices Ingenios que dieron leyes a la Comedia Española, dexando su memoria venerable entre los que respetamos por los primeros Maestros del Arte»:* frases que subrayo de propósito, por lo mucho que contrastan con todo lo que vamos a leer en el mismo Luzán y en Montiano y en Nasarre y en Velázquez. Y prosiguen elogiando las *excelentes* piezas cómicas de Alarcón, su estilo *dulce, numeroso, puro, elegante y* **[p. 205]** *de la mayor propiedad,* las sentencias y pensamientos *profundos y de una viveza muy singular* la *graciosidad aguda y sazonada* y la disposición ingeniosa de los lances, *muy acomodada al gusto de* una *nación que se deleita más con lo admirable que con lo verosímil*.

Quienes de tan cariñosa manera juzgaban el teatro español de la Edad de Oro, natural era que mirasen con cierta simpatía, mezclada de compasión si se quiere, a los últimos degenerados retoños del arte nacional. Así les vemos pasar como sobre ascuas por los enormes desafueros de D. Diego de Torres, para recomendar en él «la abundancia maravillosa de lengua», «la dicción castellana menos impura que se halla en las obras de los Españoles modernos», «el número de sus períodos desafectado, sin que por esto dexe de ser hermoso», y, finalmente, algo de «aquel donayre y desenfado que reina en los discursos y expresiones del grande español D. Francisco de Quevedo». ¿Qué mucho, si hasta encontraban disculpa y elogio para sermones culteranos como los de un fraile de San Francisco que tituló a los suyos «Eco Harmonioso del Clarín Evangélico», o los de un mercenario descalzo, que llamaba a la Magdalena *«Damaza de rumbo»* y *«Damaza de mucho toldo»* o los de Fr. Joseph de la Asunción, cuya calidad se muestra en su mismo título: «Voces sonoras evangélicas, que salen a luz en sermones de varios asuntos convocando en la militante Iglesia a sus Obreros Apostólicos, para que se sienten a la mesa de la Sabiduría Transfigurada que está dispuesta para que

registren, como Mysticas Aves, lo que está oculto debaxo de las letras del Abecedario Evangélico»? [1]

[p. 206] El enérgico y castizo satírico que se escondió bajo el nombre de Jorge Pitillas **,** era, a despecho de la pureza de su estilo, el más influído por la cultura francesa entre todos los redactores del *Diario*. Los acicalados tercetos de su sátira primera y única, «contra los malos escritores de este siglo», han sido forjados y caldeados (como probó el Sr. Cueto) en el horno de la inspiración de Boileau, por más que nuestro satírico afecte no citar en notas un sólo texto francés, y sí muchos de poetas latinos, que son cabalmente los mismos que en las ediciones críticas de Boileau se acotan al pie de las páginas. Así y todo, la sátira resulta muy castellana, y la asimilación muy natural y desembarazada, como si Hervás y Boileau hubiesen pensado las mismas cosas en el mismo punto, y cada cual según el genio de su lengua nativa. Cabalmente uno de los vicios más amargamente censurados en esta sátira es el galicismo:

«Hablo francés aquello que me basta
Para que no me entiendan, ni yo entienda,
Y fermentar la castellana pasta…»

Casi al mismo tiempo que los *Diaristas* su obra, proseguía **[p. 207]** el P. Feijóo con mayor constancia y amplitud la suya, no dejando a vida error del vulgo ni error de los sabios. Ya conocemos sus libérrimas doctrinas de Estética general, de las cuales nacían lógicamente afirmaciones literarias no menos arrojadas y opuestas al común sentir de los preceptistas. «Quien quiere que los poetas sean muy cuerdos, quiere que no haya poetas (escribía): [1] el furor es el alma de la poesía; el rapto de la mente es el vuelo de la pluma: *«impetus ille sacer, qui vatum pectora nutrit,* que dijo Ovidio». «En los poetas franceses (añadía) se ve que por afectar ser muy regulares en sus pensamientos, dejan sus composiciones muy lánguidas, cortan a las musas las alas, o con el peso del juicio les abaten al suelo las plumas». En esto, a lo menos, no

se dirá que el P. Feijóo adolecía de «flaqueza de juicio, arrimado siempre a la luz de los escritores franceses», como se dejó decir Alcalá Galiano. Ni implica contradicción alguna el lamentarse, por otra parte, de la corrupción literaria y del estilo *asquerosamente entumecido* de su tiempo, y deleitarse con la amena y lúcida regularidad de la prosa francesa, y defender valerosamente algunos neologismos científicos que tenía por necesarios, clamando al propio tiempo contra la temeraria introducción de voces forasteras «que debieran ser decomisadas como idioma de contrabando en estos reinos». Su teoría en este punto (no hablo de la práctica, en que alguna vez claudicó innecesariamente) no podía ser más racional, ni de más ancha base. «En menos de un siglo (escribía), se han añadido más de mil voces latinas a la lengua francesa, y otras tantas y muchas más, entre latinas y francesas, a la castellana… Si tantas adiciones hasta ahora fueron lícitas, ¿por qué no lo serán otras ahora? Pensar que ya la lengua castellana, u otra alguna del mundo, tiene toda la extensión posible o necesaria, *sólo cabe en quien ignora que es inmensa la amplitud de ideas, para cuya expresión se requieren infinitas voces*. La elección de aquellas que, colocadas en el período, tienen más hermosura o más energía, piden numen especial, el cual no se adquiere con preceptos o reglas».

No menos enemigo que del afectado *purismo* se muestra el **[p. 208]** P. Feijóo de las ideas vulgarmente admitidas acerca de la nobleza del estilo. Para él la distinción entre voces plebeyas y voces nobles es mucho más caprichosa y arbitraria que fundada en motivo alguno racional: «Ciertos rígidos Aristarcos generalísimamente quieren excluir del estilo serio todas aquellas locuciones o voces que, o por haberlas introducido la gente baja, o porque sólo entre ella tienen frecuente uso, han contraído cierta especie de humildad o de sordidez plebeya; y un docto moderno (Mayáns) pretende ser la más alta perfección del estilo de don Diego Saavedra, no hallarse jamás en sus escritos ninguno de los

vulgarismos que hacinó Quevedo en el *Cuento de Cuentos,* ni otros semejantes a aquéllos. Es muy hermoso y culto ciertamente el estilo de D. Diego Saavedra, pero no lo es por eso, antes afirmo que aun podría ser más elegante y enérgico, aunque se entrometiesen en él algunos de aquellos *vulgarismos».*

Extremando estas ideas suyas, en el fondo tan racionales y sensatas, llegaba el P. Feijóo hasta caer en el error vulgar de rechazar los Diccionarios, si con ellos entendían sus autores fijar el lenguaje, como si esta fijación hubiera de entenderse en el sentido de que el *Diccionario* fuera una arca para en adelante cerrada. «No hay escritor de verdadero ingenio (exclamaba) que pueda contenerle dentro de los límites del Diccionario.» [1]

A estos gritos de insubordinación lingüística (la más peligrosa y la más innecesaria de todas para el verdadero genio, que cuenta siempre entre sus dones el de la paciencia en la lucha forzosa y viril con el material artístico) corresponden las opiniones, paradójicas a veces, revolucionarias siempre, que el padre Feijóo sostiene respecto de todos los géneros literarios.

Bien se puede decir de él que removió en España tantas ideas estéticas como La Motte, Fontenelle y Diderot en Francia, mezclando, como ellos, en extraño conjunto las adivinaciones felices con los desbarros a que es tan propenso el espíritu de indagación y de aventura, dichoso a veces hasta en sus caídas. Por ejemplo, no cabe duda que el padre Feijóo, más leído en otros libros que en las Poéticas y Retóricas de la antigua escuela, **[p. 209]** confundía lastimosamente el término *fábula,* que indica en los antiguos preceptistas el plan y composición total de la obra, con la *ficción* o con el mito. Así le vemos, en el párrafo XV del discurso *Glorias de España,* con ocasión de dar la preferencia a Lucano sobre Virgilio (guiándose más bien por disculpable amor patrio que por legítimo sentimiento artístico), discutir gravemente si la *ficción* (que él da por sinónimo de *fábula)* es o no de esencia en la poesía. Él se decide por lo segundo, porque en el primer caso ha-

bría que descontar del número de los poetas a Lucrecio, a Manilio y al mismo Virgilio en las *Geórgicas*. «La ficción, ni aun es perfección accidental de la poesía; antes sin temeridad se puede decir que es corrupción suya. Fúndolo en que los antiquísimos poetas… no tuvieron por objeto ni mezclaron en sus versos fábulas (Lino, Orfeo, Amphion, etc.). La poesía en su primera institución tenía por objeto deleitar instruyendo; mas con el tiempo se dirigió únicamente al deleite abandonando la instrucción… Aun para deleitar se les pasó la sazón a las fábulas mitológicas… Después que aquella insensata creencia se fué extirpando… es preciso cesase la admiración y con ella el deleite». ¿Hase visto error más fecundo? La confusión de la *fábula* y de la *ficción* llevó como por la mano al P. Feijóo a sentar uno de los dogmas capitales de la escuela romántica, a rechazar en poesía las ficciones mitológicas.

Dado el enlace de sus ideas, el P. Feijóo no podía ser adversario del Teatro Español. Y no lo es, en efecto. En el mismo discurso afirma que «la poesía cómica moderna casi enteramente se debe a España», y rechaza la idea de que los franceses hayan dado más regularidad y verisimilitud a nuestras fábulas. «*La Princesa de Elide* de Molière es indisimulado y claro trasunto de *El desdén con el desdén* de Moreto, sin que haya más regularidad en la comedia francesa ni alguna irregularidad que notar en la española. La verisimilitud es una misma; sólo se distinguen las dos comedias en la expresión de los afectos, y en esto excede infinito la española a la francesa».

De la disputa sobre Lucano, en que el P. Feijóo llevó la peor parte, acosado por las ingeniosas censuras del jesuíta P. Joaquín de Aguirre, en su opúsculo *El Príncipe de los Poetas, Virgilio contra las pretensiones de Lucano* (Madrid, 1742), nació otra **[p. 210]** más importante sobre el *constitutivo esencial de la poesía*. [1] Sólo en ésta hizo hincapié el P. Feijóo, como más acomodada a la índole filosófica de su talento, en quien las facultades racionales y discursi-

vas ejercían mucho más poder que los deleites estéticos. En el fondo sostenía la causa de Lucano por el mero hecho de haber sido Lucano español, sin darse él muy buena cuenta de las razones de arte que hacen que Virgilio sea un poeta perfecto en su línea y eternamente adorable, y Lucano sólo un gran poeta de decadencia, monótono y fatigosísimo de leer, por la continua afectación declamatoria de su estilo, aprendido en las tristes y caliginosas escuelas de su tiempo. No comprendía que, aun concediendo (como algunos concederán sin esfuerzo) que Lucano tuviera en potencia no menor genio poético que Virgilio, es imposible que un poema enteramente político e histórico, donde no vibra jamás la cuerda del sentimiento, pueda ocupar nunca en la estimación de la humanidad puesto igual al de una obra que expresa en versos hermosísimos afectos y pasiones humanas, de suyo eternas y comprensibles en todo lugar y tiempo. No advirtió que la *Farsalia,* a pesar de sus indudables bellezas oratorias y del espíritu de grandeza que toda ella respira, y a pesar de bellezas descriptivas de primer orden y detalles pintorescos que anuncian un arte nuevo, es un poema fastidioso y oscurísimo, árido en medio de la prodigalidad de color, enigmático y tenebroso, teniendo, además, sus versos el defecto mayor que pueden tener versos algunos en el mundo, es decir, el de ser todos iguales, igualmente llenos, igualmente robustos y altisonantes, acuñados todos en el mismo troquel.

El P. Feijóo, que, a despecho de sus aciertos teóricos no sentía verdaderamente la poesía, y regulaba el mérito de la *Farsalia* por la elocuencia de sus discursos y por la exactitud histórica del relato, imaginaba que el tener en menos los críticos a Lucano procedía de no haber introducido éste fábulas en su poema, sin acordarse de que Lucano, si bien abandonó el uso de la mitología clásica (por parecerle absurda en un tema histórico y reciente), exornó su poema (mostrándose en esto más **[p. 211]** que en ninguna otra cosa ingenio verdaderamente creador, y a su manera

gran poeta) con otras supersticiones orientales y occidentales, como la hechicera de Tesalia y la terrible evocación del cuerpo muerto, o los prodigios del bosque druídico de Marsella; y echó mano también de personificaciones alegóricas de seres abstractos; v. gr.: el espectro de Roma que se presenta a César a orillas del Rubicón. Pero el P. Feijóo andaba completamente ofuscado en esta cuestión, por no entender los términos técnicos, y así, cuando el P. Aguirre le objetaba que la *Farsalia,* poema estrictamente histórico, no era una *fábula,* es decir, un verdadero cuerpo de creación poética, una verdadera *composición* de arte, como la *Eneida,* sino una versificación, o sea, un tema de retórica puesto en verso con mayor o menor elocuencia y poesía de estilo, el P. Feijóo entendía que fábula quiere decir *ficción,* y negaba con calor que la *ficción* fuese el constitutivo esencial de la poesía, haciéndole consistir, por el contrario, en el *enthusiasmo*. A esto añadía (y era verdad no negada por sus adversarios) que, «siendo la Poesía un arte perfectamente análogo a la Pintura *(ut Pictura Poesis),* igualmente podrán ser objetos propios del Poeta, como lo son del Pintor, los hechos o personajes verdaderos y reales que los fabulosos».

Considerado el *enthusiasmo* como constitutivo esencial de la poesía, le definía de parte de su causa, «imaginación inflamada con aquella especie de fuego a quien los mismos poetas dieron nombre de furor divino»; y de parte del efecto, le hacía consistir en «un lenguaje elevado, compuesto de locuciones más enérgicas, de figuras más brillantes, de imágenes más grandiosas y más vivas»; es decir, en una poesía puramente de estilo, única que él admiraba en Lucano. En cuanto a la versificación, la consideraba de esencia en la poesía, como *parcial constitutivo de ella*.

Repito que el P. Aguirre lleva en esta cuestión la mejor parte. Cuando Feijóo, persistiendo en su singular y erróneo criterio de la exactitud histórica, exclamaba: «Virgilio versificó ficciones, Lucano realidades… ojalá todos los poetas heroicos hubieran he-

cho lo mismo que Lucano, pues supiéramos de la antigüedad infinitas cosas que ahora ignoramos y siempre ignoraremos», como si la misión de la Poesía fuese llenar los vacíos **[p. 212]** y reparar los olvidos de la Historia, y, no tuviese ella en sí su valor y finalidad propia e intrínseca, el P. Aguirre le respondía con profundo sentido que «en ese caso no tendríamos ni historiadores ni poetas». Con este alfilerazo, el polígrafo ovetense perdió todo concierto, y mostró bien a las claras cuán poco le llegaban al alma estas cosas de la Poesía. «Y bien: ¿qué falta nos harían los poetas?… Leí que un francés (no me acuerdo si era Voiture o Malherbe) solía decir que un buen poeta, en una república o reino, no era más apreciable ni merecía más estimación que un buen jugador de bolos…» Nada se iguala al desdén con que el prosaico espíritu del P. Feijóo habla de «las patrañas que en versos elegantes presentó Grecia a las naciones». Toda gran cualidad lleva consigo aparejado algún defecto gravísimo, y no hubiera sido poco milagroso que un *sentido común* tan poderoso, pero a ratos tan vulgar, como el que había en el padre Feijóo, hubiese acertado a ponderar rectamente las obras de la fantasía, y a sorprender el origen de sus misteriosas creaciones. Digámoslo claro: el P. Feijóo, tenía tan perverso gusto, que para él eran obras maestras e inmortales las de *la famosa Magdalena Scudéry,* y anunciaba gravemente que de las sátiras que contra ella se escribieron no quedaría memoria alguna, mientras que el *Ciro* y la *Casandra* desafiarían las tempestades de los siglos.

También sostuvo el P. Feijóo que la *elocuencia era naturaleza y no arte,* [1] proposición evidentísima, pero de la cual sacó las más temerarias consecuencias, las cuales como ya hemos notado en otra parte, harían fuerza, no ya solamente contra la Retórica, sino contra toda arte humana, puesto que todas suponen y exigen una facultad preexistente, que el arte educa, rige y disciplina. El P. Feijóo confiesa que nunca perdió el tiempo en estudiar las reglas de la Retórica; que nunca trató de formarse un estilo:

«tal cual es, bueno o malo, de esta o de aquella especie, no le busqué yo, él se me vino». No niega sólo la eficacia de los preceptos, niega la utilidad de la imitación, de la lectura, del ejercicio, mezclando con todo esto, que dicho en términos tan absolutos no puede ser más falso, consideraciones profundas y verdaderas, que van contra el *formalismo* retórico **[p. 213]** y contra la falsa inteligencia del principio de imitación. «Sin la naturalidad no hay estilo, no sólo excelente, pero ni aun medianamente bueno. ¿Qué digo ni aun medianamente bueno? Ni aun tolerable. Es la naturalidad una perfección, una gracia, sin la cual todo es imperfecto y desgraciado… A todas las acciones humanas da un baño de ridiculez la afectación… Es preciso que cada uno se contente en todas sus acciones con aquel ayre y modo que influye su orgánica y natural disposición… Si con eso desagrada, mucho más desagradará si sobre ése emplasta la afectación. Lo más que se puede pretender es corregir los defectos que provienen, no de la naturaleza, sino de la educación, o del habitual trato con malos ejemplares. Y no logra poco quien esto logra… Es una imaginación muy sujeta a engaño la de la pretendida imitación del estilo de este o aquel autor. Piensan algunos que imitan, y ni aun remedan… Quiere uno imitar el estilo valiente y enérgico de tal escritor, y saca el suyo áspero, bronco y desabrido. Arrímase otro a un estilo dulce, y, sin coger la dulzura, cae en la languidez. Otro al estilo sentencioso, y en vez de armoniosas sentencias, profiere fastidiosas vulgaridades. Otros al ingenioso, como si el ingenio pudiera aprenderse o estudiarse… Otros al sublime, que es lo mismo que querer volar quien no tiene alas, porque ve volar al pájaro que las tiene… ¿Qué son realmente estos imitadores, sino unos ridículos monos de otros hombres?… A un espíritu que Dios hizo para ello, naturalmente se le presentan el orden y distribución que debe dar a la materia sobre que quiere escribir, la encadenación más oportuna de las cláusulas, la cadencia más airosa de los períodos, las voces más propias, las expresiones más

vivas, las figuras más bellas… No hay geometría para medir si una metáfora, v. gr.; salió ajustada a las reglas… Del mismo modo que el que no tiene bastante entendimiento para discurrir bien, discurre defectuosamente por lo común, por más que haya estudiado las reglas sumulísticas, y el que lo tiene, discurre con acierto, aunque las ignore; ni más ni menos el que no tiene genio, nunca es elocuente, por más que haya estudiado las reglas de la Retórica, y lo es el que lo tiene, aunque no haya puesto los ojos ni los oídos en los preceptos de este Arte… Lo más que yo podré permitir, y lo permitré con alguna **[p. 214]** repugnancia, es que el estudio de las reglas sirva para evitar algunos groseros defectos. Mas nunca pasaré que pueda producir primores. La gala de las expresiones, la agudeza de los conceptos, la hermosura de las figuras, la majestad de las sentencias, se las ha de hallar cada cual en el fondo del propio talento. Si ahí no las encuentra, no las busque en otra parte. Ahí están depositadas las semillas de esas flores, y ese es el terreno donde han de brotar, sin otro influjo que el que, acalorada del asunto, les da la imaginación… Los ejemplos son hazañas de otros ingenios que no puede imitar sino quien tenga valentía igual a la suya. ¿Qué importa que yo vea cómo se remonta el águila a la segunda región del aire? ¿Podré por eso elevarme a la misma altura no teniendo la misma fuerza?»

En esta apología brillante y deslumbradora de su propio estilo, uno de los menos retóricos y menos acicalados, y al mismo tiempo más fáciles, amenos y sueltos, el Maestro Feijóo procedía con la singular satisfacción de sí propio que le acompañó y le sostuvo siempre en sus innumerables campañas científicas. No duda en proponerse a sí mismo por modelo, sin reparar que mucho de lo que él califica de nimia y viciosa afectación puede ser, en espíritu menos didácticos que el suyo, y menos atentos a lo práctico, a lo útil y a lo inmediato, amor recogido, silencioso y rarísimo a la belleza del estilo, culto respetuoso de la forma, y

anhelo por arrancar de las palabras bellezas semejantes a las del mármol. Que no todas las palabras se escriben solamente para enseñar, ni basta el vulgar esmero de la simplicidad y de la llaneza para hacer del discurso oratorio o poético un sér orgánico y animado, que respire, y se mueva, y hable con voces penetrantes e inmortales. La opinión del P. Feijóo, por lo mismo que es tan especiosa, por lo mismo que encierra una parte de verdad, por lo mismo que halaga la pereza de los espíritus científicos y de los espíritus literarios atropellados y fáciles, debe rechazarse severamente, en cuanto envuelve la ruina, no ya de la Retórica, sino del arte mismo de la palabra, «de aquel arte racional de animar los pensamientos, de mover los afectos, de excitar las pasiones y de hacer la verdad más clara y manifiesta», como lo dice muy bien el médico Piquer, que impugnó esta opinión del P. Feijóo, en su excelente tratado **[p. 215]** de *Lógica*. [1] Sin el arte adquirido por unos u otros procedimientos (que en esto cabe racional disputa), pero arte, al fin, ejercitado con exclusiva consagración y sin tregua ni descanso, se producirán rasgos elocuentes, pero nunca la oración elocuente, la verdadera creación estética.

Lo que en todos estos escritos del P. Feijóo palpita, y lo que los hace simpáticos en medio de sus errores y ligerezas, es la reivindicación constante, sistemática y apasionada de los derechos y libertades del genio, así en la ciencia como en el arte. En este punto, el contraste de sus opiniones con las de Luzán es palmario y evidente, pudiendo considerarse al uno y al otro como cabezas respectivamente de las dos escuelas literarias que llenaron con sus luchas todo el siglo XVIII.

De Luzán conocemos ya los principios estéticos generales; no sus doctrinas concernientes a la técnica literaria. Su libro, que gozó autoridad de código por más de una centuria, y fué luego olvidado y proscrito durante la época romántica, ha sido ampliamente vengado de tales desdenes por aventajados **[p. 216]** críticos contemporáneos, tales como el señor Cueto y el Sr. Fernán-

dez y González. Uno y otro han dejado fuera de toda duda que, lejos de ser Luzán un repetidor servil de las poéticas de los franceses, su clasicismo es mucho más italiano que francés, y difiere y se aparta profundamente del de Boileau en puntos tan esenciales como admitir o rechazar lo maravilloso cristiano a título de fuente de inspiración poética. Por otra parte, basta abrir el libro y notar su traza y disposición, las citas y autoridades en que Luzán se complace, los modelos que recomienda y los libros que extracta, para convencerse de que, en efecto, la *Poética* de Luzán, compuesta primitivamente (1728) en lengua italiana y en seis discursos, con el título de *Ragionamenti sopra la Poesía,* [1] refleja exclusivamente el modo de pensar reinante en las Academias de Nápoles y de Palermo, y que por esta razón y otras muchas se parece más a las poéticas de nuestro siglo XVI, penetradas de influencia italiana (como la del Pinciano o la de Cascales), que no a las obras críticas de Boileau, D'Aubignac, Le Bossu y Batteux, las cuales en alma y cuerpo intentaron trasplantar algunos discípulos y sucesores de Luzán a nuestro suelo.

El clasicismo italiano ha sido siempre mucho más libre, más variado, menos convencional, menos rígido y meticuloso, y por decirlo todo de una vez, más poético y menos oratorio que el clasicismo francés. Las ventajas de Luzán, ingenio poco inventivo, pero de gran seso, se derivan principalmente de las buenas fuentes en que bebió, y que muy pronto comenzamos a abandonar los españoles, aislándonos precisamente de aquella literatura que entre todas las de Europa tiene más similitudes y afinidades con la castellana, y puede prestarnos mejores y menos ocasionados servicios. Luzán, más bien que como el primero de los críticos de la escuela francesa, debe ser tenido y estimado como el último de los críticos de la antigua escuela *italo-española* a la cual permanece fiel en todo lo esencial y característico, teniendo sobre el Pinciano o sobre Cascales la ventaja de haber alcanzado

una cultura más varia y más extenso conocimiento de extrañas literaturas, como la francesa y la inglesa.

[p. 217] Sobre la originalidad relativa del libro de Luzán, se han manifestado no leves sospechas. Blanco (White) dice redondamente que la *Poética* del humanista aragonés es una traducción libre del tratado *Della perfetta Poesia,* de Muratori, tan fiel al orginal, que a Blanco le sirvió para aprender por sí sólo el italiano cotejando ambos libros. [1] Hemos comparado muy despacio la obra de Luzán con el tratado de Muratori, [2] y no hallamos el plagio que da a entender Blanco (White). Es verdad que de todos los autores que Luzán tuvo a la vista, fué Muratori el preferido, y aquel de quien aceptó mayor número de ideas y de doctrinas; pero citándole siempre, corrigiéndole algunas veces, y siguiéndole a la letra muy pocas. Así, de Muratori esta tomado el sistema de la *imitación de lo universal y de lo particular,* que, sin embargo, obtiene del talento filosófico de Luzán desarrollos originales; la doctrina del *fin de la Poesía,* y el considerarla como hija o ministra de la Filosofía moral; todo lo relativo a las fuentes del deleite poético, a la distinción de dos especies de verdad, *cierta* o *probable,* y de dos verisimilitudes, una *popular* y otra *noble;* los preceptos que encaminan a hallar materia nueva y maravillosa por medio del ingenio y de la fantasía, regulados por el juicio; la teoría de la perfección o depuración de la naturaleza; la distinción de tres especies de *imágenes* o *ídolos;* la preferencia dada a la imitación universal sobre la particular; la definición del ingenio y de la fantasía poética; en suma, casi todo lo fundamental y lo que es Estética pura. Pero con estas doctrinas combinó otras ideas sueltas, tomadas de diversos autores italianos, algunos de ellos antiguos como los comentadores de la *Poética* de Aristóteles, Pier Vettori *(Victorius),* Paulo Benio, Antonio Minturno, y otros (los más) contemporáneos suyos, como el famoso jurisconsulto Gravina *(Della ragione poética),* el conde Monsignani *(De imitatione* **[p. 218]** *poetica),* Orsi, Crescimbeni y Quadrio. De los franceses

únicamente cita (y éstos con mucha menos frecuencia), la *Retórica* del P. Lamy, la *Poética* de Boileau, las *Reflexiones* del padre Rapin, las anotaciones de Dacier al texto de Aristóteles, los discursos de Corneille sobre el poema dramático, y el tratado del P. Le Bossu sobre el poema épico, que califica de excelente. En ideas generales sobre la Belleza, ya sabemos que explotó a Crousaz, alemán de origen, si bien escribió en lengua francesa.

Hay, pues, mucha, muchísima labor de taracea en el libro de Lazan, y pueden marcarse capítulo por capítulo los hilos que han entrado a componer la trama. Así se explican también las repeticiones y las contradicciones que han creído advertir algunos. La *Poética* fué un libro útil en su tiempo, quizá puede serlo todavía en algunos de sus capítulos, porque la verdad nunca es vieja: se recomienda, además, por una erudición positiva y sólida y por un modo de exposición, no desabrido y seco, como da a entender Quintana, sino amplio y ameno. Pero reconociéndole de buen grado todas estas virtudes y otras más, especialmente la discreción y el buen gusto habituales con que juzga la parte clásica o italiana de nuestra literatura y la discreción y tacto en los ejemplos con que comprueba y hace española la doctrina, el más apasionado de Luzán no podrá concederle verdadera originalidad crítica. Luzán es un compilador en la mayor parte de su obra; pero es un compilador inteligente, que sabe cuanto se sabía en Italia y Francia en su tiempo, y que acierta a asimilárselo con discernimiento propio. De todas maneras, conste que la *Poética* de Luzán no es una traducción, ni mucho menos, de la *Poética* de Aristóteles, como pretende D. Alberto Lista, el cual sin duda la había leído en sus mocedades y la había olvidado después. [1] La *Poética* de Luzán no tiene con los inmortales fragmentos del Estagirita más relaciones que las que tiene cualquiera otra poética clásica, quiero decir, la adopción de algunas leyes estéticas de carácter universal y eterno, y también la mala interpretación de algunas observaciones de valor puramente histórico. Ni es cierto

tampoco, como **[p. 219]** escribe Fernando Wolf, [1] que Luzán *hubiera bebido la purísima agua del Parnaso francés a las orillas del Sena mismo,* puesto que Luzán no fué a París hasta 1747, diez años después de haber impreso su *Poética,* cuyos primeros materiales son, como queda dicho, italianos. En el mismo yerro incurrió D. Antonio Alcalá Galiano en sus lecciones sobre la literatura del siglo XVIII, [2] asentando en términos rotundos que Luzán «hubo de dirigirse a Francia como el país de donde entonces venía la luz…», y que allí estudió la *Poética* de Aristóteles, con los comentarios que le habían puesto los escritores franceses, y «tomando la teoría del P. Le Bossu sobre el poema épico, la puso en castellano y la agregó a la de Aristóteles», afirmaciones todas tan contrarias a la verdad de los hechos que casi nos hacen sospechar que los literatos de principios de nuestro siglo, aunque tan cercanos a Luzán por el tiempo, no tenían de su persona y de sus obras más que una idea confusa y superficial, ni leían ya la *Poética,* ni la consideraban como un libro, sino como una *fecha*. Tal había sido el contagio de la escuela francesa, que había acabado por imponernos los propios preceptistas de allende, dejando en la oscuridad y en el olvido a los mismos españoles que habían contribuído a acelerar su triunfo. Quizá la relativa independencia de Luzán, quizá lo mucho que tiene de latino y de italiano más bien que de francés, contribuyó al desdén con que en los últimos años del siglo XVIII se miraba su libro, desdén del cual se advierten huellas aun en el mismo Quintana, que, por otra parte, habla de él con más conocimiento y con algún elogio, no sólo respecto del valor histórico de la empresa que realizó, sino respecto del valor intrínseco del libro, que justamente apellida «sano y seguro en principios, oportuno y sobrio en erudición y en doctrina, juicioso en el plan y claro en el estilo», aunque de ningún modo se le puede conceder lo que después añade, es a saber: que está escrito sin amenidad alguna y que inspira poco interés, puesto que la mayor amenidad y el mayor interés de un li-

bro didáctico consisten precisamente en esas cualidades de orden lúcido, de claridad, de sobriedad, etc., que él mismo **[p. 220]** acaba de otorgar al preceptista de Zaragoza. Yo confieso que la lectura de esa *Poética* jamás me ha fastidiado, sino interesado y divertido, y a todos los que la han leído con alguna atención oigo decir lo mismo.

La *Poética* de Luzán presenta notables variantes en sus dos ediciones, la de Zaragoza, 1737, en un abultado volumen en folio, y la de Madrid, 1789, en dos volúmenes en 8.º La primera es la única que Luzán dirigió por sí mismo, y así podemos creer que refleja con más exactitud su pensamiento, pero es mucho más incompleta. En la segunda entendieron los hijos y también los amigos y discípulos del autor, y de un modo muy especial D. Eugenio de Llaguno y Amírola, que se encargó de colocar en sus lugares respectivos las copiosas adiciones y capítulos enteros que Luzán había dejado entre sus papeles. Generalmente hablando, estas adiciones y enmiendas mejoran el texto, y suelen referirse a libros que Luzán no había leído antes (v. gr., el *Paraíso Perdido* de Milton, que él dió a conocer por primera vez en España, traduciendo algunos fragmentos), o bien a noticias históricas acerca de nuestra antigua poesía y versificación. Pero alguna vez, aunque rara, advertimos pequeñas supresioncs de carácter muy sospechoso. En la primera edición, Luzán, bien porque así lo sintiera, bien por no atacar de frente la opinión común, hacía notables concesiones al teatro español. Por ejemplo, de Calderón decía: «Admiro la nobleza de su locución que, sin ser jamás obscura ni afectada, es siempre elegante, y especialmente me parece digna de muchos encomios la manera y traza ingeniosa con que este autor, teniendo dulcemente suspenso a su auditorio, ha sabido enredar los lances de sus comedias, y particularmente de las que llamamos de capa y espada, entre las cuales hay algunas donde los críticos tienen muy poco o nada que reprender, y mucho que admirar y elogiar». Todo este pasaje ha desaparecido en la segun-

da edición. [1] ¿Es que Luzán cambió de parecer con los años, y dejó de admirar a Calderón, o es que Llaguno tuvo la osadía de alterar el texto en apoyo de sus opiniones, más radicalmente neoclásicas que las de Luzán? Hoy es **[p. 221]** imposible averiguarlo, pero la última conjetura nos parece más probable, y de todas suertes el hecho es curiosísimo.

La *Poética* de Luzán se divide en cuatro libros, concernientes, el primero, al origen, progresos y esencia de la poesía, el segundo a la utilidad y deleite de ella, el tercero a los poemas dramáticos, y el cuarto a los épicos. De los géneros menores no hay tratado especial, pero a ellos se refiere la mayor parte de la doctrina del segundo libro. No obstante, cuando la *Poética* se publicó por primera vez, advirtieron muchos esta falta, y Luzán se propuso remediarla, comenzando por escribir un tratado *de la sátira,* que hubo de extraviarse o quedó incompleto, lo mismo que un capítulo sobre la declamación, cuya ausencia habían notado los Padres de Trévoux, en su Diario. [1]

Ya antes de divulgarse en 1737 la *Poética,* habían corrido entre los apasionados del arte nacional voces desfavorables a las doctrinas que en ella inculcaba su autor, y especialmente al juicio que hacía de algunos famosos poetas españoles, como Góngora y Calderón. Los tiempos no estaban maduros aún para los innovadores, y Luzán, que descendía a la arena el primero, tenía que recibir en su escudo los primeros golpes. Así es que en el prólogo, en vez de proceder con la inmodestia y fanfarria que luego mostraron Nasarre, Velázquez y D. Nicolás Moratín, procura abroquelarse con mil precauciones oratorias, pidiendo humildemente que no se estimen por *novedades* sus opiniones, puesto que hace más de dos mil años estaban, en todo lo sustancial, escritas por Aristóteles y epilogadas por Horacio, y generalmente aprobadas y seguidas después en todas las naciones cultas, además de ser tan antiguas como la razón misma, de la cual recibían su mayor validez y fundamento. «Bueno fuera que desecháramos el oro de In-

dias porque viene de un Nuevo Mundo, y que por antipatía a las novedades hubiera aún quien cerrase los ojos por no ver la circulación de la sangre, o las *tubas fallopianas,* o los *vasos lácteos,* u otros descubrimientos utilísimos». **[p. 222]** El pasaje es curioso para mostrar el estado del gusto y de la cultura entre nosotros, y lo que tenía de atrevido el propósito de Luzán, que hoy nos parece poco más que un hábil y docto propagandista de lugares comunes.

Del mismo modo procura ponerse bien con los apasionados de Calderón y de *Solís*. La mezcla extraña de estos dos nombres, entre los cuales no cabe paridad alguna, demuestra que la confusión de las ideas críticas era en Luzán no menor que en sus adversarios. Don Antonio de Solís, historiador atildado y retórico, es un poeta dramático muy de segundo orden, notable por cierto buen gusto relativo, ya muy raro en la época en que floreció, pero falto enteramente de originalidad y de arranque, y por ningún concepto merecedor de andar al lado de un genio como Calderón. Pero lo cierto es que a principios del siglo XVIII los dos nombres sonaban juntos, y Luzán se disculpa igualmente de haber notado lunares en el uno y en el otro: «Pasa en nuestro caso (escribe, y son notables sus frases) lo mismo que en un motín popular, en cuyo apaciguamiento la justicia suele prender y castigar a los primeros que encuentra, aunque quizá no sean los más culpados: *es cierto que no lo son ni Calderón ni Solís,* y así el desprecio con que algunos hablan de nuestras comedias, se deberá con más razon aplicar a otros autores de inferior nota y de clase muy distinta». ¿Quiénes serían éstos? ¡Probablemente Tirso o Alarcón, de quienes no se dice una palabra en esta *Poética,* donde Solís es elogiado a cada paso! ¡Qué desconocimiento tan completo de nuestra historia literaria el que tenían o afectaban nuestros críticos del siglo XVIII!

Los errores de Luzán no hay para qué señalarlos muy menudamente: son los del clasicismo de su tiempo, y desde las prime-

ras páginas del libro se revelan. Decir que *el fin de la Poesía es el mismo de la filosofía moral,* y que pueden darse odas y poemas que tengan por único fin la exposición de lo útil, era comenzar negando el arte mismo del cual se iban a dar preceptos y arruinar de un golpe toda la labor de nuestros escolásticos, que Luzán no había leído y que hubieran podido darle muy buenas lecciones sobre la independencia del Arte. A Luzán le extravía, como a todos los teóricos de su siglo, la tendencia *docente* y moralizadora. Cree de buena fe que Homero escribió sus poemas «para **[p. 223]** explicar a los entendimientos más incultos las verdades de la moral, de la política, y también, como muchos sienten, de la filosofía natural y de la teología», y añade cándidamente, con el P. Le Bossu en la mano, que la mayor utilidad de la *Ilíada* consiste en mostrar cuán necesaria sea la unión y concordia entre los jefes de un ejército, de donde infiere que Homero «en la politica y en la moral consiguió su fin, pero no es tan cierto que igualmente le consiguiese en la filosofía y teología, porque los filósofos ya sabían por figuras y símbolos todo lo que *Homero les escondía en sus versos»*. [1] Con este criterio esotérico y pedagógico, aplaude a aquellos obispos griegos de quienes se cuenta, con verdad o sin ella, que condenaron a las llamas las obras de los poetas líricos, porque de tales obras «como dirigidas totalmente al deleyte y entretenimiento, no podía sacarse *utilidad* alguna.

Cree también Luzán, como muchos de su siglo, que la poesía nació entre los pastores, y se ejercitó primero en asuntos bucólicos, «como, por ejemplo, la grey, el prado, los árboles, la hierba, el arroyo… y otras cosas semejantes», de donde pasó luego a los sacerdotes egipcios y caldeos, quienes la hicieron velo de altísimas verdades especulativas. Sería tarea tan fácil como **[p. 224]** inútil el insistir en este género de errores, que por otra parte Luzán no inventó ni echó a volar el primero. Preferimos fijarnos en aquellos rasgos que muestran a Luzán como verdadero predecesor de otra crítica más racional y más adelantada.

Y, ante todo, el libro de Luzán dista *toto coelo* de los tratados empíricos, que tanto abundan, así en nuestra literatura como en la italiana y francesa. No hay precepto que él no razone y al cual no procure dar una base filosófica. El libro de Luzán es, a todas luces, y mejor o peor hecho, un ensayo de estética literaria, un tratado de filosofía del arte. El autor afirma la *unidad* de la Poética en cuanto a sus fundamentos: «Uno es el arte de componer bien en verso, común y general para todas las naciones y para todos los tiempos, así como es una la oratoria en todas partes»; pero al lado de esta unidad en los principios no olvida ni desconoce el carácter relativo e histórico de la obra de arte, ni tampoco las influencias del *medio*. «El clima, las costumbres, los estudios, los genios, influyen de ordinario hasta en los escritos y diversifican las obras y el estilo de una nación de los de otra».

Aunque Luzán *prefiere* los poemas que tienen por objeto la enseñanza mezclada con el deleite, y que producen alguna utilidad extraña al arte, no por eso desconoce, antes enseña en términos expresos, que puede haber excelentísima poesía que no se proponga *otro fin que el deleyte poético*. De la misma suerte, admite, como legítimas, de la manera que en otra parte hemos visto, así la imitación ideal o *de lo universal* (que él prefiere), como la imitación de lo particular. Y en su definición de la poesía procura admitirlo y concordarlo todo: *«Imitación de la naturaleza en lo universal o en lo particular, hecha en verso, para utilidad o para deleyte de los hombres o para uno y otro juntamente»*. Con apariencias naturalistas es idealista acérrimo: «nadie ignora que con la cultura del arte parece que toda la naturaleza se desbasta y se labra, y ostenta en todo más aliño y aseo». [1]

[p. 225] A pesar de este amor suyo al aliño y al *aseo,* Luzán es grande e ilustrado apologista de las candideces homéricas, y se extasía con las *costumbres sencillas* de aquella *dichosa edad* en que «los reyes hacían, ya de cocineros, ya de trinchantes, ya de cocheros, y en que las princesas como Nausicáa iban sin algún melin-

dre a lavar su ropa al río, y era noble ejercicio de patriarcas y príncipes apacentar su ganado».

No menos sensato y digno de alabanza, aunque no tan original como algunos han supuesto, se muestra al reprobar el uso inoportuno de las fábulas mitológicas en asuntos modernos y cristianos, como contrario a la *verisimilitud* poética: «Por esto los poetas cristianos… introdujeron con razón en la Epopeya ángeles buenos y malos, magos, encantadores y otras cosas de este género, que en el ya mudado sistema de la Religión eran más creíbles para el vulgo… En Camoens me parece algo reparable la introducción de Júpiter, Venus, Baco, etc., en un poema de tal asunto y escrito para leerse entre cristianos». Pero entiéndase bien: lo que Luzán rechaza como absurdo e inverisímil, es el hacer intervenir en un poema moderno a las deidades gentílicas *quanto a los atributos divinos,* es decir, considerados como seres teológicos existentes y activos, no el valerse, *quanto a lo físico y moral,* de «aquellas expresiones de los gentiles que están ya universalmente recibidas y usadas como adorno propio de la poesía… De modo (añade Luzán, para explicar más claramente su doctrina) que no hallo dificultad ni reparo alguno en que un poeta christiano, si ha de hablar de una borrasca, diga en frase poética, que Neptuno airado conmovió su reino». La opinión de Luzán no es sustancialmente diversa de la de Boileau: lo que hace es limitarla y rectificarla, admitiendo, por otra parte, en términos expresos que «la Poesía se sostiene por la fábula y vive de la ficción». Luzán muy rara vez sigue resueltamente opiniones contrarias al vulgar sentir de los preceptistas. Así es que no admite la poesía en prosa que Minturno, Benio, **[p. 226]** Pinciano, Cascales, Cervantes y tantos otros habían recibido de buen grado, y excluye del campo del arte «todas las prosas, aunque imiten costumbres, acciones o afectos humanos».

El buen juicio de Luzán brilla hasta en pormenores a primera vista insignificantes. Por ejemplo, legitima como eminentemen-

te poético el empleo de los epítetos homéricos *(Aquiles el de los pies ligeros, Minerva la de los ojos garzos),* y su repetición cuantas veces se nombre el sujeto a quien convienen. En esto como en todo lo demás, estaba mucho más adelantado que nuestros helenistas de principios de este siglo, v. gr.: Hermosilla, el cual, al encontrarse con tales epítetos en la *Ilíada,* los rodea o procura variarlos, o los embebe en la corriente de la frase, huyendo de la repetición pura y neta, que es uno de los caracteres más universales de la poesía épico-popular de todos tiempos y naciones.

La posición de Luzán respecto del teatro español no podía ser otra de la que fué, dadas las tendencias de su espíritu crítico más sólido que brillante, los antecedentes de su educación latino itálica, las corrientes ya irresistibles de la época, el prosaísmo llevado en triunfo, el ideal correcto y pedagógico que en toda Europa comenzaba a imponerse al arte, el predominio de las conveniencias sociales y académicas erigidas en ley suprema, el absoluto olvido de todo elemento histórico en la apreciación literaria, la imposición de fórmulas y recetas de carácter imperativo y absoluto sustituídas a la pura y sincera emoción estética, la regularidad fría y simétrica, que, exteriorizada en obras más o menos apreciables, pero, en suma, propias de un cierto estadio social y de una cierta época, e incomprensibles y faltas de sentido fuera de él, pretendía condenar como bárbara toda creación de la fantasía que no encajase dentro del molde de esa literatura oratoria y lógica, de esa prosa sensata y animada, que por mucho tiempo fué la única poesía francesa. Y, sin embargo, Luzán no fué tan allá: en su tratado de la poesía dramática hay, es cierto, injusticia evidente, hay errores crasos de hecho y de derecho, hay verdadera prevención y animosidad contra el teatro de Lope, y mucho más contra el de Calderón; pero no hay el ignorante fanatismo, el odio feroz y antirracional que hace casi ilegibles los opúsculos críticos de Nasarre, de D. Nicolás Moratín, de **[p. 227]** Clavijo y Fajardo, de Marchena y de tantos otros. Luzán sabe más, y

piensa mejor y es más español que ellos. Reconoce muchas *buenas calidades* en la dramática española; llama a boca llena *gran poeta* a Lope de Vega, y *hombre extraordinario por la extensión, variedad y amenidad de su ingenio, por la copia y suavidad de su versificación,* y a sus obras *inmenso depósito de preciosidades poéticas, de naturalidad y buen estilo;* no escatima los elogios al *urbano y seductor* lenguaje de los galanes de Calderón, a la invención y enredo complicadísimos de sus fábulas; reconoce en ellas *el arte primero de todos,* que es el de interesar a los espectadores y llevarlos de escena en escena, con ansia de ver el fin, «circunstancia esencialísima de que no se pueden gloriar muchos poetas de otras naciones, grandes observadores de las reglas». Moreto y Rojas (a quien sólo considera como poeta cómico) todavía obtienen mayor gracia a sus ojos, por acercarse más a la comedia de carácter. De Alarcón y Tirso no dice una palabra, seguramente por no haber conocido sus obras, ya rarísimas en aquella fecha. En suma: el que quisiera aprovecharse de las concesiones de Luzán y tejer sólo con sus escritos una apología de la antigua escena española, no dejaría de encontrar en la *Poética* bastantes materiales para su intento. Además, Luzán no quiere consentir en las absurdas ideas de Nasarre y Montiano, que suponían la existencia de un teatro español erudito, fiel observador de los preceptos y ejemplos de griegos y romanos, antítesis perfecta del desarreglado arte nacional. Para Luzán no hay más teatro español que el de Lope, Calderón y sus secuaces, digno de aplauso en unas cosas y de censura en otras, pero siempre «popular, libre, sin sujeción a las reglas de los antiguos». «Nuestra poesía antigua castellana no tuvo jamás Poética», dice en otra parte Luzán. Proposición más brillante que sólida: creemos haber demostrado en esta obra lo contrario. Toma Luzán, como tantos otros, por documento crítico de gran precio el humorístico desenfado de Lope de Vega, intitulado *Arte nuevo de hacer comedias,* tantas veces contradicho por el mismo Lope y por sus discípulos en apologías mucho más serias y más profundas,

las cuales Luzán da muestras de ignorar de todo punto, y que le hubieran salvado de muchos errores en que lastimosamente cae por no conocer la *teoría* de nuestra antigua comedia; que teoría hubo **[p. 228]** en ella, como la hay, en todo movimiento literario aun en los que a primera vista parecen más irregulares.

En lo que pudiéramos llamar *crítica negativa,* es decir, en la censura de los defectos más comunes y palpables de nuestras antiguas comedias, Luzán suele acertar, y se le puede dar la razón en casi todo, sin que esto implique cosa alguna en pro ni en contra de nuestro teatro, porque la crítica de Luzán es tan menuda y tan de pormenor, y de tal manera deja intacto el espíritu de las obras que analiza, que la verdadera crítica queda por hacer después de estos reparos mecánicos. Para él, la ignorancia de lo que llama *arte,* es decir, de las estériles disquisiciones con que llena su libro tercero, y en las cuales ningún poeta encontrará por cierto luz ni enseñanza para nada, le parece un pecado capital e irremisible. Olvidándose de la bellísima teoría de la *verisimilitud popular* o artística, con la cual, siguiendo a Muratori, había defendido en su primer libro todos los caprichos de la imaginativa que largamente se permitieron el Ariosto y todos los autores de poemas y libros caballerescos, se empeña aquí en proscribir las aventuras «que sólo tienen ser en la imaginación del poeta que las inventó», y en sujetar la fábula de las comedias a una cierta verisimilitud material y prosaica, condenando de un golpe géneros enteros, como las comedias mitológicas, las comedias de santos, la mayor parte de las heroicas, y todas aquellas en que interviene de una manera u otra lo sobrenatural y lo maravilloso. De esta manera restringe caprichosamente la fábula cómica a no ser más que el trasunto poco o nada idealizado de los accidentes de la vida común, sin admitir tampoco en las comedias de costumbres recurso alguno que salga de la más trivial y diaria realidad, aunque puedan darse, y de hecho se den, en el mundo casos mucho más raros y estupendos que cuantos imagina el arte. En lo cual

bien se ve que Luzán, arrebatado por el furor censorio y por deducciones y consecuencias falsas de su doctrina (a la cual repito que es infiel en casi todo este libro), no sólo condena el teatro español, sino de rechazo todos los teatros del mundo , incluso el teatro francés, dado que no son casos frecuentes ni muy verosímiles en la vida los de Rodoguna ni los de Fedra. Y si se responde que para Luzán es una la verisimilitud de la tragedia y otra la de la comedia, **[p. 229]** responderé que bajo el nombre de comedia, que impropiamente les dieron sus autores, confunde Luzán una porción de composiciones del teatro español que son verdaderos dramas trágicos, y que deben ser juzgados y absueltos por las mismas reglas que legitiman la verisimilitud de las tragedias griegas y de las tragedias francesas, y de todas las tragedias posibles, aunque se acepte la caprichosa definición de Luzán, el cual, separándose aquí profundamente de la doctrina de Aristóteles, restringe la tragedia a ser «representación dramática de una gran mudanza de fortuna *acaecida a reyes, príncipes y personajes de gran calidad y dignidad,* cuyas caídas, muertes, peligros y desgracias exciten terror y compasión en los ánimos del auditorio, y los curen y purguen de estas y otras pasiones, *sirviendo de ejemplo y escarnio a todos, pero especialmente a los reyes y personas de mayor autoridad*».

De nada de esto, exceptuando el principio ético de la purificación de las pasiones, hay rastro en el texto de Stagirita, y era no pequeño atrevimiento querer amparar bajo su pabellón tal concepto de tragedia cortesana y áulica, que si puede ser la de los jardines de Versalles, nunca fué, ni por asomo, la de las fiestas de Baco.

Para comprender hasta dónde llega la negación del elemento poético en las teorías dramáticas de Luzán, baste decir que recomienda «como muy arreglado y metódico» para la composición de una *comedia* el sistema del P. Le Bossu, que consistía en escoger ante todo una máxima para enseñarla alegóricamente en el poema, y «hallado el punto de moral que ha de servir de fondo y

cimiento a la fábula, reducirla a una acción que sea general e imitada de las acciones verdaderas de los hombres, y que contenga alegóricamente la dicha máxima». ¡Qué comedias tan amenas y regocijadas se obtendrían por este procedimiento! Ciertamente, con tales principios críticos no es posible admirar mucho a Lope ni a Calderón.

Con sus ideas de verisimilitud material y tangible, es claro que Luzán había de llevar al último grado de rigor y nimiedad el famoso precepto de las unidades dramáticas. Más lógico y más intolerante que el autor del famoso verso:

«Una acción sola, en un lugar y un día»

[p. 230] exige la correspondencia exacta del tiempo de la acción con el tiempo de la representación, medidos por reloj. Como la representación más larga no dura arriba de cuatro horas, tampoco se deberán admitir en el teatro acciones que excedan mucho de ese término: Luzán lo preceptúa en términos expresos, por la singular razón de que «siendo esos dos períodos de tiempo, el uno original y el otro copia, se deben asemejar lo más que se pueda». Aquí Luzán tropieza con el famoso *período de sol de la Poética* de Aristóteles, y para librarse de tan formidable argumento, sale del paso con decir que el texto debe estar incorrecto o interpolado. ¡Tal juego de cubiletes hacían estos críticos aristotélicos con la autoridad de Aristóteles siempre que les estorbaba! Si hubiesen penetrado el verdadero sentido de la *Poética,* allí hubieran podido aprender que el giro *de sol* no es un precepto, y que Aristóteles distingue perfectamente el tiempo real del tiempo que podemos llamar *estético,* y estima la más perfecta fábula la que más ampliamente se dilate conforme a su naturaleza, hasta producir el cambio de felicidad en desdicha o al contrario. ¿Qué mayor apología para el teatro español o para el de Shakespeare?

Es de ver y admirar, como rasgo de época y de escuela, el ardor que Luzán pone en esta cuestión pueril, y cuán a regaña-

dientes concede *una* o *dos horas más,* hasta que haciéndose cargo de la dificultad de encontrar argumentos que encajen en tan estrecho molde, acaba, como todos los sostenedores de esta absurda teoría, por dar a los poetas un modo de eludirla y falsearla, que consiste en no hablar nunca de días ni de horas, y apartar de la mente del espectador la noción de tiempo. En cuanto a la unidad de lugar, de la cual Aristóteles no dice una palabra, Luzán tiene la manga un poco más ancha, y aunque el rigor de la ley pide un lugar estable y fijo, tiene por *yerro leve y perdonable* el de quien ponga un acto de comedia en el Coso de Zaragoza y otro en la plaza del Pilar. Pero hasta aquí llega su tolerancia, y reprende gravemente a no sé qué preceptista italiano que concedía al dramaturgo licencia para pasear a sus personajes por toda la ciudad y por *dos o tres leguas* a la redonda. Para Luzán, ya esto es un intolerable abuso, lo mismo que las mutaciones de escena, que él quiere sustituir con ciertos tablados y divisiones horizontales imaginadas por el Dr. Jerónimo **[p. 231]** Varuffaldi, y cien veces más contrarias a toda ilusión y verisimilitud que los cambios de decoración más frecuentes [1] y rápidos.

A la pobre luz de estas intolerancias de escuela hizo Luzán la crítica del teatro español, encarnizándose con las infracciones repetidas de las unidades, con los anacronismos y los dislates geográficos, sin olvidar tampoco aquellos reparos éticos de que no hay teatro alguno que esté exento, y que de todos modos tienen poco que hacer en una Poética. Con copiar una parte de los anatemas que lanzaron sobre las comedias de Molière los dos grandes oradores sagrados de su tiempo, Bossuet y Bourdaloue, hubieran tenido de sobra para contestar victoriosamente a Luzán los partidarios de nuestro antiguo drama. Todo bien considerado, el escarnecimiento de los afectos nobles y generosos y las burlas que recaen en menosprecio del fervor religioso o de la autoridad paterna, o de la fidelidad conyugal, traen peores consecuencias sociales que los excesos del punto de honor vindicativo,

expresión y degeneración bárbara de un alto sentido de dignidad propia y humana.

En el terreno puramente literario, la única observación de Luzán que implica verdadera trascendencia crítica es la que se refiere a la palidez, monotonía y leve estudio de los caracteres en nuestra dramática: observación injusta de todo punto si se la aplica a Tirso, a Alarcón, y hasta cierto punto a Moreto, y aun a algunas obras excepcionales de Lope y de Calderón, pero que tiene toda su fuerza si se limita al mayor número de las obras de éste (singularmente las comedias *de capa y espada),* y a infinitas de los autores de segundo orden.

Ni siquiera el ejemplo y la doctrina de Pedro Corneille son **[p. 232]** bastantes para que Luzán tolere el género de las *tragicomedias o comedias heroicas,* antes las condena como *abuso intolerable contra lo natural y lo verisímil,* y como un *nuevo monstruo no conocido de los antiguos*. Para Luzán no hay cosa más antipática que la mezcla de lo trágico con lo cómico, porque «queriendo lograr juntos los fines de la Tragedia y de la Comedia, no se logra ninguno».

La teoría del poema épico en Luzán es un mixto de las ideas de Benio y del P. Le Bossu, acordes entrambos en que la epopeya «debe servir de instrucción especialmente *a los reyes y capitanes de ejército,* a los que manden y gobiernen, en lo que conduce *para las buenas costumbres y para vivir una vida feliz»*. Debajo de la alegoría de la fábula debe enseñarse alguna importante máxima moral, *o proponer la idea de un perfecto héroe militar.* De este modo la epopeya vendría a ser la poesía didáctica de los cuarteles, y una especie de suplemento de las ordenanzas. Lo extraño es que al lado de estas inepcias, que Luzán, a lo menos, tiene el mérito de no haber inventado, encontremos un singular capítulo en que Luzán patrocina y hace suya la noción del héroe épico, dada por el *doctísimo* Juan Bautista Vico, y exprime, por decirlo así, el jugo de su libro de la *Ciencia Nueva,* tan desconocido entonces en la mayor parte de Europa, y cuya influencia fué tan tardía. Pero a haberse pene-

trado Luzán verdaderamente de la doctrina de su presunto maestro, ¿cómo hubiera podido empezar un capítulo con palabras de Vico, y acabarle con otras del P. Le Bossu?

Tal mezcla de luz y de sombras es característica del libro de Luzán, cuyos méritos hemos expuesto lealmente, sin dejar de poner a la vista sus imperfecciones, de las cuales, por su educación y por el espíritu de su tiempo, apenas podemos decirle responsable. Tal como es la *Poética,* contradictoria e incoherente en muchas cosas, y radicalmente falsa en otras, no produjo mejor doctrinal literario el siglo XVIII; y cualquiera que sea el mérito de Hermosilla, de Martínez de la Rosa, y de los últimos preceptistas de la escuela neoclásica, no puede negar nadie que con atención los examine, que la riqueza filosófica y técnica del libro de Luzán aparece en ellos singularmente mermada, y que nada encontramos ni en el *Arte de Hablar,* ni siquiera en la elegante **[p. 233]** *Poéica* del vate granadino, que aventaje ni se acerque en trascendencia estética a las bellísimas y sólidas doctrinas que en sus dos primeros libros (los mejores de la obra) expone Luzán sobre la imitación de lo universal y de lo particular, sobre los oficios del ingenio y de la fantasía, sobre la exornación de la materia por medio del artificio. En su línea, y como expresión teórica del pensamiento de una escuela, la *Poética* de Luzán no ha sido superada, ni rectificada, ni añadida, como tampoco lo ha sido la *Retórica* de Mayáns y Siscar, pudiendo estimarse ambos libros como las dos columnas de la preceptiva literaria del siglo XVIII.

Las opiniones críticas de Luzán, muy señaladamente las que profesaba sobre nuestro antiguo teatro, y también la condenación del gongorismo (todavía dominante), a pesar de las oportunas salvedades que hacía reconociendo el indudable mérito de Góngora como poeta lírico, no podía menos de suscitar recia contienda y protestas del sentimiento nacional herido. Puede decirse que esta polémica empezó aún antes que la *Poética* hubiese salido de casa del impresor. Adjuntas a su primera edición van

dos aprobaciones, por otra parte muy encomiásticas, de los Rdos. PP. Maestros Manuel Gallinero y Miguel Navarro, los cuales, a pesar de ser grandes amigos y admiradores de Luzán, intentaron poner algún correctivo a las exageraciones de su crítica y volver por la honra, que suponían atropellada, de los antiguos autores castellanos. El padre Gallinero se separaba en términos rotundos de la opinión de Luzán y de los críticos transpirenaicos, afirmando, poco más o menos como el P. Feijóo, que el rigor de tales críticos procedía de no considerar «que las reglas pueden mejorarse con la artificiosa adición de otros primores», de donde infería que, habiendo alcanzado nuestros poetas los primores del arte (que en tiempo de Aristóteles no tenían aún toda su perfección y hermosura), no debían tenerse por desordenado extravío, sino, al contrario, por audacia generosa, las novedades y bizarrías de los nuestros». Y puesto ya en este camino, recordaba con discreción a Luzán que iguales reparos de infracción de las reglas del arte se habían dirigido en su tiempo a Molière, y que éste se había defendido mostrando bien poco respeto a los preceptistas. El P. Navarro, atenuando también las censuras de Luzán contra nuestros poetas, procedía more **[p. 234]** *scholastico,* extractando las doctrinas de San Agustín sobre el concepto de la belleza, y de Santo Tomás sobre el concepto del arte. Excuso advertir que estas aprobaciones de tan levantado espíritu fueron suprimidas y condenadas al olvido, como dos monumentos de solemne pedantería y de barbarie, en la segunda edición de la *Poética,* dirigida en 1789 por el elegante Llaguno, que trató la obra de Luzán con tan poca conciencia como el *Victorial* de D. Pedro Niño y otros libros que imprimió.

Pero ni Llaguno, ni sus amigos pudieron borrar de la memoria de las gentes la docta crítica que habían hecho de la *Poética* los redactores del *Diario de los Literatos* en el tomo IV de su meritoria publicación. Este artículo consta no menos que de 113 páginas, y es obra de dos autores. La parte meramente expositiva y de ex-

tracto pertenece a D. Juan Martínez de Salafranca; la parte crítica fué redactada por el bibliotecario D. Juan de Iriarte, uno de los hombres más doctos de aquella centuria, consumado gramático y latinista, autor de ingeniosos epigramas en la lengua madre y en la castellana, y de un bien digerido catálogo de los manuscritos griegos de la Real Biblioteca de Madrid. Don Juan de Iriarte, que había recibido en los colegios de Jesuítas de París y Ruan su educación literaria, discípulo del P. Porée, que fué también maestro de Voltaire, no podía ser muy hostil a los principios críticos profesados por su amigo Luzán; pero tanto podía en él el sentimiento nacional, que, aun haciendo grandes elogios de la *Poética,* se negaba resueltamente a asentir con el autor en lo que tocaba al mérito de nuestros poetas, y emprendía la defensa de la tragicomedia española, de la poesía en prosa, del teatro de Lope de Vega, y hasta de los versos más enigmáticos de Góngora. [1] Luzán había calificado **[p. 235]** el *Arte Nuevo,* de Lope, de «libro cuyos fundamentos y principios se oponen directamente a la razón y a las reglas de Aristóteles». Don Juan de Iriarte quiere probar que Lope no compuso su *Arte* para apoyar la novedad de sus comedias, ni se propuso levantar nueva *poética* contra la de Aristóteles y Horacio, cuyos preceptos en todo lo esencial, recomienda expresamente e inculca en muchas partes de su obra, debiendo estimarse las contradicciones que en ésta se advierten como «elegantes rasgos de ingenioso despejo y bizarría»; Hace notar el influjo *de la democracia* (sic) en nuestros antiguos teatros, y la necesidad en que se vieron nuestros poetas de atemperarse al gusto popular, aun protestando de él. «La obra de Lope, más es *arte nuevo* de criticar comedias, que de hacerlas».

Luzán había despedazado con verdadera saña de reformador, entonces necesaria, el enigmático soneto de Góngora en loor de Luis de Bavia, escogiéndole entre otros ciento como dechado de la más perversa y caliginosa poesía. Don Juan de Iriarte apura los esfuerzos de su ingeniosidad para defender el soneto de Góngo-

ra, y realmente saca ilesas de las garras censorias **[p. 236]** de Luzán algunas frases poéticas y figuradas de buena ley, como los *claveros celestiales,* los *bronces de la historia* y la *llave de los tiempos;* pero compromete en mal hora su causa, cuando emprende dar racional sentido a este terceto, monstruoso embolismo de imágenes, sobre el cual tanto sudaron Salcedo Coronel y los demás intérpretes de Góngora, entendiéndole unos de la inmortalidad que comunica la imprenta, y otros de la caída de Icaro:

«Ella a sus nombres puertas inmortales
Abre, no de caduca, no, memoria,
Que sombras sella en túmulos de espuma».

Lo más brillante y lo más sólido del articulo del *Diario* es la defensa de la tragicomedia, proscrita por Luzán como género monstruoso y bárbaro. Iriarte le recuerda que «los antiguos conocieron una especie de drama que participa de la Tragedia y de la Comedia, y que admite la mezcla de personas ilustres y vulgares, de sucesos serios y jocosos, como se observa en el *Amphytrion* de Plauto, y en el *Cyclope* de Eurípides, y debía acontecer en los dramas satíricos de Pratinas, según lo que de ellos sabemos, y según lo que indica la misma *Poética* de Horacio, de la cual bien claramente se deduce que en tales representaciones alternaban los Reyes y los Dioses con los Sátiros y los Faunos, y con la gravedad trágica, el donaire y la malicia cómica más subida de tono».

A estos argumentos de autoridad añade otros de razón, derivados de la esencia misma del poema dramático: «No parece tan extraño ni tan violento el drama que une lo serio con lo jocoso, porque, no siendo el drama más que una imitación o representación de las acciones y sucesos humanos, y encontrándose no pocos de éstos mezclados de lances serios y graves, y de festivos y graciosos chistes, con intervención de personas grandes y plebeyas, ¿qué repugnancia ni qué monstruosidad puede haber para que acciones y sucesos de esta calidad se representen? ¿Y si en el teatro de la vida humana pasan y suceden verdaderas tragicome-

dias, por qué razón no las podrá haber fingidas o imitadas en el Theatro de la Poesía, suponiendo que en su representación se observen las condiciones y leyes del decoro y de la propiedad? Ni obsta el inconveniente que se opone de que **[p. 237]** los donayres cómicos interrumpen y destruyen la fuerza de los afectos trágicos, porque lo mismo sucede dentro de la Tragedia y de la Comedia, en donde los afectos de lástima, de ternura y de amor, destruyen los de ira, furor y odio… Estas y otras reflexiones abren la puerta a un dilatado discurso, en que *pudiera demostrar que muchas de las maximas que los críticos establecen por leyes generales de la Dramática, no son más que fueros particulares del genio y gusto de cada siglo y de cada nación, como lo acredita la historia del Theatro antiguo y moderno*… Fuera de que parece demasiado rigor querer añadir a la Comedia, sobre las tres unidades a que está sujeta, otra unidad cuarta, que es la unidad *de especie,* de suerte que no pueda haber más de una especie de Comedia, no ignorándose que los romanos tuvieron tantas especies diferentes de Comedias, unas *Pretextatas,* otras *Togatas,* otras *Atelanas,* otras *Tabernarias,* etc., según la diversa clase y calidad de sus asuntos y personas, según su mayor o menor gravedad y varia composición de lo serio y lo jocoso».

¡Página de crítica verdaderamente sensata y admirable, pero que no fué la única que en el mismo sentido escribieron los apologistas de la tradición nacional, nunca muerta ni ahogada en el siglo XVIII, como ya hemos comenzado a notar y seguiremos viendo! Claro es que, pensando Iriarte de tan libre y racional manera, no podía menos de diferir de la sentencia de Luzán acerca de la unidad de tiempo. No sólo califica de pretensión arbitraria la de las cuatro horas, sino que, en redondo, afirma que el estrechar los límites de la acción no es sino sofocar y oprimir el ingenio, y cortar los vuelos a la pluma del poeta, «con lo cual llega a malograrse lo substancial de los dramas, que es el artificio de la Fábula».

Aunque todos estos reparos venían envueltos en una lluvia de flores derramada sobre todos los libros de la *Poética,* Luzán no dejó de sentir la punta del acero, y como no era la modestia la prenda distintiva de su carácter, hubo de responder en descomedido tono con cierto folleto que imprimió en Pamplona, en 1741, trabajado a medias entre él y su amigo D. José Ignacio de Colmenares y Aramburu, oidor de la Cámara de Comptos, disfrazándose el primero con el anagrama imperfecto de D. Iñigo de Lanuza, y el segundo (de quien son todas las notas) con el de **[p. 238]** Henrico Pío Gilasecas Modenés. Luzán se defiende con habilidad en lo relativo a Góngora y a Lope: no así en la parte teórica, donde tenía peor causa, y donde se empeña en contestar a las razones con autoridades. Así, v. gr., para probar la ilegitimidad de la tragicomedia, sienta el principio de que *en la poesía dramática se debe preferir lo verisímil, aunque imposible o falso, a lo verdadero inverisímil,* y para comprobarlo, cita a Cascales, Cervantes (en *el Persiles,* lib. II, cap. II), Scalígero, Pavlo Benio, Dacier y Juan Bautista Vico. [1]

El gusto de Luzán se fué afrancesando más cada día, después de su viaje a París como secretario de embajada con el duque de Huéscar, desde 1747 a 1750. Buena prueba de ello nos ofrece su curioso libro intitulado *Memorias Literarias de París,* que imprimió, dedicado al P. Rávago, confesor de Fernando VI, en 1751. En este libro discurre Luzán de un modo ingenioso y ameno, pero con menos pureza de lengua que en sus obras anteriores, sobre los establecimientos de enseñanza en París, sobre el estado de las Letras y de las Ciencias, especialmente de la Física y de la Química, de las Matemáticas, de la Medicina y de la Historia Natural, sobre las Academias y las Escuelas militares, sobre las Bibliotecas y las Imprentas, todo con el más ardiente y simpático entusiasmo por la cultura, y mostrándose superior a la mayor parte de las preocupaciones de su siglo. Consideraba, por supuesto, a París como «el centro de las Ciencias y Artes, de las Bellas Letras,

de la erudición, de la delicadeza y del buen gusto». Clamaba contra la incomunicación científica de unos pueblos con otros: «Las Ciencias y las Artes tocan hoy a su perfección: mil descubrimientos, mil inventos, mil máquinas, mil nuevos métodos allanan todas las dificultades y facilitan los estudios: en todas partes, en todas lenguas se habla, se escribe científicamente: el templo de la sabiduría es ya accesible a todos… Todo alienta, todo influye, todo se comunica». La figura de Luzán crece mucho a nuestros ojos con este **[p. 239]** candoroso e insaciable afán de ciencia que ya en su edad madura, y como si acabara de descubrirse un mundo nuevo para su espíritu, le lleva lo mismo al curso de física experimental del abate Nollet o al de química de la Planche, que a la representación de las tragedias de Crébillon y de Voltaire, o a los salones en que imperaba Diderot. Todo lo indaga y escudriña, desde las cartillas en que aprenden los muchachos a leer, hasta la organización del Teatro de la Comedia Francesa, y todo procura referirlo a utilidad de su nación.

El entusiasmo de Luzán por los franceses, que le hace prorrumpir a la continua en pomposos ditirambos, no le ciega, sin embargo, para reconocer en aquella brillante cultura ciertos defectos y síntomas de decadencias. Así, v. gr., se duele del abandono de las letras clásicas, comparándolas sin duda con el floreciente estado en que durante su mocedad las había visto en Italia, si bien hace justicia al mérito de varios humanistas de París, tales como el abate Olivet y el P. Porée. Sobre la poesía francesa expone consideraciones bastante atinadas, empezando por reconocer que «quizá la Francia, y particularmente la Provenza, puede gloriarse de haber sido la primera en inventar y cultivar la poesía vulgar, sirviendo de modelo a otras naciones»; proposición hoy plenamente confirmada por el estudio de la Edad Media, pero entonces de muy pocos sabida ni alcanzada. Llegando a los poetas que leyó y trató personalmente, con Voltaire es muy pródigo de alabanzas, concediéndole el primer lugar entre los ingenios

contemporáneos. «Su poema la *Henriade, sus* tragedias, sus epístolas y otras muchas obras en verso y en prosa, le han adquirido una fama igual a la envidia y emulación de los que le han satyrizado cruelmente… El ingenio vivo y fecundo de este poeta está siempre en acción y produciendo algo. Las novelas de *Zadig* y de *Babuc,* que han salido a luz poco ha, son suyas, como lo manifiesta el estilo y la ingeniosa discreción con que están escritas… Mr. de Voltaire tendrá ahora poco más de cincuenta años; es cortés, discreto y delicado en la conversación; de ingenio muy agudo, de fantasía muy viva y muy fecunda, juntando a estas prendas naturales mucho estudio y asidua lección, una erudición universal y el conocimiento de muchas lenguas: en suma, un gran poeta, por más que sus émulos *o sus* **[p. 240]** *mismos Escritos,* le hayan rebajado parte de su mérito y de su fama». No puede uno menos de sonreirse cuando considera que este retrato de Voltaire, trazado sin duda de buena fe y sólo con una intención literaria (puesto que en la religiosidad de Luzán nadie ha puesto tilde ni reparo), fué dedicado al confesor del piadosísimo rey Fernando VI. Verdad es que la fama de la impiedad de Voltaire no había llegado entonces a donde llegó en su escandalosa vejez, y muchos (de los cuales, sin duda, era Luzán) le consideraban únicamente como un escritor ameno, aunque algo atrevido y licencioso.

Luzán había defendido con extraordinario calor en su *Poética* la teoría de los géneros *puros,* pero en París cambió de parecer, en vista de las obras de La Chausée y de Diderot, se hizo acérrimo partidario de la comedia sentimental o *lacrimatoria,* y al año siguiente de su vuelta de París imprimió, dedicada a la Marquesa de Sarria (en cuya casa se tenía la célebre *Academia del Buen Gusto),* una traducción de *Le préjugé á la mode,* de La Chausée, con el título de *La razón contra la moda,* acompañada de un prólogo entusiasta . Creía Luzán, y lo afirma en sus memorias, que este género de dramas sentimentales o tragedias urbanas podían competir con las obras más célebres que hubiesen aparecido en teatro

alguno del mundo, y siguiendo las huellas de Diderot, condenaba por afectado y altisonante el estilo sentencioso de las tragedias clásicas, anunciando que si esa falsa sublimidad seguía en aumento, muy pronto se perdería en Francia toda naturalidad de estilo y toda noción de verdadera elocuencia. Y aún va más allá , cuando condena todas las modernas *Fedras, Electras, Ifigenias,* y todos los *Orestes y* los *Edipos,* en palabras tales y tan curiosas, que deben transcribirse aquí, por lo mismo que proceden de un preceptista de los que por tradición llamamos *helados* y *sistemáticos,* y para eterno escarmiento de los que quieren condensar en una fórmula toda la vitalidad del pensamiento de un hombre: «Los poetas franceses, queriendo emular, y aun superar la fama de los trágicos griegos, se propusieron los mismos asuntos… *Pero no repararon que los assuntos que eran verisímiles en la antigua Athenas y en la antigua Roma, son ahora totalmente inverisímiles en París y en todas partes*. Ya el pueblo no cree en Oráculos, ni en la cólera de los falsos Dioses, **[p. 241]** ni en los Manes que quieren ser aplacados; ni se tiene por virtud heroyca el vengarlos y aplacarlos con la sangre de sus agresores, *ni la historia fabulosa de los tiempos oscuros y heroicos puede hallar crédito* en *el auditorio presente*. Tal vez esta razón ha sido la que ha contribuído más al poco aplauso que ha tenido el moderno *Orestes* de Voltaire. Y yo miro como una especie de prodigio del ingenio y del arte el efecto y la conmoción que produce siempre que se representa la *Phedra* de Racine, y las lágrimas que obligan a derramar a todo el auditorio algunas de sus escenas». El que lea este trozo enteramente romántico, y considere cuán difícil es de vencer y rendir el envejecido error antiguo, no dejará de conceder a Luzán el título de hombre superior, dado el nivel intelectual en que le tocó vivir, sin cultura propia e indígena entre los suyos, y con cultura de *transición* entre los extraños.

Y esta cultura, así como no la rechazaba por prejuicio o engreimiento nacional, tampoco le seducía y fascinaba en todas sus

partes como sedujo y fascinó a tantos otros extranjeros, que fueron a París como atraídos por un canto de sirena. Luzán apenas daba valor alguno a la filosofía francesa del siglo pasado. «En París todo el mundo estudia la *Physica,* y la estudia muy bien; pero pocos o ninguno aprenden ni llegan a saber una verdadera Lógica, ni una verdadera Metaphísica. No he oído jamás hablar ni de Bacón de Verulamio, ni de Wolfio; si algunos nombran a Leibnitz, es por lo que tuvo de gran matemático; de Locke no se hace mucho caso, tachándole algunos de que no fué buen geómetra. Nadie habla ni se acuerda de Platón, como si tal hombre no hubiese habido en el mundo. Y cuanto a Aristóteles, bien podré asegurar, sin recelo de engañarme, que nadie ha leído ni lee sus obras originales, sin embargo de que todos las desprecian. *De aquí resulta que ordinariamente, en las obras que salen en París, se hallará falta de méthodo y de solidez en los discursos, en los cuales sólo ha trabajado la imaginación viva del autor…* La misma Religión no está segura de estos asaltos repentinos… Y como la falta de Lógica y de Metaphísica es general, todo pasa, cualquiera opinión algo brillante halla aplauso y apoyo, y nadie sabe descubrir el error». Ni tampoco se dejó llevar del general deslumbramiento que en su tiempo producían los adelantos **[p. 242]** prodigiosos de las ciencias matemáticas y físicas, ni del desprecio que sus cultivadores mostraban hacia las otras artes: «La Historia, la Poesía, la Erudición, comparadas con una theoría del movimiento de los satélites de Júpiter, son como un juego de niños en el concepto de estos mathemáticos. No sé si en esto aciertan: yo *creo que no*.» [1]

El mayor mérito de Luzán en estas *Memorias* consiste en haber sabido distinguir en la cultura francesa de su tiempo el oro del hierro y el hierro del barro. Así le oímos quejarse amargamente de aquella turba de novelas licenciosas que fueron plaga del siglo pasado, y echar de menos los libros de caballerías de terrados por el *Quijote*. «Por fin aquellos libros inspiraban la inclinación a las armas, el valor, la intrepidez, la buena fe, el sufrimiento y el pre-

ferir la muerte a la infamia, virtudes que hacían siempre mucha falta a la nación que las perdiera… Las novelas francesas, por el contrario, no inspiran sino amores, placeres y lascivias, assuntos tanto más dañosos cuanto más las costumbres de casi toda Europa están inclinadas ya con demasía a las delicias y al ocio.» [2]

[p. 243] Luzán contribuyó más que otro alguno a lanzar a la literatura española en la general corriente europea, lo cual en cierto modo era inevitable, dada la mísera postración de nuestras letras y el empobrecimiento cada día mayor del espíntu nacional. [1] Pero aun siendo Luzán ingenio tan hondamente marcado con el sello de la imitación extraña, sus doctrinas críticas parecen un dechado de españolismo y de tolerancia si se las compara con las de otros eruditos amigos suyos, que con grande estrépito y alarde de fuerza se dieron a seguir el camino abierto por la *Poética,* tomando de ella los peores lados, y exagerándolos hasta un grado de violencia y fanatismo casi increíble.

Entre estos escritores son dignos de especial mención D. Blas Antonio Nasarre y Férriz, D. Agustín de Montiano y Luyando y D. Luis Joseph Velázquez, medianos críticos todos y muy infenores a Luzán en alteza y novedad de pensamientos, aunque dignos de buena memoria por otras razones.

El bibliotecario D. Blas Nasarre, aragonés como Luzán, y a quien éste honró nada menos que con los epítetos de *escritor sabio y elocuente,* es uno de aquellos personajes literanos de cuyo mérito muy difícilmente llega a hacerse cargo la posteridad, pasadas las circunstancias que les dieron transitoria fama. Los pocos escritos suyos que conocemos están afeados casi todos, o por una erudición indigesta y trasnochada, o por una extravagancia que raya en lo ridículo. Y, sin embargo, sus contemporáneos no iban del todo descaminados en tenerle por hombre nada vulgar. **[p. 244]** En la Academia Española pocos trabajaron más que él en los años inmediatos a su fundación. Como bibliógrafo y paleógrafo honra su nombre el largo prólogo que estampó al frente de la

Polygraphia Universal de D. Cristóbal Rodríguez, historiando las variaciones de la escritura española desde las monedas autónomas hasta el siglo XVI. Como jurisconsulto, supo unir el estudio de la arqueología y de las humanidades con el de los textos legales, y figuró no sin lucimiento en el escuadrón de los Finestres y Mayans, merced a los cuales nunca se extinguió del todo en las aulas españolas la luz que en otras edades habían encendido Antonio Agustín y Antonio Gouvea, Covarrubias, Fernandez de Retes y Ramos del Manzano.

De intento hemos hecho conmemoración de estas buenas partes del entendimiento y aplicación de Nasarre, para que parezca mayor el contraste con lo absurdo y descaminado de su crítica literaria, en la cual apenas se percibe el más remoto vislumbre de un pensamiento filosófico, e impera y campea a sus anchas el más increíble mal gusto. Reimprimió el *Quijote* de Avellaneda, que él y su amigo Montiano juzgaban mucho más entretenido y chistoso que el de Cervantes. Reimprimió también las Comedias de Cervantes, no porque le gustasen, sino al revés, porque le parecían malas, y ni siquiera las tenía por comedias, de donde infería que Cervantes las había compuesto como parodias intencionadas del estilo y gusto de Lope de Vega. La especie es tan estrambótica, que parece imposible que haya cabido en cerebro de hombre sano. Júzguese como se quiera de las comedias de Cervantes, nadie que las examine de buena fe, y que lea el prólogo en que su inmortal autor se queja tan amargamente de no encontrar actores que se las representasen, y a duras penas librero que quisiera sacarlas a luz, dudará ni por un momento de que fueron escritas en serio. ¿Y por qué no habían de serlo? Entre los innumerables dramaturgos anteriores a Lope de Vega, ¿quién es el que puede entrar en comparación con Cervantes, si se exceptúan acaso Torres Navarro, y Micael de Carvajal? Prescindiendo de la grandiosa y épica *Numancia,* que todavía no estaba impresa ni descubierta cuando Nasarre escribía, ¿por qué había de avergonzarse Cer-

vantes ni nadie de ser autor de una comedia de costumbres tan ingeniosa y amena **[p. 245]** como *La Entretenida,* de una comedia de carácter tan original como *Pedro de Urdemalas,* de una comedia de moros y cristianos tan bizarra y pintoresca como *El Gallardo Español,* de un drama novelesco tan interesante y fantástico como *El Rufián dichoso,* y de una serie de entremeses que son cada cual, sobre todo los escritos en prosa, un tesoro de lengua y un fiel y acabado trasunto de las costumbres populares?

Pero en esas comedias *no se guardan las unidades,* decía Nasarre, y por eso es imposible que Cervantes haya podido escribirlas de buena fe, él que tanto había inculcado en el *Quijote* la necesidad de observarlas. Ya dijimos en el tomo II, y no hemos de repetir aquí, de qué manera tan natural y tan sencilla se explica para nosotros esta aparente contradicción de Cervantes. ¿Pero no advirtió Nasarre que en el mismo libro que imprimía, en el diálogo de la *Curiosidad* y de la *Comedia,* se había encargado Cervantes de satisfacerle y de explicarle el cambio y de impugnarse a sí mismo?

A decir verdad, la reimpresión de las comedias de Cervantes no fué para D. Blas Nasarre más que un pretexto escogido con poca fortuna para desahogar su bilis contra el teatro castellano, y especialmente contra Lope y Calderón. Después de insinuar que las tales comedias de Cervantes son una especie de *Quijote* dramático, aunque la ironía está en ellas más recóndita (¡y tanto!), después de alabar *lo bien puesto de los desaciertos* y lo *perfectamente imitado de los desbarros y necedades,* elogios que de fijo hubieran sacado fuera de sí a Cervantes, la emprende el buen bibliotecario con los extranjeros que habían dicho mal de nuestra escena, y se propone demostrarles que su crítica es justa si se refieren a Lope y a Calderón y a otros autorcillos así de poca monta, pero que de ninguna manera es aplicable a otras comedias excelentes y recónditas, plautinas y terencianas, que don Blas tenía recogidas y allegadas, y que se proponía ir publicando en colección. Este era,

según Nasarre, el verdadero teatro español, tal y tan rico, que se podían contar en él más comedias arregladas y *conformes al Arte* que en los teatros italiano, francés e inglés juntos. No sabemos con mucha seguridad a qué comedias aludía Nasarre; pero de ciertos pasajes de su prólogo puede inferirse que tenía a la vista algo del teatro anterior a Lope, **[p. 246]** especialmente las *Celestinas,* [1] *la Propaladia* y las comedias de Lope de Rueda, y siendo, como era, D. Blas acérrimo partidario del realismo dramático en su acepción más estrecha, es decir, como reproducción fiel de accidentes y costumbres de la vida ordinaria, lamentaba que nuestro teatro, desde Lope en adelante, hubiese abandonado este rumbo, inclinándose al género novelesco. Así es que de los dramáticos posteriores a Lope, sólo manifiesta alguna estimación por Moreto, Roxas, La Hoz, Solís y Cañizares, en cuanto se acercaron alguna vez al tipo de comedias de costumbres que él se había forjado, es a saber: «una acción de pasatiempo y risa, en que intervengan personas humildes, tales como oficiales, truhanes, mozos, esclavos, rameras, alcahuetas, soldados y mercaderes.»

Con arreglo a estos desatinados principios, va tejiendo Nasarre una especie de historia compendiada del teatro español, en la cual asienta, entre otros infinitos errores, que «los Arabes y Moros fueron insignes en las representaciones», que también a ellos debe atribuirse la invención de la rima; que «los Trovadores fueron los primeros que compusieron comedias en lengua vulgar», y que cuando Lope de Vega comenzó a escribir, las comedias eran ya adultas y perfectas, y él las volvió a las mantillas. Para Calderón no tiene más que palabras de vilipendio. Sus *Autos* son una interpretación cómica de la Sagrada Escritura, llena de alegorías y metáforas violentas, de anacronismos horribles», mezcla monstruosa de lo sagrado y lo profano. Sus comedias le parecían, no sólo contrarias a toda verosimilitud y escritas en estilo ditirámbico y altisonante, ajeno de la llaneza de la conver-

sación, sino además inmoralísimas y de mal ejemplo para mancebos y doncellas, por los amoríos, escondites, duelos y venganzas. Y esto lo decía D. Blas, para quien la comedia **[p. 247]** prototipo había de ser aquella en que intervinieran rameras y rufianes. Lo peor que encontraba en Calderón, era haber creado un mundo ideal de caballeros andantes y de hombres imaginarios, y haber puesto toda la atención en el enredo y ninguna en los caracteres.

A esto se reduce el famoso discurso de Nasarre, puesto que todo lo restante está sacado a la letra, o de las *Tablas* de Cascales, o del *Heráclito y Demócrito* de Antonio López de Vega. [1] Si las opiniones de Luzán, tan mesuradas en fondo y forma, habían suscitado tal contradicción del espíritu nacional herido, ¿cuál no había de ser la que promoviese este otro impertinente alegato, tan henchido de satisfacción propia y de pedantería? Nada menos que cuatro impugnaciones de la obra de Nasarre conozco, publicadas todas en el corto espacio de dos años, y de fijo que no fueron éstas las únicas, puesto que, no existiendo bibliografía del siglo pasado, sólo la casualidad nos va proporcionando los materiales para construirla. Rompió las hostilidades D. Joseph Carrillo, con un coloquio satírico de no poco donaire intitulado *La Sinrazón impugnada y beata de Lavapiés,* y muy pronto unieron sus voces con la suya D. Juan Maruján y R. Francisco Nieto y Molina, en dos papeles volantes, que fueron como anuncio del importantísimo aunque farragoso *Discurso crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las comedias de España contra el dictamen que las supone corrompidas,* obra del abogado D. Tomas de Erauso y Zavaleta, que ocultó su nombre llamándose un *Ingenio de esta corte*. [2] Los escritos polémicos de Carrillo, Maruján **[p. 248]** y Nieto Molina, apenas merecen atención de la crítica sino como documentos históricos de la viva resistencia del espíntu nacional contra la invasión de las nuevas ideas críticas; no así el de Zavaleta, que tiene valor propio y verdadera elevación de sentido es-

tético en algunos pasajes. Maruján era un coplero de ínfima laya, audaz y violentísimo, fanfarrón y pendenciero, armado de aquel fervor de controversia que es uno de los rasgos del siglo XVIII, como de todas las épocas de transición. No carecía de conocimientos en las literaturas extranjeras, puesto que tradujo la *Dido* de Metastasio; pero sus aficiones y sus resabios le llevaban a la escuela nacional degenerada, en favor de la cual riñó fieras batallas, con más osadía que ciencia ni discernimiento. La paradoja de Nasarre le hirió en lo más vivo de su alma, haciéndole prorrumpir en un romanzón interminable y desaliñado, en que maltrata a su sabor a Nasarre, disfrazando muy poco su nombre con el de *Licenciado Arenas,* y haciendo descubiertamente la apología, no de la comedia española, sino de la ignorancia y del salvajismo literario. Y como Nasarre había mezclado bien malamente en la cuestión el gran nombre de Cervantes, Maruján, que debía de entender de una manera harto singular el patriotismo, la emprende con el *Quijote,* tratándole de obra funesta, que había **[p. 249]** destruído el espíritu caballeresco de la nación, y dado armas a los extranjeros para que la vilipendiasen. Así lo dice en versos tan pedestres y deplorables como todos los demás:

«El fuerte fué de Cervantes,
Aquel andante designio
En que dió golpe tan fuerte,
Que a todos nos dejó heridos.

Aplaudió España la obra
No advirtiendo, inadvertidos,
Que era del honor de España,
Su autor, verdugo y cuchillo;

Contando allí vilipendios.
De la nación repetidos,
De ridículo marcando

De España el valor temido…

El volumen remitiendo
A los reinos convecinos,
Hicieron de España burla
Sus amigos y enemigos,

Y ésta es la causa por qué
Fueron tan bien recibidos
Estos libros en la Europa,
Reimpresos y traducidos,

Y en láminas dibujados,
Y en los tapices tejidos,
En estatuas abultados
Y en las piedras esculpidos…»

¡Qué defensores de España los que comenzaban por derribar el ara del mayor ingenio nacional, y cuán lejanos estaban de sospechar que precisamente el *Quijote* tenía entre sus inmortales excelencias la de ser una protesta del buen sentido de nuestra raza contra el mundo ideal y fantástico de la caballería andante, antipático siempre al genio latino y en mal hora trasplantado a Italia y a España, que muy pronto dieron cuenta de él con blanda y risueña ironía!

Nieto Molina valía más, y era escritor de otro orden que Maruján, aunque de una escuela semejante. Escribía versos de donaire en la pura lengua del siglo XVII, como si para él no existiesen franceses en el mundo, ni se hubiera escrito la *Poética* de Boileau. En lo bueno y en lo malo, era un escritor anacrónico en más de sesenta años. Quizá es en fecha el último de los poetas **[p. 250]** burlescos genuinamente españoles, puesto que era mucho más joven que Gerardo Lobos, Torres Villarroel y Benegasi, y alcanzó, según toda probabilidad, los últimos años del siglo. Su

poema de la *Perromaquia* (1765), que tituló *Fantasía poética en redondillas;* su colección de parodias mitológicas, también en metros cortos, intitulada *El Fabulero* (1764); en suma, todo lo que conocemos de él, parece de Jacinto Polo, de Cáncer o de Anastasio Pantaleón, con gusto menos malo y no menor abundancia de dicción pintoresca.

Un hombre como Nieto Molina, que admiraba a Góngora hasta en sus extravíos y en sus errores, sin perjuicio de no imitarle en ellos, y le llamaba *asombro de los líricos,* no podía dejar impunes las predicaciones galo-clásicas de Nasarre. Así es que le combatió con crítica más festiva que punzante en varios papelejos de poco fuste, donde hay instinto de poeta más que saber de crítico.

Pero en el *Discurso crítico* de Zavaleta, que de intento he reservado para lo último, hay algo más que instinto: hay, aunque en forma ruda e indigesta, una exposición anticipada de las doctrinas que luego se llamaron románticas. Este *Discurso,* que, según refiere Huerta, costó la vida a Nasarre, no es una invectiva personal como de tal noticia pudiera inferirse, sino una verdadera poética dramática, desaseada y bárbara en el estilo, de tal modo que apenas puede leerse íntegra sin un poderoso esfuerzo de voluntad; pero llena de pensamientos propios y elevados, que casi dejan atrás los que hemos leído en Luzán y en D. Juan de Iriarte. El autor declama mucho; pero a veces razona bien sus desenfrenadas admiraciones. Una parte de sus argumentos, y el espíritu general de su crítica, los debe, sin duda, a los antiguos apologistas de Lope, a Tirso, al maestro Alonso Sánchez, a Ricardo del Turia, a Barreda, a Caramuel. Como ellos, pulveriza el sistema de las *unidades,* y defiende como única ley dramática la *imitación de la naturaleza,* pero no en el sentido exclusivo y estrecho de grosera verosimilitud material en que la entendían Nasarre y los demás pedagogos de su estofa, sino según el concepto más amplio y fecundo que cabe en la voz *verosímil* y en la voz *naturaleza*. «No alcanza el examen de los ojos para el hallazgo de aquellas

calidades, que se imitan por virtud de un espíritu dispuesto naturalmente a tales producciones, y así es menester **[p. 251]** el auxilio del entendimiento…, que esfuerza el primor sobre lo que se descubre en la naturaleza… Yo encuentro verdaderas y regulares imitaciones de la vida y las pasiones en las comedias españolas… Es la naturaleza causa segunda universal de inmensidad de efectos. Es el propio sér y esencia de las cosas. Es una invisible virtud que concurre prodigiosamente a la producción, aumento y existencia de todas las entidades… Su grandeza consiste en su variedad… Sus asombros incomprensibles son similitudes que en la limitación de lo humano copian el alto ser de lo divino… No tienen medida. No se sujetan a límite, porque su vasto y recóndito imperio jamás se dió a partido con los entendimientos humanos… Siendo tal su incógnita virtud ¿cómo hemos de creer que los antiguos cómicos lograsen, en sus obras, agotarla, ni hacer verdaderos retratos en escritos tan reducidos y limitados?… Si la Naturaleza no obra simplemente, y con separación, los casos melancólicos, graves, risueños, viciosos, torpes, morales, ¿por qué, imitándola o contrahaciéndola, se la ha de proponer con tan impertinentes distinciones y particularidades? Si su grandeza está en su variedad, ¿cómo puede estar ligada su imitación a preceptos invariables?… Si en la Naturaleza no hay puerta falsa ni coto fijo a las acciones, a los tiempos ni a los lugares, ¿por qué se les ha de señalar con tanto rigor a las representaciones que la remedan?… ¿Acaso distingue de personas ni de medios ni de calidades? ¿No favorece con igualdad a todos? ¿No son todos individuos suyos, y ninguno superior en la sujeción a sus leyes y privilegios? ¿Pues por qué ha de haber imitaciones con exclusión de unos y admisión de otros? Débense tener por verdaderos remedos de la Naturaleza aquellos en que se ven de bulto imitadas, con valiente puntualidad y viveza, sus más notables perfecciones, aquellos en que se registra la milagrosa variedad de sus obras, aquellos en que se advierten indicios de su alta facultad,

de su dominio, de su providencia, de su abundancia, de sus producciones y de sus influjos… Los antiguos Plautos y Terencios quedáronse con sus tablas, pinceles y colores a las puertas de la Naturaleza, a los umbrales, a los alrededores, y por eso no pudieron hacer pinturas de sus centros, de sus interioridades, de sus perfecciones y de sus verdaderas esencias… Lo *verisímil* no sólo no se estrecha a la reducida línea de lo que **[p. 252]** ordinariamente sucede, sino que se extiende a todo lo que es capaz de suceder, aunque sea extraordinario, por ser cierto que para ser verisímil no ha menester más que la apariencia de verdad, y caminar con esta semejanza hasta donde raya o puede rayar lo verdadero. *De esta forma se nos descubren para lo verisímil todos los anchos términos de la posibilidad: pues donde puede haber ser y existencta, habrá verdad, y en su imitación hay respectivamente similitud*… El precepto de las unidades es embarazoso e inútil, pues con él se hace imposible la cabal representación de muchos, muchísimos casos que, ni en su verdad, ni en su ficción, se sujetaron a unidades… Si hubo quien asignase a la Comedia estas artificiosas condiciones, acaso serían entonces ajustadas respecto de las piezas para que se establecieron, y los usos, las materias, las invenciones y los gustos de aquellos tiempos. Hágase ahora la debida distinción… que así se conocerá la sinrazón con que se piden estos requisitos a las Comedias Españolas. El Arte ha de franquear al hombre medios y facilidades para la execución de lo que intenta hacer; y si el mismo Arte le ministra estorbos y repugnancias a la Acción, llámesele rémora, escollo y pantano del ingenio. Y al fin no se diga que es regla, sino prisión que oprime y sujeta con crueles grillos toda la facultad del discurso al límite de su estrechez. Inventar leyes, reglas y artificios para lo difícil y no para lo útil, es querer correr y atarse… Yo estoy bien con que el Arte establezca preceptos, leyes y reglas de suma dificultad, de admirable y extraordinario artificio, pero sea proporcionada la utilidad, sea patente el fruto y la conveniencia… Si las Comedias son imitación de la

Naturaleza, es preciso que las reglas vayan encaminadas al fin de que la imiten con puntualidad y primor. Pues, ¿cómo se verifica esto, cuando las unidades oprimen el entendimiento, estrechan la facultad y limitan los hechos? ¿Puede ser precepto justo y acomodado a la imitación el que precisa a que en tres horas se represente suceso de tres años?... ¿Por qué ha de truncar el poeta la serie de sucesos que componen una acción?... Si la Naturaleza no puso tassa, límite ni término invariable a las acciones, a los tiempos ni a los lugares, ¿por qué regla podrá ser lícita la imposición de leyes tan pesadas a sus imitaciones?» Y defendiendo la mezcla de lo trágico y lo cómico, añade: «¿Cómo se pretende hacer imitaciones de la Naturaleza, **[p. 253]** desfigurándola el semblante y descuartizándola los hechos? ¿Se vió alguna vez suceso triste con quien no alternase la risa? ¿Se vió placer sin pena, gozo sin gusto, felicidad sin amargura? Los mismos Gentiles colocaron juntas en un mismo templo, y en una misma ara, a las diosas de la felicidad y de la angustia... ¿Qué se logra con imitar una parte mínima del inmenso todo?»

Tambien impugnó Zavaleta con singular energía y lógica el vulgar pretexto de la ilusión escénica, tan invocado por los preceptistas franceses. «Aun los más lerdos e ignorantes espectadores, saben distinguir y conocer muy bien que cuanto ven sobre el tablado es fingimiento y no realidad, es pintado y no vivo, y es artificiosamente imitado y no existente. Y no siéndoles repugnante allí la apariencia o imitación de un hecho, de un lugar, de un tiempo y de un personaje, tampoco puede parecerles dura la pluralidad de todas estas cosas. Antes bien, les parecería defectuoso lo contrario, así por la prudente consideración de estar el arte diminuto en el poder, como *porque la curiosidad humana no encuentra placer si no apura todo lo que concibe y lo que puede prometerse dentro de una línea*... ¿Quién podrá creer que le divierta más la desnudez de un caso simple que la variedad y adorno de enlazados sucesos?»

En estos principios está fundada la defensa de Calderón, que puede resumirse en las siguientes frases, tomadas de otro lugar del discurso: «Culpar a Calderón porque escribió libre sin imitar a nadie… y porque todas sus comedias son de caballeros pundonorosos y alentados, y Damas nobles, al principio altivas, serias y recatadas, y después amantes, zelosas y apacibles… es verdaderamente convertir la luz en sombra y la virtud en vicio. Si Calderón quiso, en el anchuroso campo de la Naturaleza, elegir para sus imitaciones nuevo rumbo, objetos altos, passiones nobles, ilustres hechos, e idioma culto, no sólo no debe ser culpado, sino que merece ser aplaudido… ¿Por qué había de humillarse servilmente contra su mismo espíritu noble a la imitación de lo que, en su entender, merecía olvido, reforma y acaso desprecio?… Si él estudiaba en las aulas *de la muy sabia y escondida Naturaleza,* ¿no era necedad seguir las enseñanzas de los que no la entendieron?». [1]

[p. 254] No me admira que D. Blas Nasarre se muriera menos de la gota que del pesar que le causó la lectura de este discurso, donde su famoso prólogo queda literalmente hecho trizas. Bolh de Faber sacó del libro de Zavaleta una buena parte de los argumentos que empleó en su polémica romántica, donde le menciona varias veces con singular elogio, vindicándole del afectado desdén de nuestros críticos galo-clásicos del siglo pasado, los cuales no su pieron responder a este hermoso arranque de patriotismo y de libertad estética, sino poniendo en ridículo al libro y a su autor, a lo cual, por desgracia, se prestaban harto sus formas literanas, que exceptuando aquellos pasajes que el calor del sentimiento y la elevación de las ideas animan, continuamente degeneran en macarrónicas y frailunas. Pero aquellos estudiosos a quienes no aterran las espinas del gusto de cada edad, cuando se trata de sorprender las vicisitudes del pensamiento de nuestros arntepasados, deben pasar con respeto por delante de este *Discurso,* y observar en él la vena de romanticismo indígena que duran-

te todo el siglo XVIII va resbalando silenciosamente por el campo de nuestras letras, hasta venir a desembocar grande y majestuoso en el mar de la crítica moderna, de la cual todos estos olvidados y calumniados autores son heraldos y precursores más o menos conscientes. ¿Quién ha de dudar hoy entre Nasarre y Zavaleta, ni deja de reconocer en el segundo a uno de los nuestros, al paso que el primero se nos presenta como un bárbaro pedante de edades pretéritas?

No debemos juzgar con tanta dureza a D. Agustín de Montiano y Luyando, docto escritor valisoletano, fundador y primer director de la Academia de la Historia, y hombre de reconocida **[p. 255]** erudición y mérito en varias disciplinas, aunque de fantasía pobre y yerta. Empezó por seguir el gusto conceptuoso del siglo anterior, en su poemita El *robo de Dina* (1727); pero en edad madura cambió totalmente de rumbo, sentando plaza entre los reformadores de las letras, con cándidas pretensiones de dar, no ya sólo preceptos, sino también ejemplares y dechados en todo linaje de poesía. Era aventajado en el estudio de las humanidades, y es el único elogio que podemos concederle. Su crítica no adolece jamás de la fanática intemperancia de Nasarre, pero tampoco se eleva a las consideraciones trascendentales que ennoblecen y hacen tolerable la de Luzán. La de Montiano es puramente retórica y externa, y de muy bajo vuelo, pero no afecta menosprecio hacia la literatura nacional: al contrario, trata de defenderla a su modo. Partidario de los géneros puros y sin mezcla, emprendió probar contra un anónimo francés que España había producido considerable número de excelentes tragedias; pero como carecía de todo sentido histórico, y sólo atendía a las formas y apariencias más externas, no fué a buscar esas tragedias en el innumerable tesoro de comedias nuestras que, con nombre de tales, son por los afectos y por la acción verdaderos poemas trágicos como los de Shakespeare, sino que fué rebuscando afanosamente los ensayos no representables y las imitaciones de tragedias griegas y

romanas hechas por los humanistas del buen siglo, con lo cual creyó haber triunfado y haber dado idea del verdadero teatro trágico español, cuando no tocaba la cuestión ni por semejas. Alguna vez, sin embargo, parece que los rayos de la verdad llegaron a herirle, y hay pasaje de su primer discurso en que no deja de reconocer que las llamadas tragicomedias de Lope difieren esencialmente muy poco de las que el mismo Lope apellidó tragedias, y que también son caracteres y pasiones trágicas las que dominan en *El Tetrarca de Jerusalén,* en *Reinar después de morir,* y en otras composiciones de varios autores, de las cuales confiesa el mismo Montiano que producen singularísimos efectos de terror y compasión en el ánimo de los oyentes. Esta, y no otra, era la verdadera tragedia española, y a ésta debió reducir su defensa Montiano, la cual resultó tan baldía, por no decir tan absurda, como si un francés, en vez de citar por muestra del teatro de su nación a Corneille y a Racine, hiciera grandes ponderaciones de Jodelle y de Garnier, **[p. 256]** y de las tragedias de los eruditos de la pléyade del siglo XVI. A vueltas de sus disquisiciones históricas, en que no se puede negar que hay bastantes cosas útiles, repetidas después con escasa variación por otros críticos, especialmente por Martínez de la Rosa, el cual en su apéndice sobre la *Tragedia española* sigue bastante de cerca el método y los juicios de Montiano (mejorándole siempre), mezcla de vez en cuando el erudito D. Agustín reflexiones teóricas, calcadas con poca originalidad sobre el texto de las poéticas clásicas, entre las cuales muestra singular predilección por la del Pinciano y la de Luzán. Profesa singular respeto a la ley de las unidades «que no son, como algunos creen, establecidas por voluntariedad o capricho, sino por la naturaleza y la razón», y con arreglo a este criterio juzga y califica las obras ajenas, sin escatimar elogios a las más débiles y peor construídas, siempre que sus autores hayan hecho estudio de sujetarse a esa superstición estéril. Así resultan puestas en las nubes la *Nise Lastimosa* de Bermúdez, y la *Elisa Dido,* y hasta el *Atila*

Furioso de Virués, y juzgadas con singular indulgencia monstruosidades como *el Hércules Furente* de López de Zárate, al paso que el autor se encarniza con *El Duque de Viseo,* y con el *Castigo sin venganza* de Lope; no por otra razón sino por la falta de las consabidas unidades, puesto que Montiano no les hace otro reparo ni chico ni grande. Fácil oficio era el de la crítica en ese tiempo y con tales procedimientos, más propios de un libro de cuentas caseras y económicas que de una Poética. Sin embargo, no es todo inútil en los *Discursos sobre tas tragedias españolas*. El segundo especialmente, que viene a ser un tratado de declamación y aparato escénico, tiene verdadero mérito para su tiempo, aunque el autor muestra haber sacado de Riccoboni lo mejor de su doctrina. Alguna vez también, y por excepción, se arroja a separarse un tanto del vulgo de los críticos, pero apoyándose siempre en los zancos de Luzán o de algún otro que lo dijo antes, porque no era don Agustín hombre para inventar nada. Así, no tiene reparo en censurar como «poco posibles y menos verisímiles» los argumentos trágicos tomados de fábulas mitológicas.

Para confirmar su doctrina escribió Montiano dos tragedias, *Virginia* y *Ataulfo,* ajustadísimas en su contextura a todas las reglas, o, por mejor decir, infieles y contrarias a la primera de **[p. 257]** todas, que es interesar y agradar a quien las lea u oiga en el teatro. Innecesario parece advertir que estas llamadas tragedias no fueron representadas nunca, pero son más que irrepresentables; son de todo punto ilegibles. No sé cómo Martínez de la Rosa tuvo valor para elogiar su versificación *llana, fácil* y *nutrida*. No conozco en castellano versos sueltos peores que los de Montiano, duros unas veces, arrastrados casi siempre, mal acentuados de continuo, y hasta mal medidos. A todo esto se agrega el ningún interés escénico y el continuo prosaísmo y bajezas del estilo. Claro es que tales obras habían de contribuir poco al triunfo de la escuela que preconizaban; y no iban tan fuera de camino los espectadores prefiriendo a tan glaciales ejercicios de retórica los

peores y más disparatados abortos, no ya de Zamora y Cañizares, sino de los ínfimos copleros de la época de Felipe V y Fernando VI, del sastre Salvo y Vela, de Lobera y Mendieta, de Frumento y Bustamante, porque al menos en estos ridículos autores hay interés de enredo y algo que remeda o simula la vida, mientras que en Montiano y otros preceptistas de su laya está muerto todo, lengua, versificación y pensamientos. Entre *El Sastre de Astracán* y la *Virginia* nos quedamos con *El Sastre de Astracán,* y hacían muy bien los contemporáneos en irse tras de *El Mágico de Salerno,* y no querer oír hablar del *Ataulfo,* con perdón sea dicho de Moratín y de Martínez de la Rosa.

Y, sin embargo, para escarmiento de los que confían a ciegas en el juicio de los extranjeros, estas dos tragedias *Virginia* y *Ataulfo,* que ni en su tiempo, ni después, ni nunca han podido ser leídas con sufrimiento por ningún español, no sólo fueron traducidas al francés y altamente recomendadas por su traductor *D'Hermilly,* sino que merecieron extenso análisis y singulares elogios (a lo menos la primera), ¿de parte de quién?, del mayor crítico dramático de aquel siglo y quizá de todos los siglos, del gran Lessing, que en su *Theatralische Bibliothek (I.es Stuck)* extractaba con mucho aprecio la *Virginia,* añadiendo que el numen trágico de D. Agustín Montiano podía competir con el de los más señalados trágicos franceses. ¡Para que nos fiemos en los elogios ni en las censuras que vienen de Alemania o de París! En realidad, nadie siente bien sino la poesía de su propia lengua, o la de ciertas obras de interés tan universal y humano, que **[p. 258]** persiste hasta cuando no podemos apreciar la forma. Verdad es que Lessing no sabía en 1751 tanto castellano como supo después, y así, en el número 68 de la *Dramaturgia* le vemos volver sobre su primitivo juicio, y declarar que admira la *Virginia* mucho menos que antes y que no se atreve a llamarla pieza española, aunque esté escrita en castellano, porque es un simple ensayo a la manera de los franceses, regular y glacial. Y añade, después

estas palabras, que marcan la transformación completa de sus ideas en 1768: «Si la segunda tragedia del Sr. Montiano no es mejor; si los nuevos poetas españoles que siguen la misma escuela no consiguen pasar más adelante, no extrañen que yo estime más y lea con preferencia a Lope, a Calderón y a sus antiguos cómicos».

En España, la *Virginia y* el *discurso* que la antecede fueron objeto de un ataque sañudo y personal, que contrastaba con la índole pacífica e inofensiva del excelente Montiano. Las bárbaras costumbres literarias del siglo pasado no respetaban ni la ancianidad ni el mérito. El émulo de Montiano que se firma Don Jaime Doms (nombre no sé si verdadero o supuesto), al paso que tritura la *Virginia,* lo cual no debió de costarle gran trabajo, se manifiesta partidario del teatro de Lope, a quien supone injuriado en el prólogo de Montiano, calificando así a éste, como a sus amigos Luzán y Nasarre, de triunvirato poético, [1] que había **[p. 259]** formado una liga contra el crédito literario de la antigua España. A esta carta replicó Montiano con otra, impresa a nombre de Domingo Luis de Guevara, reiterando sus censuras el mismo Doms o un amigo suyo en otro opúsculo con el título de *Crisis,* «papeles todos no importantes para nadie (dice con razón Ticknor), sino para sus propios autores».

Lo que sí es verdaderamente singular, y debe citarse como clara muestra de la confusión de ideas reinante en esta época de transición y de importaciones extranjeras por penuria de espíritu propio, es que el Arcade *Leghinto Dulichio,* a los ocho años mal contados de la publicación de la *Virginia,* dejó de ser adorador del gusto francés, y se hizo partidario del teatro inglés, que sin duda conocía en su original, puesto que las traducciones de Letourneur tardaron muchos años en publicarse. El hecho no admite duda. Una dama de la corte, de quien sólo conocemos las iniciales M. H. [1] había traducido en verso la *Andrómaca* de Racine, y se la mandó a Montiano, en 1759; Montiano hizo algu-

nas correcciones, y se la devolvió con una carta, que está impresa con la misma tragedia y con otras poesías de la autora. Allí se leen estas formales palabras: [2] «Yo seguí algún tiempo la opinión de los franceses, *pero abracé después la inglesa,* aunque con varias moderaciones, que he juzgado convenir a la **[p. 260]** verosimilitud y a no perder la ilusión teatral». ¡Montiano, partidario de Shakespeare! ¿O entendería por teatro inglés el de Dryden y el *Catón* de Addisson? Esto último debe de ser.

Con Luzán, Nasarre y Montiano debe ser mencionado (aunque en último término), como perteneciente al grupo de los primitivos reformadores, el ilustre arqueólogo e historiógrafo malagueño don Luis Joseph de Velázquez, a quien dieron justa fama su viaje literario por los archivos de España, sus trabajos harto prematuros de interpretación de los alfabetos de las monedas autónomas de España, sus colecciones numismáticas, y la tentativa, muy notable para su tiempo, de reconstruir la historia de la España Ante-Romana juntando los dispersos fragmentos de los historiadores y geógrafos clásicos, y aclarando los unos por los otros. Estos son sus verdaderos títulos al agradecimiento de la posteridad. Para la crítica no tenía ni verdadera vocación, ni gusto delicado, ni estudio suficiente, ni ideas propias. Su librillo de los *Orígenes de la Poesía Castellana,* a pesar de la reputación de que gozó algún tiempo fuera de España, no por méritos propios, sino por las copiosas adiciones con que le exornó, duplicando su volumen, Dieze, profesor de Goettinguen, es (considerado en su original castellano) un cuaderno de especies vulgares, erróneas muchas de ellas, y mal hiladas. Como libro de erudición, ha envejecido de todo punto, y no puede hoy prestar servicio alguno al estudioso de nuestra bibliografía. Como libro de crítica, es todavía más infeliz. Velázquez, exagerando sobre las exageraciones de Nasarre, de quien servilmente copia sus noticias, no sólo califica de corruptores de la dramática española a Lope de Vega y a Calderón, sino que lamenta que Nasarre haya perdido su tiempo

«en desacreditar lo que para los doctos siempre lo ha estado, y nunca llegará a estarlo para con el vulgo». Por su puesto que Velázquez pone en las nubes las soporíferas tragedias de Montiano, haciendo propio el juicio de los PP. redactores de las *Memorias de Trévoux* (con quienes parece que todos estos reformadores tenían hecho un contrato de alabanzas mutuas), y el todavía más desatinado del P. Isla que en uno de los prólogos de su traducción del *Año Christiano* llegó a estampar que Montiano era «un Sóphocles Español, que puede competir con el Griego», y que «lejos de imitar a los dos famosos trágicos Cornelio *(sic* **[p. 261]** por Corneille) y Racine, descubre y enmienda sus defectos». [1]

Así andaba el gusto entre los más ingeniosos de España. Velázquez tenía tan absoluta falta de sentido poético, que cuando reimprimió los delicados y melancólicos versos de Francisco de la Torre, se empeñó en atribuírselos a su primitivo editor Quevedo, sin reparar en el abismo que hay entre la índole literaria de ambos poetas. Montiano y Luzán creyeron a pies juntillas en el *descubrimiento* de Velázquez, así como el mismo Montiano y Nasarre no habían temido deshonrarse literariamente estampando que, cotejadas ambas partes del *Quijote* entre sí, «ningún hombre de juicio podría declararse en favor de Cervantes». ¡Y estos hombres pasaban por prototipos de sensatez y de sabiduría! Llega uno a dudar del entendimiento humano cuando ve impresas tales cosas y advierte que no produjeron universal indignación y protesta en la sociedad literaria de entonces.

Al contrario, Luzán, Montiano, Nasarre y Velázquez (siento tener que mezclar aquí al primero con los últimos), eran tenidas entre la gente culta por oráculos y legisladores de las letras Todos ellos formaron parte de la célebre *Academia del Buen Gusto,* que por los años de 1749 a 1751 reunía en su casa de la calle del Turco la discreta Condesa de Lemos y Marquesa de Sarria, concurriendo a ella la Duquesa de Arcos y otras damas no menos ilustres. En esta tertulia literaria vinieron a confluir otras, por lo

general de corta vida e influjo, que en años anteriores habían existido en Madrid y en otras partes, especialmente la *Academia* **[p. 262]** *del Trípode,* que duró diez años en Granada, sostenida por los esfuerzos de su fundador el Conde de Torre-Palma, de su amigo el canónigo Porcel y de otros poetas, que seguían por entonces más bien el gusto del siglo XVII que el del XVIII, mostrando una lozanía de imaginación, una tendencia a la pompa y sonoridad del lenguaje, y una gala de versificación no exentas de resabios culteranos, pero que recordaba en algún modo el gallardo, brillante y pintoresco estilo de aquellos poetas granadinos y antequeranos de las *Flores* de Espinosa, que abrieron y facilitaron el camino a Góngora en lo bueno y también en algo de lo malo. Otra muestra del gusto que imperaba en esta Academia nos la da la noticia de haber tomado sus socios nombres de los libros de caballerías, llamándose, v. gr., Porcel, el *Caballero de los Jabalíes* (con alusión a su apellido), y otros el *Caballero de la Verde Espada,* el *Caballero de la Cuita,* el *Caballero de la Peña Devota,* el *Caballero de la Luenga Andanza,* etc., etc.

Los elementos que de esta Academia pasaron a la madrileña del Buen *Gusto,* sirvieron para mantener en ella un dualismo de opiniones y de prácticas literarias, que fácilmente se discierne en sus actas originales, comparando, v. gr., los versos del Conde de Torre-Palma' tan robustos y tan sonoros, pero a veces tan tenebrosos como los del mismo Góngora, o los de Porcel, que muestra a veces tan pródiga fantasía descriptiva, con las humildes y abatidas prosas rimadas de Montiano, de Velázquez o del mismo Luzán, tan mediano poeta como crítico feliz. La misma discordia que se observa en los procedimientos se nota en las teorías, puesto que, por un lado, vemos a Montiano leer en aquella Academia su primer discurso sobre las tragedias españolas y su *Virginia;* a Luzán dar a conocer las novedades dramatúrgicas de La Chaussée; a Velázquez condenar ásperamente las tragicomedias españolas; y, al propio tiempo, sin ofensa de nadie, en la misma culta

y amistosa reunión de que Montiano era secretario, levantar su voz el granadino Porcel en una especie de vejamen o *juicio lunático* (como él dice) de los escritos de sus compañeros, para combatir de frente a Boileau y sentar sin rebozo alguno teorías tan adversas a la Poética clásica como las del P. Feijóo o las del *Discurso* de Zavaleta, afirmando, entre otras cosas, que «la poética no es más que opinión, que la poesía es genial, y que, a excepción de **[p. 263]** algunas reglas generales y de la sindéresis universal que tiene todo hombre sensato, el poeta no debe adoptar otra ley que la de su genio…» «Se ha de precipitar libre el espíritu de los poetas; [1] por eso nos pintan al Pegaso con alas y no con freno, y es desatino ponérsele, como intenta el que modernamente ha erigido el Parnaso francés». Porcel no era extraño a la cultura transpirenaica, puesto que imitó o tradujo el *Lutrin* del mismo Boileau, a quien maltrata; pero ni por su educación ni por las tendencias de su ingenio pertenecía a la escuela de Luzán. Al principio de su *Adonis,* colección de églogas venatorias inéditas hasta nuestros días, [2] pero que le dieron en su tiempo singularísima fama, Porcel confiesa que «ha procurado imitar a los mejores poetas latinos y castellanos: de éstos a Garcilasso, y *en especial al incomparable cordobés D. Luis de Góngora (delicia de los entendimientos no vulgares), de quien te confieso hallarás algunos rasgos de luz que ilustren las sombras de mi poema*».

No es justo, por consiguiente, mirar la *Academia del Buen Gusto* como una ciudadela impenetrable del gusto galo-clásico. Precisamente su gloria consiste en la tolerancia que aunó allí las voluntades, las modificó, y limó las asperezas por el roce, preparando para los días de Carlos III el advenimiento de una poesía que en ciertas obras selectas de determinados autores (D. Nicolás Moratín, Meléndez, el maestro González, etc.) fué a un tiempo nacional y correcta, española y no gongorina, racional y no afrancesada.

La *Academia* de la Marquesa de Sarria es, sin duda, el fenómeno literario más notable del reinado de Fernando VI. Recorriendo la lista, por desgracia incompleta, de los académicos, puesto que no se han podido descifrar algunos de los pseudónimos que usaban (fieles en esto, como en todo lo demás, a los ejemplos de las Academias poéticas italianas y españolas de los siglos XVI y XVII), aparecen en verdadera minoría por su número, aunque no por su influjo, los amigos de la *Poética* neoclásica. De un lado estaban *El Humilde* (Montiano), *El Amuso* (Nasarre), *El* **[p. 264]** *Peregrino (Luzán), El Marítimo* (Velázquez), y enfrente de ellos (prescindiendo de muchos *aficionados,* por lo general de clara estirpe), figuraban *El Difícil* (Torre-Palma), *El Justo Desconfiado* (el Conde de Saldueña), autor de dos largos poemas enteramente gongorinos), *El Aventurero* (Porcel), *El Zángano (D.* José de Villarroel, coplero chabacano y chistoso); el Marqués de la Olmeda, que tenía, poco más o menos, las mismas cualidades; D. Francisco Scotti, autor dramático de los de la antigua escuela, y otros más oscuros autores de versos conceptuosos, equivoquistas y culteranos, que abultan en las *Actas* de la Academia [1] más que los ensayos de los humanistas. Pero, como sucede siempre que de una parte hay ideas generales y unidad de operaciones, y de otra indisciplina y desorden y hábitos y preocupaciones más bien que teorías, el prestigio de éstas contrapesaba la fuerza del número, e imprimía a la Academia cierta dirección colectiva, que contrastaba grandemente con el gusto personal de la mayor parte de los socios.

Independientemente de estos círculos, donde se daba especial, por no decir exclusiva, atención a la poesía lírica, trabajaban algunos eruditos, sin propósito estético, considerando las letras como materia arqueológica, y prestándoles, en este concepto, muy positivos servicios, sin tomar parte en pro ni en contra de las escuelas críticas reinantes, pero contribuyendo, a su modo, a conservar viva la tradición literaria española de épocas anteriores

a la total corrupción y decadencia del gusto. La crítica histórica, tan viva y floreciente en aquel siglo de duda y de análisis, no podía menos de llevar tarde o temprano su antorcha al problema de nuestros orígenes literarios. Ya vimos con qué poca fortuna lo intentó Velázquez. Simultáneamente, y con una erudición mucho mayor y más segura, aunque mazorral e indigesta, acometió la misma empresa el ilustre benedictino gallego Fr. Martin Sarmiento, tipo perfecto de la antigua erudición monacal, no modificada todavía por el método y el rigor crítico que resplandece en los trabajos de los PP. Flórez y Risco. El P. Sarmiento, varón extrardinariamente noticioso, e incansable y férreo en el **[p. 265]** trabajo de leer y de extractar, pasó la vida escribiendo, o, por mejor decir, tomando apuntes, no para el público, sino para recreo propio y de sus amigos. Los monjes de su convento de San Martín publicaron sus notas en el estado en que las encontraron, y así se formó el volumen, harto desordenado, de las *Memorias para la historia de la poesía y poetas españoles,* esfuerzo notabilísimo para su tiempo, y donde, a vueltas de inexcusables errores, y de una absoluta carencia de toda literatura, hay adivinaciones históricas verdaderamente asombrosas; v. gr.: la del influjo del elemento gallego en la primitiva poesía española, influencia malamente negada por D. Tomás Antonio Sánchez, y puesta hoy fuera de toda duda por el hallazgo de los dos maravillosos *Cancioneros* de Roma.

En difundir las glorias de nuestro siglo XVI y renovar por la estampa las obras de sus escritores, nadie excedió al ilustre jurisconsulto valenciano don Gregorio Mayans y Siscar, varón de larguísima vida (1699-1781), que le valió de un extranjero el dictado de *Nestor de la literatura española*. Pocos hombres produjo el siglo XVIII tan verdaderamente doctos y tan beneméritos de su patria. Ciertos defectos de carácter, una excesiva satisfacción de sí propio, el alejamiento voluntario en que vivió de la corte, y la circunstancia de haber escrito en lengua latina y no para el vulgo

algunas de sus mejores obras, le impidieron ejercer tan decisiva influencia en la dirección de los estudios como la que él deseaba y como la que ejercieron otros muy inferiores a él en saber y en extensión de miras. Y fué dolor grande, porque nadie como Mayans estaba imbuído del espíritu de nuestra antigua cultura, y nadie, en aquel siglo en que todo tendía a la importación y al remedo, supo conservarse tan fiel a las enseñanzas de nuestros grandes filósofos, especialmente de Luis Vives, de nuestros jurisconsultos del siglo XVI, de nuestros humanistas de la misma era, de nuestros críticos históricos del reinado de Carlos II; sin cerrar, por eso, los ojos a la luz de la cultura moderna, ni la voluntad al trato de los doctos de otros países, que le estimaron y honraron mucho más que los de su propia tierra. Voltaire le pedía datos sobre nuestra literatura, y le llamaba en sus libros insigne y famoso, y en las obras de Gerardo Meermann, de David Clément, de Otto Mencken, de Muratori, de Heineccio, a **[p. 266]** quienes asistió en sus respectivas investigaciones, vive honrada y venerada su memoria. Prescindiendo de lo que le deben la historia patria y la ciencia del derecho romano, campo principal de sus estudios, conviene aquí hacer mérito de sus trabajos de colector literario y de preceptista, extraños en realidad a la ciencia estética, que Mayans no cultivó nunca, careciendo como carecía del sentido del arte, pero que no dejaron de contribuir a que nuestros futuros críticos y tratadistas de Retórica y Poética tomasen en sus cánones y ejemplos una dirección clásica más bien latino-hispana que francesa. El restablecimiento de la buena prosa castellana fué siempre uno de los objetos predilectos de la actividad de Mayans. Él no puede decirse que fuera un escritor en el riguroso sentido de la palabra: siempre fueron mejores sus preceptos que su estilo: limaba con harto más cuidado y esmero su prosa latina que su prosa castellana, y en ésta atendía mucho más a la substancia de las cosas que a las palabras, lo cual parece bien extraño en un retórico de profesión. No había llegado a formar-

se estilo propio, y, como todos los hombres de inmensa lectura, fácilmente se contagiaba del modo de decir ajeno, resultando de aquí falta de unidad y de carácter propio en el suyo, que así y todo tiene su valor relativo, no sólo por lo abundante, natural y desembarazado, sino porque hizo estudio especial de huir de los resabios del siglo anterior, y tampoco se contagió jamás del galicismo. La lengua en él es generalmente sana, y la doctrina retórica es tan pura como la lengua, basándose exclusivamente en Aristóteles, en Cicerón, en Quintiliano, en Luis Vives, en el Brocense. Forner ha hecho plena justicia a Mayans, en sus *Exequias:* «Procuró mantener y propagar la propiedad y pureza de nuestra lengua en un tiempo en que no se hablaba sino algarabía… Escribió una *Retórica castellana,* valiéndose de ejemplos de autores españoles, castizos, puros y elegantes». No puede decirse más, ni es éste pequeño mérito. Para prepararse a la composición de su voluminosa *Retórica,* por primera vez impresa en 1757, Mayans había impreso desde su primera juventud otras obras con el mismo intento de reforma patriótica: en 1725 una *Oración en alabanza de las obras de D. Diego Saavedra Fajardo* [1] **[p. 267]** (cuya *República Literaria* popularizó mucho en varias ediciones que hizo de ella desde 1730); [1] en 1727 otra *Oración que exhorta a seguir* la *verdadera idea de la Eloqüencia Española;* [2] en 1733 *El orador christiano ideado en tres diálogos;* [3] en 1737 la primera *Vida de Miguel de Cervantes,* al frente de la magnífica edición londinense del *Quijote,* la primera digna del libro y de su inmortal autor; en 1737 los *Orígenes de la Lengua,* y en ellos el célebre diálogo de Juan de Valdés; en 1739 un tomo de *Ensayos Oratorios,* todos de oratoria académica, y bien poco elocuentes dentro de ella; [4] en 1753 el Catálogo crítico de todos los libros españoles de Gramática, Retórica y Poética, que tenía en su magnífica biblioteca *(Specimen bibliothecae Hispano-Majansianae).* [5] Si a éstos se agregan otros muchos trabajos posteriores a la Retórica, especialmente las reimpresiones del *Organum Rhetoricum* de Nebrija y de

las *Instituciones Oratorias* de Núñez (1774), y las verdaderamente monumentales de todas las obras de Luis Vives y del Brocense, se comprenderá con cuánta razón he afirmado que nadie trabajó con la constancia y el saber que Mayans en la restauración de la prosa castellana y en la vulgarización de la doctrina de los humanistas del Renacimiento. Y todavía consta que dejó entre sus manuscritos una *Retórica* en latín y una *Poética* en castellano.

Es fácil encontrar lagunas notables y rasgos de pedantería en la crítica de Mayans. Sirva de ejemplo el llamar a las novelas *jocosidad milesia,* y decir de Cervantes que se aventajó a **[p. 268]** Heliodoro en *la eutrapelia,* dando, además, clarísimas muestras de preferir al *Quijote* el *Persiles,* por parecerle «obra de mayor invención y artificio, y de estilo más sublime», si bien la encuentra menos popular y menos graciosa. O cuando nos dice muy gravemente, para ponderar el mérito de la *Galatea,* que con esta obra «no tenemos que envidiar a la voracidad del tiempo las *Eróticas* o libros amorosos de Aristóteles, de sus dos discípulos Clearco y Theophrasto, y de Aristón Ceo, también peripatético». Pero aun en los libros donde más claudica en este punto, se observan agudezas críticas nada vulgares; así, por ejemplo, fué el primero en notar que gran parte del efecto cómico del *Quijote* estriba en el contraste entre lo que las cosas son en sí y lo que parecen en la fantasía de Don Quijote. Y también es prueba del tino y buen instinto de Mayans y del mucho conocimiento que tenía de la antigua literatura castellana, el afirmar, como afirma, que «D. Pedro Calderón ni en la invención, ni en el estilo es comparable con Lope de Vega», [1] separándose en esto del vulgar sentir de su tiempo, así entre los émulos del teatro español, como entre sus defensores. Ni le maravillaba tampoco, como a Luzán, que hubiese comedias en prosa, «pues las latinas casi todas están compuestas en versos yámbicos, tan semejantes a la prosa, que muchas veces apenas se distinguen de ella… Y *las mejores comedias que tenemos en español, que son la Celestina y la Euphrosina, están escritas*

en Prosa». No podrá calificarse de hombre vulgar al que en pleno siglo XVIII tenía a la *Celestina* por la mejor comedia castellana, opinión de que hoy participan muchos, pero que entonces era tan inusitada y malsonante. Con igual audacia sostenía que «si la *Ilíada* es una fábula heroica escrita en verso, la novela de Don Quijote es una fábula épica escrita en prosa», porque la épica, como dijo Cervantes, «tan bien puede escribirse en prosa como en verso». No manifiesta menos arrojo en sus opiniones acerca de la novela, la cual, según Mayans, es un verdadero mundo poético, un poema complejo que los abraza todos, pudiendo ser ya *epopeya* (cuando se propone un *tipo* o idea perfecta, como Aquiles o Don Quijote), ya *comedia,* ya *égloga,* ya *sátira,* ya *entremés* y aun otra diversidad de composiciones. A veces los graves **[p. 269]** eruditos, retraídos del cultivo de la literatura amena y militante, suelen tener sobre ella ideas más originales y menos estrechas que los literatos de profesión. [1]

Como hacía Mayans singular y honrosa gala de juntar y leer viejos y raros libros españoles, que muy pocos de sus contemporáneos conocían sino por relación lejana, él fué el primero en llamar la atención sobre las preciosidades enterradas en el *Cancionero general* de Castillo, celebrando con extraordinarios elogios el maravilloso juicio y gravedad de Hernán Pérez de Guzmán y Jorge Manrique, el ingenio, discreción y gracia de su tío Gómez, de Hernán Mexía, de Nicolás Núñez, de don Luis de Vivero, del comendador Escrivá, del Vizconde de Altamira, y el natural decir de todos ellos, suelto, castizo y agradable. Y estimador siempre del dulce halago de los metros cortos nacionales, aun en escritores más recientes, ponderaba la *festividad* de Castillejo, la *urbanidad* de Gálvez Montalvo, y *los felicísimos e inimitables* romances y letrillas de D. Luis de Góngora.

De este continuo trato y convivencia con los modelos de nuestra habla recibe su mayor, por no decir único, precio la *Rethórica* de Mayans, enmarañadísimo bosque de erudición castiza y

recóndita, elegido casi siempre con mucho discernimiento. Ni en el método ni en la doctrina tiene este libro la menor relación o semejanza con los cursos franceses de humanidades, a los cuales el autor era extraño. Los preceptistas más modernos que cita son Scalígero y Vossio. Lo que Mayans se propuso (y él mismo lo declara en el prólogo) , fué hacer hablar en castellano a Aristóteles, Hermógenes y Longino, a Cicerón, Cornificio y Quintiliano, entendidos y explicados tal como los explicaban Nebrija, Vives, Matamoros, Fr. Luis de Granada, Núñez y el Brocense. Nada de cuanto se halla en aquellos antiguos y excelentes tratadistas del arte de la palabra, se echa de menos en la enorme compilación de Mayans, donde están reunidos y concordados todos ellos, pero tampoco da un paso más adelante ni tiene una sola idea original. La difusión del estilo de esta *Retórica* la impidió popularizarse y **[p. 270]** descender a la enseñanza, aunque muchos la saquearon. El estudioso de la propiedad y hermosura de nuestra lengua, encontrará siempre en sus páginas provechoso deleite, y acertará mucho no deteniéndose en los preceptos, y yendo derecho a los ejemplos, [1] que dan al libro aspecto de centón, pero que le hacen inapreciable. Es una crestomatía de cerca de mil páginas. Con ella y el *Theatro de la eloqüencia* se tiene en poco espacio lo más selecto de nuestra prosa. No hay libros de su género más útiles ni más dignos de recomendarse a los jóvenes para la disciplina del estilo, que más que con reglas áridas se forma en presencia de los modelos vivos.

Mencionados los trabajos retóricos de Mayans, no es posible omitir el recuerdo de los que en el mismo reinado de **[p. 271]** Fernando VI se hicieron con propósito de reformar la elocuencia sagrada, entonces más lastimosamente degradada y pervertida que ningún otro género literario, contribuyendo a tal ruina su mismo carácter popular, y el infinito número de sus cultivadores, no siempre escogidos entre los más doctos y de más refinado gusto.

Todos los vicios de la decadencia literaria, el culteranismo, el conceptismo, el equivoquismo, la erudición indigesta y de aparato, las metáforas descomunales, los vanos alardes de sutileza, se habían concentrado en el púlpito adquiriendo doble realce y escandalosas proporciones, por lo mismo que era mayor el contraste entre los bajos quilates del estilo y la grandeza sublime de la materia. Olvidados los grandes ejemplos que en tiempos más felices habían dado los Tomases de Villanueva, los Avilas y Granadas, los Lanuzas y Riveras, y hasta el mismo P. Vieira, que tenía tan extraordinarias dotes de orador en medio de las sombras y desigualdades de su gusto, sólo obtenían en la primera mitad del siglo XVIII admiración y aplauso aquellos increíbles abortos de la pedantería y de la demencia, que se bautizaban con los nombres harto expresivos de *Florilegio Sacro, que en el celestial, ameno, frondoso Parnaso de la Iglesia riega la Aganipe Sagrada:* o bien, *Trompeta evangélica, alfange apostólico y martillo de pecadores*. Una monstruosa mezcla de autoridades gentílicas y cristianas, de textos de la Sagrada Escritura, violenta y torcidamente aplicados por mero sonsonete, y revueltos con citas de los poetas más profanos; una erudición de *poliantea* y de *mundo simbólico,* estéril de todo punto para el aprovechamiento moral de los oyentes **,** ocupaban, o, más bien, profanaban la cátedra del Espíritu Santo, con grave escándalo de todos los espíritus piadosos y bien intencionados. Pero ni el *Orador Cristiano* de Mayans, ni los clamores del P. Feijóo, ni las pastorales de muchos prelados, hubiesen sido de todo punto eficaces para acabar con aquella lepra (que sólo en una nación de tan robusta fe cristiana como la nuestra, pudo ser dañosa únicamente bajo el aspecto literario y no trascender a las costumbres), si no hubiera venido en su auxilio el cauterio de la sátira, tampoco del mejor gusto, algo mazorral y frailuna, pero por esto mismo acomodada a los vicios que se proponía desterrar. En 1758 apareció el primer tomo del *Fr. Gerundio de Campazas,* autorizado con doctas cartas apologéticas **[p. 272]** de

Montiano y Luyando, del maestro Fr. Alonso Cano, del bibliotecario Santander y Zorrilla, y de otros doctos varones, los cuales en términos amargos se lamentaban de la corrupción del púlpito. A los tres días el libro estaba agotado. La sátira bufonesca y recargada, pero verdaderamente chistosa del P. Isla, varón en quien el donaire era más espontáneo que culto, malográndose a veces por acumulación y redundancia, y tendiendo más a producir la inextinguible carcajada que la inteligente sonrisa, había herido en lo vivo, produciendo, no una de esas breves polémicas que eran el pan cuotidiano de los literatos del siglo pasado, sino una formidable tempestad de folletos y diatribas, en que se mezclaban y sobreponían a la cuestión oratoria otras de muy diversa índole, disensiones y rencillas entre las varias familias monásticas, y animadversiones que ya comenzaban a apuntar contra los Jesuítas. A punto llegaron las cosas de tener que prohibir el Santo Oficio, por un edicto de 1760, escribir ni en pro ni en contra de la famosa *Historia de Fr. Gerundio,* recogiendo de paso cuantos papeles se habían divulgado acerca de ella, abstracción hecha de la calificación que cada uno de ellos mereciera. El *Fr. Gerundio,* tal como es, ocupa un lugar relevante en la historia de la literatura española del siglo XVIII. La doctrina del P. Isla sobre la oratoria sagrada, es sólida y firme, harto mejor que los ejemplos que quiso darnos el P. Isla en sus propios y olvidados sermones. La sátira es abundante, copiosa, de legítimo gracejo castellano, no muy pasado por la cendra, vulgar y grotesco a veces, pero irresistible en sus buenos trozos, que son las parodias y las descripciones de costumbres rústicas, escolásticas y claustrales, trasladadas con tosco pincel, pero con singular semejanza. El mayor defecto de la obra es su carácter híbrido de novela y de tratado de retórica eclesiástica: lo serio daña a lo jocoso, y lo jocoso a lo serio, como en todos los libros que con forma de sátira persiguen un fin de utilidad inmediata. El P. Isla alcanzó totalmente el suyo, y si no brotaron grandes predicadores en el siglo XVIII, por-

que a nadie era dado producirlos en una edad que vivía de imitación más que de propia substancia, y que sustituyó las antiguas extravagancias con la imitación servil de los sermonarios franceses, logró a lo menos, que el púlpito recobrase su austera dignidad en manos de los Gallo, Bocanegra, Climent, Armañá, Bertrán, **[p. 273]** Lorenzana, Vela, Tavira, Heredero y otros muchos oradores arreglados, correctos, cultos, y a veces no faltos de cierta elevación y de cierto brío, aunque nunca la helada literatura de los más de ellos bastó a encender en el alma de los oyentes ni la más leve centella de aquel fuego que tan fácilmente prendía en las muchedumbres al sonar el acento inspirado del P. Calatayud o de Fray Diego de Cádiz, orador de tan portentoso efecto en sus incultas palabras, como apagado y mortecino en las letras que estampaba sobre el papel. [1]

[p. 195]. [1]. Sobre todo lo concerniente a este género de representaciones debe leerse el erudito libro de D. Luis Carmena, *Crónica de la ópera italiana en Madnd desde el año* 1738 *hasta nuestros días, con un prólogo histórico de D. Francisco Asenjo Barbieri… Madrid, imprenta de* Minuesa, 1878.

Consta en la colección de sus obras que Metastasio compuso expresamente para nuestro teatro la *Festa Cinese* (1751) y *la Niteti* (1756). Metastasio se enlaza por varios conceptos con nuestra historia literaria del siglo pasado. Tuvo en Viena estrechas relaciones de amistad con varios españoles, especialmente con nuestro embajador el ilustre poeta Conde de Torre-Palma, con un cierto conde Manuel de Torres, partidario de la dinastía austriaca, consejero de Carlos VI y refugiado en Trieste después de la guerra de Sucesión, personaje de gran cuenta en la historia de la instrucción pública de Austria. (Vid. la obra del barón Helfert *Die österreichische Volksschule,* tomo I), y finalmente con la condesa Mariana de Altham, valenciana de nacimiento, y gran protectora del poeta, con la cual aseguran algunos que llegó a contraer Me-

tastasio matrimonio secreto. Vid. sobre todas estas cosas el curioso volumen intitulado *Alcune lettere inedite di Pietro Metastasio, pubblicate dagli autografi da Attilio Hortis*. (Trieste, tipografía del *Lloyd Austro-Ungarico,* 1876).

[p. 196]. [1]. El grave y austero carácter de las tareas académicas desde sus principios bien lo manifiesta uno de sus más laboriosos individuos, D. Juan de Iriarte, en uno de los discursos que allí leyó: «Dexemos a la Italia, vicioso plantel de Academias tan extravagantes en sus escritos como en sus nombres, el prolixo, inútil afán… de exprimir y agotar conceptos poéticos, y la vana e infructuosa gloria de estar hablando en verso por espacio de dos siglos… No incurramos en el exceso de la Academia Francesa, cuya multitud de cortesanas arengas, de panegíricas oraciones ha dado motivo a un célebre autor moderno (Voltaire) para decir que aquella Academia había empleado todo su estudio en sacar a luz cincuenta tomos de cumplimientos… *(Obras sueltas,* pág. 329 del tomo II.)

[p. 197]. [1]. Esto de las autoridades ya lo notó con acritud Mayáns en las *Actas de Leipsick,* publicadas por Menckenio (tomo XXXI, año 1731, mes de septiembre, pág. 432): *«Non raro utuntur testimoniis proletariorum scriptorum utpote qui fere trecentos sibi tamquam Hispanae linguae magistros operis initio praefixerunt.»*

[p. 200]. [1]. De las posteriores definiciones estéticas del *Diccionario* nada diré, porque no las considero definitivas, y creo que han de sufrir muy sustanciales modificaciones en una próxima edición, persistiendo la Academia en su buen propósito de no convertir su *Diccionario* en órgano de ninguna escuela.

[p. 201]. [1]. Aparte de estas Academias, quedaron en proyecto otras varias. El Marqués de Villena, tuvo el propósito de una

general de Ciencias y Artes, proyecto que fracasó, pero que fué renovado con igual falta de éxito en el reinado de Fernando VI, patrocinando la idea hombres tan eminentes como Jorge Juan, Ulloa y D. Luis Velázquezz. También fracasó, de resultas de un dictamen de la Universidad de Salamanca, suscrito por el mercenario P. Rivera, la *Academia del Buen Gusto,* que pensaron establecer en Zaragoza el Conde de Fuentes y otros.

[p. 205]. [1] . *Diario de los literatos de España, en que se reducen a compendio los escritos de los Autores Españoles, y se hace juicio de sus obras desde el año* 1737 (hasta el tercer trimestre inclusive de 1738). En Madrid, por Antonio Marín, Antonio Sanz, e Imp. Real; 1737-1742: 7 volúmenes 8.°

El *Diario de los Literatos,* como todas las obras importantes del siglo XVIII, provocó gran número de impugnaciones y escritos polémicos. Entre ellos pueden recordarse, a título de curiosidad bibliográficas, los siguientes:

—*El triunvirato de Roma, nuevamente aparecido en los dominios de España. Carta sobre el Diario de los Literatos* (por Ventura de la Fuente y Valdés). Madrid, 1738. —*Conversación sobre el Diario de los Literatos de España: la publicó D. Plácido Veranio* (pseudónimo de D. Gregorio Mayáns, el cual responde a la crítica harto acerba que los diaristas habían hecho de sus *Orígenes de la lengua castellana).* Madrid, por Juan de Zúñiga, 1737, 8.°, 132 páginas Los diaristas tomaron sangrienta venganza de este ataque de Mayáns en el torno III de su publicación, páginas 189 a 386. El artículo-contestación es de Salafranca.

—*Apología contra el Diario de los Literatos de España: su autor el M. Rdo. P. Fr. Jacinto Segura* (dominico de Valencia)… Valencia, por Joseph Lucas, 8.°, 275 págs. (Responde el P. Segura a los reparos puestos a su *Norte Crítico.)* Replicaron los diaristas en el tomo v, páginas 270 a 346.

—*Ni Hércules contra tres. Impúgnase el Diario de los Literatos de España, a costa de D. Juan Félix Francisco de Rivarola y Pineda Rodríguez de Cárdenas…*— Madrid, Imp. de Alfonso de Mora, 1737.

Desde el primer tomo ya figuraron como únicos directores de la publicación Salafranca y Puig, Huerta de la Vega se enemistó con ellos, y entró a colaborar en el *Mercurio Literario,* que fué reciamente impugnado por los diaristas.

Entre los mss. de la Biblioteca Nacional (T. 108 de la numeración antigua) hay una colección de papeles relativos al *Diario*.

[p. 207]. [1] . *Paralelo de las lenguas castellana y francesa* (tomo I del *Theatro Crítico)*.

[p. 208]. [1]. Vid. carta XXXIII *(sobre la introducción de voces nuevas)* en el tomo I de las *Cartas Eruditas y Críticas*.

[p. 210]. [1]. Vid. Carta XIX del tomo v de *las Eruditas,* que son continuación del *Theatro Crítico,* y además la V del tomo III.

[p. 212]. [1]. Carta IV del tomo II.

[p. 215]. [1]. Pág. 133. También Forner, sobrino de Piquer, en las *Exequias de la lengua castellana,* protesta indignado contra «los enormes absurdos que el P. Feijóo dejó impresos en materias de poética, oratoria y métodos antiguos». «No había saludado (escribe) cuanto la antigüedad docta nos dejó para el estudio y ejercicio de la elocuencia artificial, o, lo que es lo mismo, de la facundia natural, ayudada del arte y pronunció contra ella un discurso falso, pueril, no por otro motivo, sino porque Feijóo creía de sí mismo ser elocuente sin haber estudiado el arte… Los principios de todas las artes están envueltos en la constitución del hombre, y si por esto no hubieran de suplirse auxilios a la influencia natural, vanamente se cansarían los poetas en estudiar, los filósofos en observar y establecer las reglas lógicas que diri-

gen al entendimiento en la averiguación y exposición de la verdad, puesto que no hay barbero ni *escritor periódico* que no raciocine bien a veces, sin lógica artificial ni cosa que lo valga… No porque el entendimiento tenga necesidad de tales auxilios para ejercitar sus operaciones, sino para ejercitarlas bien».

No son los citados en el texto los únicos escritos del P. Feijóo donde se encuentran máximas de carácter literario. También hay algunas en sus *Reflexiones sobre la historia,* en ciertos párrafos del discurso *Glorias de España,* etc. En este último leemos, por ejemplo, la notable advertencia siguiente: «La análisis de una oración sólo toca al crítico o censor que reflejamente quiera examinarla después. Anticiparla el orador es deshacer su propia obra al mismo tiempo que la fabrica».

[p. 216]. [1]. Así lo testifica el biógrafo de Luzán (pág. 31).

[p. 217]. [1]. Vid. *Life of Reverend Josep Blanco-White,* publicada por Thom. vol. I, pág. 21.

[p. 217]. [2]. *Della perfetta poesia italiana spiagata e dimonstrata con varie osservazioni, e con varii giudizii sopra alcuni componimenti altrui da Ludovico Antonio Muratori, bibliotecario del Serenis. sig. Duca di Modena… Con le annotazioni critiche dell'Abate Anton. Maria Salvini… In Venezia,* 1770, *nella stamperia Colletti,* dos volúmenes, 4.°

[p. 218]. [1]. *Ensayos literarios y críticos,* tomo II, pág. 226.

[p. 219]. [1] . *Floresta de rimas modernas castellanas,* tomo I, págs. 3 y 4.

[p. 219]. [2]. Página 38.

[p. 220]. [1]. Corresponde al capítulo xv del libro III.

[p. 221]. [1] . *La Poética o Reglas de la Poesía en general y de sus principales especies. Zaragoza, F. Revilla,* 1737, 503 páginas.

—*La Poética, etc., etc.,… por D. Ignacio de Luzán Claramunt de Suelves y Guirea: corregida y aumentada por su mismo autor. Madrid, en la imprenta de D. Antonio de Sancha,* 1789, 2 tomos.

[p. 223]. [1]. También creía Luzán (tomo I, pág. 99) que la *utilidad* de la Tragedia consistía en que «los príncipes aprendiesen a moderar su ambición, su ira y otras pasiones, con los ejemplos que allí se representan de Príncipes caídos de una suma felicidad a una extrema miseria», y consideraba el poema dramático como «una escuela provechosísima que enseña a conocer lo que es corte y lo que son cortesanos, y a descifrar las dobleces de la fina política y de ese monstruo que llaman razón de Estado». No conozco espíritu más prosaico que el de estos covachuelistas del siglo pasado, aun los de más talento y los mejores. ¿Quién piensa en tales cosas cuando lee a Sófocles o a Calderón?

Para comprender a qué extravíos arrastra la intrusión en la Estética de conceptos extraños a ella, baste decir que Luzán impone a su poeta la obligación de instruir a sus lectores, siempre que tenga ocasión, «ya en la moral, ya en la política, ya en la milicia, ya en la economía y en los avisos de un padre de familia, ya en la geografía», etc. (Tomo I, pág. 107.) Es deplorable la influencia que ejercieron estos consejos en la plaga de poemas didácticos que inundó a España en el siglo XVIII. Cascales había protestado con mucha elocuencia, como a su tiempo vimos, contra la supuesta poesía didascálica.

[p. 224]. [1]. Nótese también este pasaje (tomo I, pág. 77), muy digno para tenerse en cuenta para la verdadera inteligencia de la doctrina de Luzán:

«El Poeta, queriendo representar a nuestros ojos la virtud en su mayor belleza… y el vicio en toda su fealdad… no se contenta con imitar la virtud y el valor de un individuo, como de Alcibíades, de Epaminondas, de Julio César y de otros varones insignes…, sino que, dando de mano a estos *particulares, que le parecen siempre imperfectos, consulta a la idea más perfecta que ha concebido en su mente de aquel carácter o genio que quiere pintar, y adornando de todas las virtudes y perfecciones que para su intento tiene ideadas* una de las personas de su poema, o de su tragedia, ofrece en ella un perfecto

dechado a todos los que quisieren copiarle en sus costumbres y obras.»

[p. 231]. [1]. En cuanto a la doctrina de la purificación de las pasiones, Luzán sigue al pie de la letra el sentir de D. Jusepe Antonio González de Salas (Vid. vol. II de esta obra nuestra, págs. 251 y 252), y añade las observaciones siguientes: «No hay duda que la demasiada alegría, los objetos externos y los varios deseos disipan mucho el ánimo, le distraen y enajenan de suerte que raras veces entra en sí mismo ni se recoge a tratar consigo a solas… Con la tristeza pues, y con el taciturno recogimiento que infunde y desea la tragedia en los ánimos de los oyentes, *se logra este tan provechoso retiro del alma en sí misma,* se templa la excesiva alegría», etc., etc.

De suerte, que Luzán consideraba los espectáculos trágicos, como un suplemento de los ejercicios espirituales.

[p. 234]. [1] . *Diario de los Literatos,* tomo IV, páginas 1 a 113. En la biografía de D. Juan de Iriarte, que precede a sus *Obras Sueltas* (1774), se especifican cuáles son los artículos del *Diario* que le pertenecen (tomo I, pliego F, sin foliar). Iriarte propendía a lo conceptuoso, aun dentro del gusto francés. Dedicó nada menos que ocho epigramas latinos a la alabanza de Fontenelle. Son de materia artística (dicho sea de paso) los tres siguientes dísticos de D. Juan de Iriarte sobre el desnudo en la escultura, que conceptúo notables por la elegancia de la dicción:

XXXVIII.

«Parcite, Pictores, obscenas pingere partes.
Fit meretrix vestra casta Minerva manu.

XXXIX.

Naturam haud sequeris, pingis qui turpia, Pictor.
Quod Natura tegit, debet et arte tegi.

XL.

Quid juvat in statuis obscena ostendere mem-

bra?

An lignum, an saxum, qui videt ista, putas?»

La educación extranjera nunca extinguió en D. Juan de Iriarte el vivo sentimiento de nacionalidad. De los que afectadamente remedaban el habla literaria y costumbres de los franceses, se burló en este otro epigrama, mucho más picaresco de lo que el docto bibliotecario solía permitirse:

«Gallicus Hispanis habitas, saltatio, vestis,

Lingua, cibus, morbus *Gallicus* ipse placet».

Entre otros opúsculos críticos de D. Juan de Iriarte, recopilados en el tomo II de sus *Obras Sueltas,* merece citarse la justa y severa censura que hizo de unas endechas muy conceptuosas y muy celebradas de D. Antonio de Solís, a la conversión de San Francisco de Borja.

[p. 238]. [1]. *Discurso apologético de D. Iñigo de* Lanuza, *donde procura satisfacer los reparos de los señores diaristas sobre «La Poética» de D. Ignacio de Luzán. Van añadidas algunas notas, sacadas de carta escrita al autor por Henrico Pío Gilasecas Modenés. Pamplona, J. J. Martínez,* 1741, 8.°, 144 páginas.

[p. 242]. [1]. La penetración crítica de Luzán era tan grande, que en otro pasaje de estas Memorias llama la atención de los filólogos sobre las particularidades del dialecto *roumanche* del país de los Grisones, y sus semejanzas y diferencias con otras lenguas neolatinas, y especialmente con el catalán.

[p. 242]. [2] . *Memorias literarias de París: actual estado y méthodo de sus estudios. Al Rmo. P. Francisco de Rávago, de la Compañía de Jesús, confessor del Rey nuestro Señor,* etc… *Por D. Ignacio de Luzán, Superintendente de la Real Casa de Moneda, Ministro de la Real Junta de Comercio,* etc… *Con licencia en Madrid. En la imprenta de D. Gabriel Ramírez… Año de* 1751, 8.°

Es muy notable, así por las ideas como por el estilo, la aprobación de este volumen, suscrita por D. Juan de Aravaca, uno de

los más razonables oradores sagrados de aquella edad. Contiene una especie de teoría del *buen gusto* no muy original, pero juiciosa y bien expuesta. Sobre todo, encuentro digno de alabanza el párrafo siguiente:

«Lo que llamamos *seguir las reglas,* no es el acomodar a nuestros usos y costumbres las ideas y calidades de los sujetos que ya murieron, sino *el inclinar y disponer los ánimos de los presentes a que entren en el genio, ideas y locución de los Antiguos, conservándoles cuidadosamente todo lo que les es propio y característico, sin atribuirles nuestras modas, sin confundir lo pasado con lo presente.*»

Además de todos los escritos hasta aquí citados, Luzán dejó algunos otros de materia crítica, enumerados por su biógrafo y por Latassa; v. gr.: *Retórica de las conversaciones* (ms.); *Ragionamenti sopra la Poesía* (primer esbozo de la *Poética); Sogno d'il buen gusto* (ms); *Cartas latinas a los Diaristas de Trévoux en defensa de la literatura española* (se imprimieron en Zaragoza en 1743, pero no hemos llegado a verlas); estudio sobre el *Catilina* de Crébillon (ms.); *Disertación sobre la égloga, contra Fontenelle,* etc., etc.

[p. 243]. [1]. No carece de curiosidad, para el estudio de las ideas en el siglo XVIII, cotejar el libro de Luzán con otro de muy parecido asunto, que escribió en tiempo de Carlos III el Duque de Almodóvar, traductor de Raynal:

—*Década Epistolar sobre el estado de las Letras en Francia, su fecha en París, año de* 1780. *Por D. Francisco María de Silva, año de* 1781. *A beneficio de la Real Sociedad Económica de Madrid.*

El autor fué molestado por la Inquisición como enciclopedista, aunque en este libro hace bastantes distingos y se muestra muy severo con los autores irreligiosos.

[p. 246]. [1]. Cita con especial encarecimiento la *Selvagia,* la *Florinea* y la *Euphrosina.* De esta última (traducida del portugués al castellano por el capitán D. Fernando de Ballesteros y Saave-

dra), hizo una reimpresión en 1733, ocultando su nombre en la dedicatoria con el de D. *Domingo Terruño Quexilloso*. Llama a la obra que reimprime «comedia en prosa, pero poética y con sus números y harmonía: libro raro y de exquisito gusto, de invención dichosa, de composición elegante y que pinta con vivos colores las personas que representa, poniéndolas sobre el Theatro al natural y con decencia… Los personajes más parecen vivos que representados…»

[p. 247]. [1]. *Comedias y Entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra, el Autor del D. Quixote, divididas en dos tomos, con una disertación o prólogo sobre las Comedias de España. Año* 1749. *Con licencia. En Madrid, en la imprenta de Antonio Martín*. Dos tomos, 4.°

Al primero antecede el discurso preliminar de Nasarre, que tiene 26 hojas sin foliar. Aprobó este libro, asintiendo a las imaginaciones de Nasarre, el famoso Fr. Juan de la Concepción, cuyo gusto competía con el suyo. Baste decir que una de las cosas que mayor admiración le causaban en el *Quixote,* era el nombre de *Rocinante*.

[p. 247]. [2]. *La Sinrazón impugnada, y beata de Lavapiés. Coloquio crítico, apuntado al disparatado prólogo que sirve de delantal (según nos dice su autor) a las Comedias de Miguel de Cervantes. Compuesto por D. Joseph Carrillo*. Madrid, 1750, 4.° —El romance de Maruján está inserto (en su mayor parte, en el capítulo IX del excelente y riquísimo *Bosquejo de la poesía castellana en el siglo XVIII,* de De Leopoldo A. de Cueto.

—*Obras en prossa, escritas a varios assumptos, y divididas en cinco discursos: compuestos por D. Francisco Nieto de Molina, natural de la Ciudad de Cádiz… Con licencia: en Madrid, en la Imprenta de Pantaleón Aznar,* 1768.

I. *Discurso en defensa de las Comedias de Frey Lope Félix de Vega Carpio, y en contra del Prólogo Crítico que se lee en el primer tomo de las de Miguel de Cervantes Saavedra*.

II. *Discurso segundo joco-serio. Ridícula Inventiva. Academia de los Poetas.*

III. *Verdades que parecen disparates. Crítica contra los escritos y escritores de este tiempo.*

IV. *El Azote Crítico, por D. Gil Batuecas.*

V. *Defensa del papel que dió a luz D. Antonio Rezano, en contra del disforme papelón de D. Juan Antonio del Castrillo y Villamor.*

Además de estos papeles, que suelen andar reunidos en un volumen, publicó Nieto otro de crítica que no he visto.

—*Los Críticos de Madrid, en defensa de las comedias antiguas y en contra de las modernas.* Madrid, 1768.

[p. 253]. [1] . *Discurso Crítico sobre el origen, calidad y estado presente de las Comedias de España, contra el dictamen que las supone corrompidas, y en favor de sus más famosos escritores el Doctor Frey Lope Félix de Vega Carpio y D. Pedro Calderón de la Barca. Escrito por un Ingenio de esta corte, quien le dedica a la M. I. Ia Señora Marquesa de la Torrecilla, etc. En Madrid, en la Imp. de Juan de Zúñiga, año* 1750, 4.°, 350 páginas. A este libro preceden larguísimas aprobaciones y dictámenes de graves teólogos amigos del autor, los cuales abundan calurosamente en sus ideas acerca del teatro antiguo, y maltratan sin conmiseración al pobre Nasarre. En alguna parte he leído que el Erauso y Zavaleta que firma el prólogo o carta-circular de este libro es un seudónimo de D. Ignacio de Loyola Oránguren, marqués de la Olmeda.

[p. 258]. [1] . *Discurso sobre las Tragedias Españolas de D. Agustín de Montiano y Luyando, del Consejo de S. M. su Secretario de la Cámara de Gracia y Justicia y Estado de Castilla, Director perpetuo por S. M. de la Real Academia de la Historia, y Académico de la Real Academia Española… En* Madrid: *en la Imprenta del Mercurio, por Joseph de Orga, año de* 1750. (El *Discurso* tiene 122 páginas, y al fin va la *Virginia.)*

—*Discurso II* sobre las *Tragedias Españolas. De D. Agustín de Montiano, etc., etc., entre los Arcades de Roma Leghinto Dulichio…* Madrid, en la Imprenta del Mercurio, etc. Año de 1753. (Tiene 118 páginas, y al fin el *Athaulpho.)*

—*Carta al Sr. D. Agustín de Montiano y Luyando, del Consejo de S. M… Por D. Jaime Doms. En Barcelona, calle y casa de la Imprenta,* 1753, 8.° (La edición parece extranjera y clandestina, puesto que no tiene aprobaciones ni licencia.) 99 páginas.

—*Examen de la carta que se supone impressa* en *Barcelona y escrita por D. Jaime Doms, contra el discurso sobre las tragedias españolas y la tragedia Virginia del Sr. D. Agustín de Montiano,* etc., etc. *La ofrece al juicio de los inteligentes y desapassionados Domingo Luis de Guevara. Madrid,* 1753, 8.°, 66 páginas.

—*Crisis de un folleto cuyo título es Examen de la Carta, etc., en carta que escribe D. Faustino de Quevedo a un amigo suyo. Salamanca,* 1754, 72 pá *ginas,* 8.°

Montiano dejó manuscritas disertaciones sobre la égloga y otros géneros de poesía. En el tomo II de las *Memorias de la Academia de Buenas Letras de Sevilla* pueden verse sus *Notas para el uso de la sátira* (género literario que a él le parecía un *monstruo de perniciosas calidades),* y allí también un extenso elogio biográfico de Montiano, escrito por su discípulo y secuaz de su prosaísmo D. Cándido María Trigueros.

[p. 259]. [1]. Según el Sr. Serrano y Sanz en su reciente y laureada *Bibliografía de las escritoras españolas,* se llamaba Dª Margarita Hickey y Pellizoni.

[p. 259]. [2]. *Poesías Varias sagradas, morales y profanas o amorosas: con dos poemas épicos en elogio del capitán general D. Pedro Cevallos; con tres tragedias francesas, traducidas al castellano: una de ellas la «Andrómaca», de Racine, y varias piezas en prosa de otros autores.*

Obras todas de una dama de esta corte. (H. M.) Madrid, Imp. Real, 1789, 8.°

[p. 261]. [1] . *Orígenes de la Poesía Castellana, por D. Luis Joseph Velázquez, Cavallero de la Orden de Santiago, de la Academia Real de la Historia, y de la de Insripciones, Medallas y Bellas Letras de París. Segunda edición. En Málaga: por los herederos de Francisco Martínez de Aguilar, 4.°,* 1797. (La 1° edición es de 1754, y también de Málaga.)

Traducida por Dieze con este título:

—*Geschichte der Spanischen Dichtkunst. Aus dem Spanischen übersetzt und mit Anmerkungen erläutert von Johann Andreas Dieze. Goettingen: V. Bossiegel,* 1769, 8.°

En las Actas de la *Academia del Buen Gusto* se conservan otras dos disertaciones de Velázquez; una sobre la tragedia, con singular elogio de la *Virginia* de Montiano, que llama *muestra de todas las perfecciones:* otra sobre el constitutivo esencial de la poesía, que él hace consistir en la expresión de *lo grande* y de *lo magnifico*.

[p. 263]. [1]. Repetición de una frase de Petronio.

[p. 263]. [2]. Las ha sacado del olvido, con tantas otras curiosidades de historia literaria del siglo XVIII, el Excmo. Sr. D. Leopoldo A. de Cueto, marqués de Valmar.

[p. 264]. [1]. Las *Actas* (desgraciadamente no completas) de esta Academia existen en la riquísima biblioteca de D. Pascual de Gayangos, incorporada a la Nacional. Ha sacado de ellas todo el jugo posible el señor Cueto en su estudio tantas veces citado.

[p. 266]. [1]. Valencia, por Antonio Bordázar de Artazu, 1725, 4.°; Madrid, por Juan de Zúñiga, 1739, 8.°, y luego en los *Ensayos oratorios*.

[p. 267]. [1]. Valencia, por Antonio Valle, 1730.—Madrid, por Juan de Zúñiga, 1735, ambas en 8.°; hay otras posteriores.

[p. 267]. [2]. Valencia, por Bordázar, 1727, 4.°__León de Francia, por los hermanos de Ville y Luis Chalmette, 1733, 8.° Reimpresa luego varias veces con otras obras de Mayans, v. gr., sus *Orígenes,* y sus *Ensayos oratorios*.

[p. 267]. [3]. Valencia, por Bordázar, 1733.

[p. 267]. [4]. Madrid, por Juan de Zúñiga, 1739.

[p. 267]. [5]. *Specimen Bibliothecae Hispano-Majansianae sive Idea novi Catalogi Critici operum Scriptorum Hispanorum quae habet in sua Bibliotheca Gregorius Maiansius Generosus Valentinus. Ex Musaeo Davidis Clementis. Hannoveriae, impensis Jo. Guil. Schmidii,* 1753, 4.° Libro de los más utiles de Mayans, y ya bastante escaso.

Hay extensos catálogos de las innumerables publicaciones mayansianas en las Bibliotecas de Ximeno, Fustér y Sempere y Guarinos.

[p. 268]. [1]. *Vida de Cervantes*, Edición del librero Padilla, 1750, página 81.

[p. 269]. [1]. Todas estas proposiciones están entresacadas de la *Vida de Miguel de Cervantes Saavedra, natural de Madrid (sic). Autor, don Gregorio Mayans i Siscar, Bibliotecario del Rei Nuestro Señor, etc. Quinta Impressión, según la primera. Año de* 1750.— *Madrid. A costa de D. Pedro Alonso i Padilla,* 8.°

[p. 270]. [1] . *Rhetórica de Don Gregorio Mayans y Siscar: con licencia. En Valencia, por los herederos de Jerónimo Conejos,* 1757, dos tomos, 4.°, que pasan cada uno de 500 páginas.

Omito, como lo he hecho en los dos siglos anteriores, la indicación de muchas retóricas vulgares, y que nada nuevo contienen. En el siglo XVIII corrieron con algún aprecio la *Rhetórica castellana, en la qual se enseña el modo de hablar bien,* etc., de D. Alonso Pabón y Guerrero (Madrid, 1764), y el *Compendio de Rhetórica, latina y castellana, ilustrada con exemplos selectos y algunas*

reflexiones sobre la oratoria del púlpito, por Don Joseph de Muruzábal, catedrático de Retórica de los Reales Estudios de San Isidro (Madrid, 1781), Muruzábal era un buen profesor, que parece haber adoptado un método semejante al de Rollin. Publicó además una *Explicación, según las reglas de Rhetórica, de la oración de Cicerón en defensa de Ia ley Manilia* (Madrid, 1775), por D. Joaquín Ibarra.

Los esfuerzos de Mayans, Capmany y demás preceptistas castizos, no bastaron a sobreponerse a la invasión de libros de texto extranjeros que en esta, como en todas las disciplinas, fué grande en aquel siglo. Aun los mismos Jesuítas desterraron de sus aulas el tratado del P. Cipriano Suárez, para adoptar la *Retórica* del P. Domingo de Colonia, y las *Instituciones Poéticas* del P. José Juvencio (Jouvancy), que juntos se imprimieron en Villagarcía, en 1726, popularizándose mucho después en repetidas ediciones. Y, ciertamente que lo merecían por lo claros y concisos, por la pureza de su latinidad y por la abundancia de buenos ejemplos. Pueden tomarse como tipo de la llamada, en bueno y mal sentido, retórica de colegio y literatura *jesuítica*. Que no fueron olvidados después de la expulsión de los Padres, nos lo prueba la elegante edición semielzeviriana que de ambos tratados se hizo en Madrid, 1773, Imprenta Real de la *Gaceta*. Hoy mismo no perderá el tiempo en leerlos el que quiera enterarse rápidamente de las reglas más fundamentales de la preceptiva clásica.

[p. 273]. [1]. Con objeto de dar reglas para la oratoria sagrada, se publicaron durante el siglo XVIII varios tratados apreciables, y en su tiempo útiles, aunque hoy de escaso interés literario. Tales fueron el *Discurso* de D. Pedro Antonio Sánchez, catedrático de Teología de Santiago, *sobre la eloqüencia sagrada en España* (Madrid, 1778), que contiene buenas noticias bibliográficas sobre los oradores sagrados del siglo de oro; los *Avisos* del Arzobispo de Toledo, Lorenzana, a los predicadores de su archidiócesis, impresos en la colección de sus *Pastorales y Cartas*... (Madrid, 1779). *El Predicador: tratado dividido en tres partes, al qual preceden unas refle-*

xiones sobre los abusos del púlpito y medios de su reforma (Madrid, 1782), por D. Antonio Sánchez Valverde; el *Aparato de elocuencia para los oradores,* por D. Leonardo Soler de Cornellá, magistral de Orihuela (1789), etc., etc. En 1770, el Obispo de Barcelona Climent mandó imprimir una excelente traducción castellana de la *Retórica Eclesiástica* de Fr. Luis de Granada. Sobre el estado de la elocuencia sagrada en el siglo XVIII hay algunos datos en los discursos leídos ante la Academia Española, por D. Antonio Ferrer del Río y D. Juan Eugenio Hartzenbusch en la recepción del primero.

CAPÍTULO III.—DESARROLLO DE LA PRECEPTIVA LITERARIA DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII Y PRIMEROS AÑOS DEL XIX.—TRIUNFO DE LA ESCUELA CLÁSICA.—TERTULIA DE LA FONDA DE SAN SEBASTIÁN.—GUERRA CONTRA LOS AUTOS SACRAMENTALES Y EL DRAMA CALDERONIANO: CLAV

[p. 276] TAL fué el desarrollo de la preceptiva literaria durante los reinados de Felipe V y de Fernando VI. Tal era su estado al ascender al trono español Carlos III en 1759. El nuevo reinado señala el apogeo de la cultura francesa, y en él se recogieron todos los frutos, buenos y malos, de cuanto se había sembrado en los dos anteriores. Nuestros gobernantes de aquel período dieron inusitado favor y protección oficial al grupo de los reformadores, consignando en actos públicos y en leyes el triunfo de algunos de los principios críticos por ellos sustentados. Aranda, Roda y Llaguno, el último de los cuales cultivaba con gusto y entendimiento las letras y la historia de las artes, y había comenzado a darse a conocer como hábil traductor de Racine, miraron con extraordinaria simpatía los esfuerzos encaminados a la creación de un teatro clásico, y envalentonaron a los eruditos que con tal propósito trabajaban. Se estableció hacia 1768 en los sitios reales un teatro donde se representaron, muy bien traducidas por don Tomás de Iriarte, tragedias de Voltaire, comedias de Molière, de Destouches, de Gresset, de Chamfort, y de otros muchos autores franceses. El Conde de Aranda mejoró la policía y el aparato teatral de los llamados *corrales* de la corte, y favoreció la representación de las obras de la nueva escuela, casi siempre rechazadas por los actores, y recibidas con significativa y bien justa indiferencia por el público.

Pero la medida más radical que por entonces se dictó, y la que más al descubierto pone el espíritu dominante en el Gobierno y en los poetas y críticos que a sus órdenes trabajaban en la creación o trasplantación de una literatura académica, o, por mejor **[p. 277]** decir, administrativa, es la real cédula de II de junio de 1765, que prohibió en todo el reino la representación de los *Autos Sacramentales*. Para preparar el terreno habían juntado sus esfuerzos en los tres años anteriores dos literatos, protegidos de una manera especial por Aranda, y de quienes casi puede decirse que expresaban el pensamiento *oficial* en esta cuestión.

Los *Autos Sacramentales,* que para el público de aquel tiempo eran exclusivamente los de Calderón, puesto que los antiguos no se representaban ni se leían, y posteriores apenas los había, por lo menos tales que compitiesen con los del gran poeta madrileño, habían salido bastante bien librados en las primeras hostilidades contra el teatro español. Ya hemos visto que Luzán los elogia en términos bastantemente expresivos. Y aunque Nasarre, en su famoso prólogo, los había calificado de monstruosa amalgama de lo sagrado y lo profano, la misma destemplanza del ataque y el cúmulo de inepcias con que iba mezclado, le quitó autoridad e impidió que hiciese mella en el ánimo de los aficionados a aquel devoto espectáculo, que venía a serlo entonces todo el pueblo español, sin distinción de clases ni categorías.

Pero en tiempo de Carlos III las ideas galicanas habían andado mucho camino, y así no fué materia de asombro que en 1762 apareciese un ataque en forma contra los *Autos Sacramentales,* solicitando ahincadamente su prohibición, en nombre de los intereses de la religión y del arte. Era el solicitante don José Clavijo y Fajardo, nacido en las islas Canarias y educado en Francia, donde había tratado a Voltaire y a Buffon, cuya *Historia Natural* puso en castellano con bastante pureza de lengua. Clavijo había vuelto de Francia con un espíritu enciclopedista harto pronunciado, que más adelante le valió algunos disgustos con la Inquisi-

ción. Pero por entonces todo le sonreía. Beaumarchais no había venido todavía desde París a inquietarle, pidiéndole cuentas de la honra de su hermana. En 1762 Clavijo disfrutaba del favor y de la protección de la corte, y especialmente de Aranda y de Grimaldi, y subvencionado por ellos traducía del francés todas las obras cuya difusión se consideraba útil en aquel tiempo de literatura reglamentada: un día los sermones de Massillon, otro la *Andrómaca* de Racine o *El Vanaglorioso* de Destouches. Además, estaba al frente de los teatros de Madrid con el título de director, **[p. 278]** ejercía el cargo de secretario en el gabinete de Historia Natural y componía el *Mercurio* en la secretaría de Estado. Todos estos empleos reunidos contribuían a dar mucha autoridad a todo lo que salía de su pluma porque parecía emanado de más altas esferas. En 1762 comenzó Clavijo a imprimir, con el título de *El Pensador,* un periódico, o más bien, una serie de ensayos que salían periódicamente, a imitación del *Spectator* de Addison en título, forma y objeto. La colección entera consta de siete tomos y de ochenta y seis *pensamientos,* la mayor parte sobre asuntos de moral y de política. En uno de ellos, además de repetir el dicho de Nasarre que «los *López (sic),* los Calderones y los Solises habían corrompido nuestra escena», la emprende con los *Autos Sacramentales,* diciendo, entre otras cosas, lo siguiente: [1]

«Los *Autos* se pueden considerar en dos respectos, por lo tocante a las bellas letras y por lo que mira a la religión, cuyos misterios representan… Si se consideran por lo tocante a las Bellas Letras, no será pequeño embarazo la clase de poesía a que corresponden, pues atendida su materia y artificio, en ninguna pueden tener lugar. Por su materia están exentos de ser comprendidos en la Poesía Profana. Los Sagrados Misterios de nuestra Religión y las respetables verdades del Evangelio, están infinitamente distantes, y son diametralmente opuestas a toda profanidad… No es esto condenar toda poesía religiosa… Moisés, Job y David nos dejaron los mejores modelos de esta poesía, que destinaron a

cantar las maravillas del Altísimo y sus misericordias… Prudencio y Juvenco consagraron casi las primicias de su poesía a celebrar los triunfos de los mártires y cantar las alabanzas del Criador, sin que en ninguna de estas obras se vean autorizadas las alegorías que notamos en los autos, ni personalizados los entes Metaphysicos ni las sustancias abstractas…

No es menos difícil señalar la clase de poesía a que corresponden estas producciones, pues no pudiendo llamarse poema épico ni lírico, tampoco pueden tener el nombre de poema dramático, faltándoles para todo esto los requisitos que han dictado la razón y el buen gusto, y que han enseñado los maestros del Arte… Vienen a ser los *Autos* unos diálogos alegóricos puestos en metro… **[p. 279]** que quieren poner al alcance de nuestra comprehensión lo que dejaría de ser soberanamente grande, si nuestra razón humillada fuera capaz de concebirlo… Los *Autos,* degradando en cierto modo las ceremonias y asuntos más sagrados, parece que quieren elevar el teatro hasta una esfera muy distante de su institución, o rebajar el Santuario, queriendo trasladar a un lugar inmundo la cátedra y el sacerdocio… ¿A qué católico que haga mediano uso de su razón dexará de causar repugnancia ver, desde que entra en un corral de comedias, pintada una Custodia sobre la cortina? ¿Quién que no tenga ideas muy baxas de su religión, podrá sufrir que unas gentes tan profanas representen las personas de la Trinidad Santísima? ¿Que una mujer que algunas veces tendrá pocos créditos de casta, represente a la Purísima Virgen?… El poner delante del pueblo grosero e ignorante estas figuras, lejos de producir en él el respeto y temor reverencial debido a tales misterios, sólo sirve a hacérselos en cierto modo familiares, y a que confundan la figura con el figurado, y la imagen con el prototipo… Otro de los defectos más comunes en los *Autos* es la mezcla de cosas sagradas y profanas».

De todo esto infería Clavijo y Fajardo, que los *Autos* eran unas *farsas espirituales,* que «el soberano debía prohibir como ofensivas

y perniciosas al Catolicismo y a la Razón», por lo mucho que ayudaban a *continuar el concepto de bárbaros que hemos adquirido entre las naciones*.

El sentimiento popular se levantó indignado contra los insultos que le dirigía, so capa de piedad, el afrancesado y volteriano periodista. Salieron contra Clavijo una porción de folletos, que don Leandro Moratín califica a carga cerrada de *necios,* y que nosotros nos guardaremos muy mucho de calificar de igual modo, a juzgar por el único que conocemos, y cuyo olvidado autor, en esta cuestión (dicho sea con paz de don Leandro) calaba mucho más hondo que su padre y que Clavijo.

El enérgico defensor del teatro nacional a quien aludo, y de quien, como de todos los que siguieron el mismo rumbo, ha hecho caso omiso primero el fanatismo de escuela y luego la pereza de nuestros eruditos, se llamaba don Juan Christóval Romea y Tapia, y publicaba, en oposición a *El Pensador* y a todos los de su laya, un periódico denominado *El Escritor sin título,* que no **[p. 280]** debió de ser tan mal recibido del público castizo, cuando, habiéndose dado a luz en 1763 los once discursos de que consta, todavía fueron reimpresos en 1790, pasadas y olvidadas ya las circunstancias a que se referían, [1] honor que no alcanzaron ni *El Pensador* ni los *Desengaños* de Moratín, que el licenciado Romea impugna.

«¿Quién no ve (exclamaba este ignorado predecesor de Bolh de Faber) que los que se juzgan defectos en Calderón, esos *disparates,* ese ardor con que pintó cosas ideales e inverosímiles, fueron efecto de que éste era el gusto de la nación, más inclinada a sutilezas que a lo patético?… Yo no sé en qué consistirá que nadie ha podido igualar los disparates de Calderón, sobre haberlo intentado tantos: sin duda tiene algo de sublime, dentro de los que se conciben defectos… Si alguno de esos críticos se atreve a componer una comedia *tan mal* como Calderón, compondré yo diez mejor que Molière». Lanzado este reto (que recuerda el de

Lessing cuando se comprometía a reformar todas las piezas de Corneille), proponía como la obra tipo del teatro español *La vida es sueño,* y repitiendo los argumentos de Zavaleta, exclamaba: «¿Quién ignora que cada nación tiene su genio, sus propiedades, traje, idioma, vicios, virtudes y carácter, y que, por consiguiente, las diversiones son y deben de ser distintas? Si nos diferenciamos en las operaciones humanas, ¿por qué no nos hemos de diferenciar en el modo de aplaudirlas o de vituperarlas, que debe ser el objeto de la comedia?»

Contra Clavijo y Fajardo, prueba con sólida erudición el licenciado Romea «que los *Autos* son legítima poesía sagrada: que el sistema alegórico en que se basan, tiene altísimos exemplos en la **[p. 281]** poesía de los Sagrados Libros *(Cántico de los Cánticos,* etc.), y en los primitivos poetas cristianos, v. gr., en la *Psychomaquia* de Prudencio. En David, Job, Moisés y Salomón encontramos autorizadas las alegorías y personalizados los entes metafísicos… ¿Todo el cántico de Daniel se reduce a otra cosa que a estimular los montes, los frutos, las aguas, las plantas y otras cosas insensibles a bendecir y exaltar la grandeza del Criador? ¿Jeremías no dice que los caminos de Sión lloran? ¿No es un verdadero drama alegórico el *Cantar de los Cantares?* … Los *Autos* de Calderón son dramas y muy dramas, como lo es el *Christus Patiens* atribuído a San Gregorio Nazianceno, «que, no sólo trata del sacrificio incruento y tremendo de nuestros altares, sino del mismo sacrificio cruento como efectivamente sucedió en la cruz».

Después de esta brillante defensa del arte alegórico, se hacía cargo *El Escritor sin título* de la supuesta profanación que sufrían en la escena los Misterios, y por la cual mostraba tan hipócrita escándalo *El Pensador.* Y exclamaba con verdadera elocuencia su antagonista, que por la índole de su estilo y erudición bien claro demuestra ser teólogo: «No se dedignó Dios tomar forma de siervo, pues ¿cómo será extraño que lo represente el siervo cuya forma tomó? Los signos y figuras en que se ha querido retratar el

Divino Ser han sido muchas veces tan humildes como el cordero, tan fuertes como el León, tan duras como la piedra, y tan flexibles como la vara… ¿El hombre más malo no está redimido con la sangre preciosísima de Cristo, y adoptado para su gloria, si consigue la penitencia final? ¿El Dios de las misericordias no tomó nuestra naturaleza y elevó la humanidad sobre lo que cabe en la imaginación? ¿Por qué he de presumir que son samaritanos los que tienen la misma marca que yo? Y aun cuando lo sean, ¿por qué no he de prescindir (siquiera el rato que con la mayor fuerza, estudio y propiedad, están haciendo su papel) de que todos somos indignos?»

El que con tal elevación discurre y escribe, coincidiendo en no pocos ni vulgares conceptos con el magnífico discurso que sobre los *Autos* compuso en nuestros días el elocuente y cristiano ingenio de González Pedroso, bien merece un calificativo muy distinto del de *necio,* mal que le pese al discretísimo *Inarco Celenio,* que en todo lo que escribió de la literatura de su tiempo **[p. 282]** mostró de sobra obedecer a sus personales manías y preocupaciones de hombre de secta, y, además, en esta ocasión al amor filial ofendido por la dureza con que el *Escritor sin título* maltrata a don Nicolás Moratín.

Con los esfuerzos de Romea y Tapia juntó los suyos un escritor proletario en todo el rigor de la frase, pero de incansable actividad y celo por el bien público, y de un espíritu patriótico tan sincero, que muchas veces le hizo acertar en su crítica más que los encopetados humanistas de su tiempo. Este escritor, aragonés de nacimiento, era don Francisco Mariano Nipho, el *pestilente Nipho* que dice Moratín, el *famélico Nipho,* tantas veces mencionado en las sátiras de aquel tiempo, detestable poeta lírico y dramático, pero hombre bueno, candoroso y excelente, periodista fecundísimo y compilador eterno, escritor de tijera, aunque útil en su clase, y gran vulgarizador de todo género de noticias agrícolas, industriales y mercantiles, literarias, históricas y políticas. Él

solo redactó íntegros diez o doce periódicos, entre ellos el *Diario curioso erudito y comercial, público y económico, La Estafeta de Londres,* el *Correo general histórico, literano y económico de la Europa, El Pensador Christiano* (Nipho era enemigo jurado de la impiedad y de los enciclopedistas), el *Diario Extranjero, El Erudito Investigador, El Novelero de los Estrados y Tertulias y Diario Universal de las Bagatelas, El Correo general de España* (protegido por la Real Junta de Comercio), *El Bufón de la Corte,* y , finalmente, *El Caxón de Sastre,* que es para nosotros el más importante. En todos ellos y en una infinidad de papeles volantes y libros de poco fuste que publicó desde 1759 hasta 1790 reveló bien a las claras sus rancias aficiones literarias y el desdén con que miraba a los innovadores. Bolh de Faber elogia el espíritu de un folleto de Nipho intitulado *La nación española defendida de los insultos del Pensador y sus secuaces*. [1]

En el *Diario Extranjero,* [2] publicado un año antes, había **[p. 283]** insertado ya juicios encomiásticos de varias comedias de Calderón, a quien llama «admirable poeta, nunca más glorioso que cuando más impugnado, pero no vencido… No hay duda que Calderón tuvo como hombre sus defectos, pero aún no he visto mano que los haya corregido». Nipho inauguró en este *Diario* la crítica de teatros, que nadie había ejercitado hasta entonces en España, por lo menos de una manera regular y periódica.

Desde 1760 había comenzado a repartir, con el extraño y plebeyo título de *Caxón de sastre literato, o percha de maulero erudito, con muchos retales buenos, mejores y medianos, útiles, graciosos y honestos, para evitar las funestas conseqüencias del ocio,* una colección curiosísima de piezas inéditas o raras de antiguos escritores españoles, colección que mereció el favor del público de Nipho (que era bastante numeroso), como lo prueba el hecho de haber tenido que hacer en 1781 reimpresión de los seis tomos de que consta. El sentimiento nacional miraba siempre con simpatía a sus defensores, por mala y chabacanamente que le defendiesen. Nipho era

bibliófilo y bibliófilo bastante afortunado para haberse hecho con piezas muy raras, que fielmente reprodujo en su libro, y aunque su gusto no era muy de fiar, a veces acertó en la elección, dando, de todas suertes, el primer ensayo que vió el siglo XVIII de una Antología de poetas españoles, mucho más próxima, por el espíritu de libertad que en ella domina, a lo que luego fué la riquísima *Floresta* de Bolh de Faber, que a las que formaron con alardes de rigorismo clásico Sedano, Estala y sus colaboradores. El *famélico* y *tabernario* Nipho había llegado a ser poseedor de libros que el colector del *Parnaso Español* no da muestras de haber conocido ni por el forro, y así, en el *Caxón de sastre* abundan los extractos del *Cancionero general,* los de Castillejo y Gregorio Silvestre, y aun otros muchos más peregrinos, v. gr., los **[p. 284]** que toma de la *Theórica de virtudes* de don Francisco de Castilla, o de las *Tríacas* de Fray Marcelo de Lebrixa, o de los *Avisos Sentenciosos* de Luis de Aranda. En llamar la atención sobre este género de literatura fué único en su siglo, y de aquí procede sin duda el aprecio con que Bolh habló siempre de él, aprecio que contrasta de un modo singular con los denuestos que tradicionalmente le han propinado nuestros críticos. [1]

Trabada ya la pelea sobre los *Autos Sacramentales,* entre *El Pensador* de un lado, y Nipho y el *Escritor sin título* del otro, vino a deshora a comunicar nuevos bríos a la falange de los preceptistas galoclásicos la presencia de un poeta, cuyo auxilio debía de serles tanto más eficaz cuanto que hasta entonces no habían logrado contar en sus filas más que desmayados y prosaicos versificadores. Este poeta, en quien por caso extraño, aunque no únicos en épocas de transición como aquella, las doctrinas literarias que hacía alarde de profesar aparecían en abierta discordancia con su genialidad poética enteramente española y romántica, era don Nicolás Fernández de Moratín, en quien la posteridad aplaude precisamente aquello por donde viene a asemejarse a los grandes poetas que él execraba sin perjuicio de estudiarlos continuamen-

te. Nadie lee hoy otra cosa de Moratín el padre, ni otra ninguna cosa es posible leer, sino sus gallardísimos romances moriscos y caballerescos, el de *Abelcadir y Galiana,* el de D. *Sancho en Zamora,* el paso de arrnas de Micer Jacques Borgoñón con el Duque de Medina-Sidonia, las celebradas quintillas de la *Fiesta de Toros,* que parecen caídas de la pluma de Lope [2] con menos **[p. 285]** impetuoso raudal, pero con más limpia corriente; las octavas de *las Naves de Cortés,* cuya riqueza y desembarazo descriptivo renuevan la memoria del mismo Lope y de Valbuena; y, finalmente, la oda pindárica a un matador de toros, levantado por él a la cuadriga de los triunfadores de Elea. Y, sin embargo, este poeta, nacional más que otro alguno de aquel siglo, y que debe a los restos y desperdicios de la tradición nacional toda su legítima gloria; este inconsciente precursor de los romances históricos y **[p. 286]** de las leyendas del Duque de Rivas y de Zorrilla, era en teoría el más violento, el más furibundo de cuantos entonces juraban por la autoridad de Boileau; y aun se esforzaba en llevar al teatro sus doctrinas en obras áridas y muertas, que sus contemporáneos no querían oír y que la posteridad ha olvidado de todo punto. En dos sátiras de su juventud leemos estos versos, que Nasarre hubiera adoptado por expresión cabal de su doctrina, a haber sido capaz de hacerlos:

«¿No adviertes cómo audaz se desenfrena
La juventud de España *corrompida*
De Calderón por la fecunda vena?

¿ No ves á la virtud siempre oprimida
Por su musa en el cómico teatro,
Y á la maldad premiada y aplaudida?

¿Y desde el Tajo aurífero hasta el Batro
Está vuestra nación desestimada,
Porque así lo quisieron tres ó cuatro?

¿No ves el arte cómica ignorada
Y si la acción empieza en Filipinas,
En Lima ó en Getafe es acabada?»
(Sátira I.ª)

. . . . . .

«¿Mas qué admira maldad tan manifiesta
Si en España no tienen mayor arte
Que la imaginación más descompuesta?

Arrima los preceptos á una parte
Quien pretende escribir una comedia,
Y en tres jornadas ó actos la reparte.

Finge ser el principio en Nicomedia,
Y acabando el suceso en Barcelona,
En Filipinas ó en Tetuán la media.

Una fábula inventa fanfarrona
En que, agradando al público profano,
La moral instrucción y arte abandona.

Hace al galán soberbio e inhumano,
Espadachín, sofístico, embustero,
Jugador, jurador, falso ó liviano.

No le falta un amigo ó compañero
Que, agregados los dos, á cuchilladas,
Se burlen del alcalde más severo.

Persiguen las doncellas y casadas

Con escándalo horrible, profanando
Las casas más honestas y guardadas.

[p. 287] Pone un tercero y cuarto de otro bando
Opuestos a los dos antecedentes
Con quien se andan continuo acuchillando.
… … … … … … … … … … .
Ve allí la libertad apetecida
La más honesta dama y recatada,
Y aplaudirse la infame y libre vida.

La autoridad paterna despreciada,
Y sacar, a pesar de sus parientes,
La dama de la casa más guardada.

Los papeles, los ruegos indecentes
Los criados y amigos, los terceros,
Las viejas alcahuetas impudentes.
… … … … … … … … … ….
Allí se aprende el licencioso trato,
La vanidad, soberbia escandalosa,
Y el horrible y fantástico aparato.
… … … … … … … … … … .
No aparente verdad representada
Verás, ni una acción sola en una pieza,
Que en un lugar y tiempo sea acabada.

Acaba en Flandes, si en Madrid empieza;
Pásanse años á cientos ó á millares,
Y la una acción con otra se tropieza.

Las antiguas costumbres populares
Se mezclan con las nuestras más modernas,
Más estimadas cuanto más vulgares.

Las que al principio son personas tiernas,
En el medio son jóvenes, crecidos,
Y al fin, por vejez ya, tiemblan las piernas.
… … … … … … … … … … …
Un lacayo verás ser muy prudente,
Y si no toma el amo sus consejos,
Arquear las cejas y arrugar la frente.
… … … … … … … … … … . .
A Terencio y á Plauto no los nombres,
Que hay ignorante aquí que los desprecia,
Por ser su estilo llano: no te asombres.

Es la cultura lo que más se aprecia,
Y las frases que no se comprehenden
Se aplauden más que el vidrio de Venecia» [1]

[p. 288] Fuera de Cervantes, no había tenido hasta entonces la escena española enemigo de más ingenio y donaire. Lo que había dicho en buenos versos, lo repitió en mediana prosa en la disertación que precede a su *Petimetra* (1762), comedia insulsa, aunque escrita, según reza la portada, *con todas las reglas del arte,* y quizás por esto mismo. *Flumisbo Thermodonciaco* (que así se llamaba don Nicolás entre los Arcades de Roma) la emprende en esta disertación con los comediantes que no habían querido admitirle su soporífero poema, prefiriendo los *disparates* con que *estúpidos copleros infestaban* las tablas. «Los extranjeros, y algunos naturales (dice Moratín), se burlan de nuestras comedias, y aun ha habido quien afirme que no tenemos una perfecta… Para agradar al pueblo no es preciso abandonar el arte, y si alguna comedia o tragedia escrita sin él agradare, no es por la precisa circunstancia de que estén desarregladas, pues si las tales composiciones tuvieran *el arte,* serían el doble aplaudidas… Los errores de las comedias españolas son tantos, que en algún modo disculpan a los ex-

tranjeros, quienes con ridículas mofas y sátiras se han burlado de nuestros grandes autores, sin que les hayan valido tantos y tan grandes primores como se ven en sus dramas, porque como la obra está mal concertada en todo el cuerpo, no la libra de la crítica alguna parte, por más que no esté dañada». Y luego, invocando la autoridad de Aristóteles y los testimonios de Cervantes, de Cascales, de Luzán y de Montiano, se encarniza con las infracciones de las unidades de tiempo y de lugar, citando como ejemplo singular de ello la trilogía de los *Pizarros,* de Tirso de Molina; censura la acumulación de lances en las comedias del *profundo* Calderón, que abusó de la *inmensa fantasía* con que *pródigamente le dotó naturaleza*, y apunta la siguiente observación, que no carece de perspicacia crítica, y que es el único fundamento un poco grave que se ha podido alegar en favor de la doctrina de las unidades: «Toda esa redundancia superflua e inverosímil de acción y de enredo, es originada de la libertad que se toman de que dure la acción lo que ellos quieren, pues si la redujeran a los límites del arte, no pudieran en tan poco tiempo desatar tantos enredos, y, si alguno lo conseguía, tropezaba con la inverosimilitud, porque es imposible, o a lo menos muy extraño, que en un día y en un paraje le sucedan a un hombre tantos **[p. 289]** acasos». El resto de la crítica de Moratín no ofrece novedad alguna sobre el famoso capítulo de Luzán, a quien se atreve a llamar *gran poeta,* queriendo decir, sin duda, gran maestro de poética. Insiste mucho en *la instrucción moral, que es el alma de la comedia;* en su fin, que es *enseñar deleitando,* y en todas las demás vulgaridades que ya hemos visto hasta la saciedad en otros, y que volveremos a ver, lo más rápidamente que podamos, en muchos más. No hay cosa que fructifique tanto como los lugares comunes, *máxime* si son absurdos. Hacia el fin de su diatriba parece como que siente el ingenioso *Flumisbo,* en el fondo de su alma de poeta castellano, ciertos remordimientos y como que se propone desagraviar a los grandes maestros a quienes había ultrajado. Así le vemos tributar

extremados encomios a «la facilidad natural» y a «la elegancia sonora» de Lope, a «la prodigiosa afluencia de Calderón, por cuya boca hablaron suavidades las Musas», a la «discreción» de Montalbán, de Rojas, de Moreto, de Candamo, de Solís, y decir que estos «insignes hombres» abandonaron el arte, no por ignorancia, sino por capricho y novedad, y que en sus mismas «comedias» desarregladas se encuentran «cosas altísimas», habiendo muchas que quedarían totalmente buenas con poquísimo reparo, algunas con añadirles o quitarles una sola palabra. [1]

Nadie quiso representar *La Petimetra,* ni en Madrid, ni en Cádiz, donde también lo intentó un apasionado del autor. El cual, atribuyendo su fracaso dramático a la boga y prestigio que conservaba la antigua escena, lanzó contra ella sucesivamente tres folletos con el título de *Desengaños al teatro español,* con la principal mira ostensible de apoyar a *El Pensador* en su polémica contra los *Autos Sacramentales,* hasta conseguir la prohibición de ellos. En el primer *Desengaño,* que es un ataque general contra el sistema dramático de Calderón, Moratín da por sinónimas las palabras *obra buena* y *obra arreglada al arte*. Por este cómodo principio, ¿qué obra de Shakespeare, ni de Tirso, ni de Esquilo podría **[p. 290]** competir con la *Virginia* y el *Ataulfo* de Montiano, o con la insoportable *Lucrecia* del mismo don Nicolás, donde la acción dura a son de campana el tiempo material de la representación, y se desenvuelve en cuatro palmos de tierra? «El teatro español (añadía, haciendo como todos estos reformadores grande hincapié en el criterio ético) es la escuela de la maldad, el espejo de la lascivia, el retrato de la desenvoltura, la academia del desuello, el ejemplar de la inobediencia, insultos, travesuras y picardías. ¿Quisiera usted que su hijo fuese un rompeesquinas, matasiete, perdonavidas, que galantease una dama a cuchilladas, alborotando la calle y escandalizando el pueblo, foragido de la justicia, sin amistad, sin ley y sin Dios?» Las antiguas costumbres habían pasado, y el teatro que las representaba tenía que resultar

forzosamente ininteligible para una generación que sentía y pensaba de tan distinto modo, estimando cátedra de maldad la que en su tiempo había sido cátedra de virtud, de honor y de cortesía. La justicia y la paz pública quizá ganaban en ello: la poesía sólo tenía que perder en el cambio. De todas suertes, estos desaforados ataques nos prueban, más que otra cosa ninguna, que el espíritu que había dado vida a nuestro drama profano estaba muerto, así como la guerra contra los *Autos* y la prohibición de ellos coincidía por ley fatal, con aquel *enfriamiento de Ia fe en estos reinos,* de que se queja tan expresivamente el pobre y honrado Nipho, mal poeta cuanto se quiera, pero español a las derechas y cristiano rancio.

Repitiendo las insensatas lucubraciones de Nasarre, lanzaba don Nicolás Moratín sobre la frente de Lope de Vega la nota de *primer corrompedor del teatro,* juntamente con Cristóbal de Virués, y la nota de *segundo corrompedor* sobre Calderón, citando de no muy buena fe, por muestra del modo falso y desvariado con que el gran poeta solía expresar las pasiones y desfigurar la naturaleza, aquellos primeros y absurdos versos de *La Vida es sueño,* añadiendo con sorna: «Yo quisiera saber si una mujer que cae despeñada por un monte con un caballo, en vez de quejarse donde le duele y pedir favor, le dice todas aquellas impropias pedanterías, que las entiende el auditorio como el caballo: si algún apasionado de Calderón se apea por las orejas, llame al suyo *hipógrifo violento,* y verá cómo se alivia».

Esta crítica es aguda y no infundada; pero Moratín pierde **[p. 291]** toda razón y todo concierto en los *Desengaños* segundo y tercero, dedicados casi exclusivamente a fustigar al *Escritor sin título,* y a negar, por razones de un materialismo pueril, la legitimidad de toda poesía simbólica: «Parece desgracia de la nación que siempre hayamos de estar con los ojos cerrados, porque apenas uno pretende abrirlos, cuando mil obstinados en lo que aprendieron nos vuelven a dexar en tinieblas… La disputa sobre

los *Autos* no se terminará mientras que sus defensores no se desnuden de la manifiesta pasión que los domina… ¿Sabe qué cosa es Poesía, y en qué clases se divide? ¿Sabe cuál es la Dramática o representable? ¿Cuál su artificio? ¿De qué partes consta? ¿Qué circunstancias debe tener? ¿Qué reglas debe observar? ¿Los autores que en nuestra nación y en las extrañas la han tratado desde los más remotos siglos? Si sabe todas estas cosas (que las saben pocos) podremos entendernos. ¿No conoce que va expuesto a decir mil disparates? ¿No ve que no es posible entendernos por su falta de principios?» ¡Cuánta fanfarria y cuánta satisfacción de sí mismo! Don Nicolás interroga al pobre *Escritor sin título* (el cual da muestras de saber de estas cosas mucho más que él) en el mismo tono, a un tiempo pedantesco y compasivo, con que don Pedro el del *Café* echa sus reprimendas al mísero autor de *El Cerco de Viena:* ¿Qué motivos tiene usted para acertar? ¿Qué ha estudiado usted? ¿Quién le ha enseñado *el arte?* ¿Qué modelos se ha propuesto usted para la imitación?… ¡Qué! ¿No hay más que escribir comedias?»

Este arte tan decantado (y que en manos del hijo de Moratín llegó a producir dos obras perfectas dentro de un cículo estrechísimo) cuando se encontraba en presencia de otro arte de más alto vuelo, no acertaba a juzgarle sino con la pobreza que revelan estas palabras, tomadas del segundo *Desengaño al teatro español:* «¿Es posible que hable la Primavera? ¿Ha oído usted en su vida una palabra al Apetito? ¿Sabe usted cómo es el metal de voz de la Rosa?… ¿Juzgará nadie posible que se junten a hablar personajes divinos y humanos de muy distintos siglos y diversas naciones, verbigracia, la Trinidad Suprema, el demonio, San Pablo, Adam, San Agustín, Jeremías y otros tales, cometiendo horrorosos e insufribles anacronismos?» Esto y nada más que esto veía Moratín en las representaciones eucarísticas, o sólo esto le dejaban ver sus preocupaciones de hombre de escuela, por más que en secreto **[p. 292]** protestase contra ello su alma de poeta castizo, recor-

dándole que en otros tiempos había sido devoto espectador de los *Autos,* hasta que cayó en la cuenta *de que le habían engañado unas tías suyas*. [1]

El *Escritor sin título* no se dió por vencido con tan ruines argumentos, y volvió a la carga; pero no ya contra *El Pensador,* sino contra el *Desengañador del teatro*. Y puso más claro que la luz del día que «era comunísimo en todos los poetas de alguna nota fingir sentido al que no lo tiene, voces a los brutos y alma a las cosas inanimadas, como lo prueban las fábulas esópicas, y muchos ejemplos de Virgilio, de Lucano, etc». El, que, según Moratín, no sabía lo que era poesía, demostró que Moratín confundía miserablemente la verdad con la verisimilitud poética, usando ambos términos como sinónimos, contra la doctrina expresa de Aristóteles, según la cual puede ser defecto contra el arte la verdad no verisímil. Demostró también que entre los antiguos y mejores maestros del arte había sido recibido el juntar en composiciones alegóricas y fantásticas personas de diversos siglos, divinas y humanas, sin recelo de incurrir en anacronismos. Procediendo Calderón por abstracciones, ¿qué repugnancia tendrá el que (supuesto que se les finge voz y cuerpo a la Gracia y a la Culpa) hable la una y la otra responda? ¿Ni qué cosa más del caso que poner a los ojos del hombre el horror de la Culpa y la hermosura de la Gracia, para que, viéndolas de bulto, destierre de su corazón el mayor de los monstruos por la belleza más bella de todos?»

Pero toda esta resistencia tan firme y tan bien encaminada no sirvió para retardar ni un solo día la muerte inminente de los *Autos,* que de hecho muertos estaban mucho tiempo antes, puesto que nadie era capaz de escribirlos. El Gobierno de aquella era se había empeñado en civilizarnos a viva fuerza: prohibió los *Autos,* hizo callar a sus defensores, y obligó a los cómicos, a representar, con insufrible hastío del público, traducciones del francés, o tragedias de escuela sin vida, ni calor, ni energía, como

la *Hormesinda* del mismo Moratín, el *Sancho García* de Cadalso, y la misma **[p. 293]** *Numancia* de Ayala, a la cual salvó de total ruina el interés patriótico de algunos trozos. Entonces nació la famosa tertulia de la fonda de San Sebastián, que por algunos años dió la ley al arte patrio. Nacida como amena reunión de amigos para solazarse tratando *de teatros, de toros, de amores y de versos,* adquirió muy pronto más grave carácter, viniendo a influir de un modo eficaz en los progresos del gusto. [1] Eran los más asiduos concurrentes Moratín el padre, don Ignacio López de Ayala, catedrático de poética en los Reales Estudios de San Isidro, y autor de la célebre tragedia *Numancia Destruída;* el coronel don José Cadahalso; el botánico don Casimiro Gómez Ortega, poeta latino de escaso numen; don Juan Bautista Muñoz, historiador del Nuevo Mundo; el infatigable erudito valenciano don Francisco Cerdá y Rico, discípulo y émulo de Mayans en volver a la luz excelentes libros antiguos; el cultísimo artillero don Vicente de los Ríos, insigne por su elogio biográfico de Cervantes y por otros excelentes opúsculos; Guevara Vasconcellos, secretario de la Academia de la Historia, del cual son las notas críticas que exornan la edición de la *República Literaria* de Saavedra, hecha por Benito Cano en 1788; [2] don Tomás de Iriarte, un don Mariano Pizzi, que pasaba entonces por arabista y sólo se hizo notable por sus falsificaciones, y varios eruditos italianos residentes en Madrid, especialmente Napoli Signorelli, autor de una *Historia crítica de los teatros,* en aquel tiempo muy estimada; don Juan Bautista Conti, que puso en lengua toscana con singular elegancia y armonía muchos versos de Boscán, Garcilasso, Fray Luis de León y otros poetas clásicos nuestros, [3] y **[p. 294]** don Ignacio Bernascone, autor del prólogo de la *Hormesinda* de Moratín. [1] Por la simple enumeración de los tertulianos se puede comprender que predominaba entre ellos más bien la corriente latino-itálica que la del clasicismo francés, excepto en la cuestión dramática. Cuando se habla de los restauradores de nuestra poesía en el

siglo pasado, se olvida con mucha frecuencia esta distinción esencialísima. En la lírica nada debieron a Francia, ni puede citarse entre ellos uno sólo que demuestre especial conocimiento o imitación de las obras de Malherbe, de Juan Bautista Rousseau y demás poetas líricos (por lo general muy medianos) que hasta entonces poseía Francia. Admiraban el teatro de la nación vecina, y recibían las ideas de sus libros en prosa, pero en lo demás se conservaban fieles a la tradición clásica de nuestro siglo XVIII, y a ejemplo de los poetas de aquella era, tenían los ojos vueltos a Italia, con cuyos eruditos y artistas solían mantener todavía fraternal correspondencia.

Así no es raro encontrar en nuestra poesía del siglo pasado imitaciones, ya de Filicaja, ya de Metastasio, ya de Rolli, ya de Frugoni, ya de Parini, al paso que, exceptuadas las fábulas de La Fontaine que imitó Samaniego, y una estrofa de Le Franc de Pompignan, que reprodujeron Maury y Quintana, la influencia francesa se ejercía principalmente en la esfera de las ideas, las cuales interpretaban y traducían muchas veces los nuestros en versos de perfectísima estructura castellana. Verdad es que de un pueblo a otro lo que con más dificultad se transmite y lo que peor se comprende son las formas líricas, a no ser que se trate de lenguas y literaturas tan estrechamente afines y similares como la italiana y la nuestra. Por el contrario, la prosodia francesa, tan radicalmente distinta de la nuestra, parece como que opone una impenetrable barrera para que los cantos de sus poetas **[p. 295]** no atraviesen el Pirineo y ha sido menester todo el genio lírico de Lamartine, de Víctor Hugo y de Alfredo de Musset para vencerla, si bien los españoles, por regla general, tratándose de versos franceses, juzgamos con los ojos y con el entendimiento, pero no con los oídos.

Claro es que la presencia de don Nicolás Moratín, tan español en sus versos y en sus habituales lecturas ya que no en sus ideas, no había de hacer sino dar más fuerza a este influjo italiano que

casi se confundía con uno de los veneros de la tradición lírica nacional. Ni se apartaba mucho del mismo sentir su amigo Ayala, que tenía estrechas relaciones de amistad con García de la Huerta, y que, por otra parte, más bien debe ser clasificado entre los humanistas que entre los poetas, puesto que hacía con mucha más facilidad y agrado versos latinos que versos castellanos, descollando en el difícil arte de expresar poéticamente las menudencias prosaicas, ya cantase en hexámetros las termas de Archena, ya la pesca de los atunes en las almadrabas de Conil. Ni mucho menos podía tenerse por sospechosos de desafecto hacia la literatura patria a los dos eruditos valencianos Muñoz y Cerdá, los cuales, al contrario, dedicaban todos sus esfuerzos a enaltecerla, habiéndose convertido el segundo de ellos en editor de la inmensa colección de las obras sueltas de Lope de Vega, que llegó a contar veintiún tomos en 4.°

Dos personajes de la tertulia de San Sebastián merecen, por diversos conceptos, más individual noticia. Era el primero don José de Cadalso, mediano escritor en todas sus obras, excepto en la sátira en prosa que tituló *Los eruditos a la violeta,* precisamente porque en ella se retrató de cuerpo entero, siendo, como era, hombre de instrucción varia y superficial, aunque de culto y despejado ingenio. Su educación había sido enteramente francesa, y adquirida en Francia misma, pero no apagó nunca en él el ardiente patriotismo de que dan muestra sus *Cartas Marruecas,* aunque por lo demás sean pálida imitación de las *Lettres Persanes* de Montesquieu. En sus versos no se trasluce otro estudio que el de poetas indígenas, tales como Villegas y Quevedo, cuyos pasos seguía con poco nervio y con fluidez insípida. En lo poco que escribió de crítica, mostró conocer algo de la literatura inglesa, traduciendo en verso varios pedazos del *Paraíso Perdido,* así como Luzán **[p. 296]** había puesto otros en prosa. Y no dejó de defender indirectamente el teatro español, hasta comparar profanamente la relación de Teramenes en la *Fedra* con las de *El Negro*

más prodigioso, y otras pésimas comedias españolas de decadencia. Y, sin embargo, cuando Cadalso quiso escribir una tragedia (que es, sin disputa, la peor de sus obras), llevó el servilismo de la imitación hasta componerla en endecasílabos pareados, sin que podamos comprender hoy cómo pudo haber oídos españoles que ni un solo día la tolerasen. Pero aún había otra contradicción más notable y digna de estudio en Cadalso. Así como don Nicolás Moratín se empeñaba en pensar como Boileau, mientras sentía y escribía como Lope, así Cadalso, mediano y desmayado versificador clásico, llevaba a su vida la poesía que no ponía en sus versos, y era (como ingeniosamente se ha dicho) el primer *romántico en acción,* realizando cumplidamente en su persona, no el ideal bucólico y anacreóntico que sus obras anunciaban, sino el ideal apasionado y tumultuoso de los Byron y Espronceda. Sólo que para la expresión de ese ideal no encuentra en la menguada literatura de su tiempo y en la pobreza de sus medios artísticos otro recurso que la declamación sepulcral y fúnebre, imitada de las *Noches* de Young. Así y todo, con Cadalso, ya se le mire como tipo novelesco en sus amores, en sus aventuras y en su gloriosa muerte, ya le consideremos como innovador literario en una de sus obras más endebles, penetra en nuestra literatura cierto elemento exótico de poesía melancólica y nocturna, derivado de la Musa del Norte. Los impulsos literarios se inician generalmente con obras oscuras y de poco valor intrínseco; y para mí es seguro que en esa tentativa de Cadalso está en germen toda la detestable literatura de hachones, gusanos y sepultureros que infestó a España allá por los años de 1835, y aun más adelante.

Por sendas muy distintas y apartadas caminaba, no diremos la inspiración, pero sí el ingenio agudo y clarísimo de otro de los más asiduos concurrentes a la tertulia de San Sebastián, don Tomás de Iriarte, sobrino del célebre humanista don Juan, de quien ya queda hecha en su lugar honrosa memoria. Iriarte tenía todas las buenas cualidades literarias, menos las que nacen del calor de

la fantasía. Toda su erudición y todo su buen gusto no bastaron para hacerle comprender ni sentir la diferencia entre la **[p. 297]** poesía y la prosa; pero éste es, así como su primero, su único defecto. En todo lo demás es correcto y discretísimo. Léanse sus obras como quien lee prosa crítica, y nada habrá que tachar en ellas. No tiene ni sentimientos, ni imágenes, ni nada de lo que comúnmente llamamos poesía; pero sí desembarazo de estilo, gracia culta, buen gusto, todas las cualidades que pueden hacer que se lea con gusto un libro, sin entusiasmarse nunca con el. El verdadero cargo que hay que hacer a Iriarte no es por sus obras propias, todas las cuales (incluso el poema de *La Música,* de que en otra parte trataremos) se salvan y merecen aprecio en virtud de las circunstancias antes dichas, sino por el funesto sistema que autorizó con sus ejemplos y que se atrevió a defender en el *prólogo* del segundo tomo de sus obras. El prosaísmo estaba en la atmósfera del siglo XVIII, e Iriarte no le trajo ni podía traerle por su propia cuenta. El prosaísmo había nacido dentro del mismo siglo XVII, como natural reacción contra el culteranismo: pocos poetas de la centuria pasada exceden en llaneza de estilo al conde don Bernardino de Rebolledo en su *Selva Militar y Política* o en *sus Selvas Dánicas*. No se puede llevar más lejos la falta de color, y el desconocimiento del constitutivo esencial de la poesía. Concretándonos a la época en que floreció Iriarte, el prosaísmo se levantaba de la ruina de un ideal poético no sustituido aún por otro ideal engendrador de poesía. Y de hecho el prosaísmo siguió triunfante hasta que la poesía de Meléndez, de Cienfuegos, de Quintana y de Gallego, recibió fuerzas y bríos al contacto de las ideas buenas y malas de la filosofía francesa precursora de la revolución y estalló con majestad y grandeza enfrente de la revolución misma. Siquiera entonces los poetas tenían algo que cantar y se apasionaban por algo. Pero la insulsa y ceremoniosa vida cortesana en que se criaron Iriarte y otros poetas semejantes no era propia para hacer brotar poesía de ninguna especie, aun-

que ellos la hubiesen tenido (que no la tenían) escondida en lo más profundo del alma. Iriarte defendió aquella manera de escribir, exacta y clara, pero amanerada y trivial, burlándose en su prólogo de los «que pretenden escribir con *fuego, sal y novedad,* y que por falta de exactitud dicen muy a menudo lo que no quieren decir, o por falta de claridad creen haber dicho lo que es difícil entender si dicen o no».

[p. 298] ¡El *fuego* y la *novedad* eran pecados capitales para Iriarte! Y por huir receloso de aquella poesía de bambolla, de la cual cantó el príncipe de Esquilache

«Todo es cristales, perlas y diamantes,
Todo es follaje, tajos y reveses»,

no conocía que se alejaba voluntariamente de toda poesía, aun de la misma de los Argensolas, tan encomiados por él, y que escribían de una manera tan pintoresca y tan gráfica. ¡Y se creía Iriarte admirador y discípulo de Horacio, el hombre que ha tenido más *poesía de estilo* en el mundo, y le tradujo tan fiel como desmayadamente, y sin cesar le leía, y le contaba entre sus íntimos amigos, y exclamaba hablando de él (en un romance bastante flojo, por cierto):

«Horacio es mi Biblioteca;
Y encierran tanto sus libros,
Que cuanto más leo en ellos,
Menos creo haber leído»!

Iriarte fué inventor de un nuevo género de poesía didáctica: la *Fábula Literaria,* antes de él no ensayada sistemáticamente en ninguna literatura. Escribió, pues, en una serie de fábulas, más ingeniosas que dramáticas ni pintorescas, pero ingeniosísimas y algunas de ellas magistrales, una cumplida Poética, la más elegante que pudo nacer de una tendencia tan prosaica. No procede Iriarte con el desinterés narrativo que en sus fábulas pone La Fontaine, y que le hace gran poeta en un género inferior. El fabulista

canario marcha siempre con los ojos puestos en la máxima o moraleja que pretende inculcar; ni se mezcla en su obra otro elemento poético que el de la Sátira, más festiva siempre que punzante. Los consejos literarios que da no pueden ser más sanos para los principiantes, siquiera no se levanten nunca de la esfera de un buen sentido un tanto vulgar, ni arguyan talento crítico de alto vuelo. «Que nada prueba tanto el demérito de una obra como el aplauso de los necios»; «que sin claridad no hay obra buena»; que sin reglas del arte los aciertos no pueden ser sino casuales»; «que es despreciable la poesía de mucha hojarasca»; «que la variedad es requisito indispensable en las obras del gusto»; «que no es **[p. 299]** disculpa para los autores el mal gusto del vulgo»; «que nadie debe emprender obras superiores a sus fuerzas»; «que no se ha de gastar en obras frívolas el calor que se necesita para las graves»; «que es un necio y un envidioso el que nota pequeños descuidos en una obra grande»; «que la perfección de una obra consiste en la unión de lo útil y lo agradable»; «que la Naturaleza y el Arte han de ayudarse recíprocamente»; «que la verdad es una, aunque las opiniones sean muchas»; «que toda facultad debe proceder por principios»; «que es igualmente injusta la preocupación excesiva en favor de la literatura antigua, o en favor de la moderna»; «que no se ha de confundir la crítica buena con la mala»; estos y otros tales aforismos doctrinales, que se sacan de las *Fábulas Literarias,* son de una verdad tan trivial y evidente, que casi entran en la categoría de los llamados de Perogrullo. Pero no estriba en ellos el valor ni el interés de las *Fábulas,* por más que su autor parezca creerlo, hasta el punto de sacar por su orden las moralidades en el índice, sino en el primor y gracia de la versificación y del lenguaje, y en cierto risueño espíritu de invención y adaptación satírica, que fué la única musa de Iriarte, [1] a la cual debe la envidiable y justa popularidad de muchos de sus versos.

[p. 300] Iriarte fué el inmediato predecesor de Moratín en el cultivo de la comedia clásica, y ésta es su mayor gloria, juntamente con la de las *Fábulas*. *El señorito mimado, La señorita mal criada, El don de gentes* son ensayos muy estimables, si se prescinde de **[p. 301]** su carácter acentuadamente pedagógico y de la frialdad y falta de fuerza cómica inherentes al autor, defectos que no se perdonanan fácilmente en la representación, pero que en la lectura quedan compensados por la amenidad y cultura del diálogo. Los principios de Iriarte sobre la comedia eran tan rígidamente clásicos como los de Moratín. Iriarte los expuso en un papel periódico que comenzó a publicar en 1773, con el título de *Los Literatos en Cuaresma:* «Los españoles sensatos se corren de que algunos de sus paisanos estén todavía disputando sobre las unidades teatrales… Entre nosotros, todavía no han acabado de admitirse generalmente ni siquiera aquellas reglas que están fundadas en la razón natural y autorizadas con la práctica inconcusa de buenos autores cómicos y trágicos, que florecieron en siglos no bárbaros… Dura aún aquella casta de gente que nunca se ha detenido a discurrir si acaso una comedia será lo mismo que una historia o una novela». Para demostrar lo contrario, finge el plan disparatado de una comedia sin unidades, que abarque toda la vida de un hombre de longevidad portentosa, o de otra que comprenda toda la conquista de Méjico. Reconoce Iriarte que no basta la observancia de las tres unidades para graduar de excelente una pieza, si le faltan otras precisas, como son el artificio en la trama, la verisimilitud en los lances, la naturalidad en los pensamientos, la pureza en el estilo, la variedad en el diálogo, la vehemencia en los afectos, y, más que todo, el interés que nace de la buena elección y disposición del asunto. Pero su gusto dramático es tan tímido, que se asusta y escandaliza de «las sombras, espíritus y fantasmas, como en *El Convidado de Piedra* o en *Hámlet*.»

Iriarte, como la mayor parte de los escritores de su tiempo, **[p. 302]** gastó la vida en ásperas e interminables polémicas, sien-

do alternativamente agresor y agredido. Comenzó escribiendo *un vexamen* contra ciertos tercetos de don Nicolás Moratín, de quien luego se hizo amigo. Cuando publicó la traducción del *Arte Poética* de Horacio, tuvo que defenderse del colector del *Parnaso Español,* a quien maltrató luego a su sabor en el folleto *Donde las dan, las toman*. Irritado por la preferencia que la Academia Española dió en 1780 a una égloga de Meléndez sobre otra suya, intentó rebelarse contra el fallo, escribiendo un papel de reflexiones, que fué contestado por Forner con un cotejo entre ambas églogas. El mismo Forner persiguió encarnizadamente la reputación de Iriarte, vengando de paso a todas sus víctimas, en dos libelos, verdaderamente inicuos, que tituló *Fábula del asno erudito* e *Historia de los gramáticos chinos,* sátiras personalísimas las dos e indignas a toda luz del grande y robusto entendimiento de su autor. Escaso o más bien nulo es el fruto que puede sacar la crítica literaria de todas estas miserias de plazuela, donde no se atravesaba doctrina alguna, y donde la voz de las pasiones amotinadas hacía callar la voz del gusto. De este modo, el espíritu crítico, principal timbre del siglo pasado, se esterilizaba en asuntos pequeños, tratados con prolijidad fastidiosa, y más bien que de palanca para remover las ideas, servía de puñal para destrozar honras y famas, con ese género de golpes en que el asesino pierde tanto como la víctima, y llegan uno y otro deshonrados a la posteridad.

Más verdadero y legítimo servicio prestó Iriarte a nuestras letras, traduciendo floja y desmayadamente, pero comentando con erudición y buen juicio la *Epístola de Horacio a los Pisones* (1777), [1] Era evidente que las antiguas traducciones de Zapata, de Espinel, de Morell, etc., no servían ya ni correspondían al positivo adelanto y estado floreciente de los estudios de humanidades **[p. 303]** en España. La de Vicente Espinel tenía algunos rasgos de poeta, pero oscurecidos por una versificación escabrosa y un diluvio de incorrecciones, infidelidades y negligencias. Iriarte car-

gó muy pesadamente la mano sobre este trabajo y el de sus demás predecesores, exponiéndose a las violentas represalias de Sedano, que había encabezado su *Parnaso Español* con la traducción de Espinel, poniéndola en las nubes. Sedano no probó, ni podía probar con todos sus esfuerzos, que la versión del poeta rondeño fuese buena, pero dejó fuera de duda que también la de Iriarte distaba mucho de serlo, si no por errores en la inteligencia del sentido, a lo menos por la insoportable prolijidad y desleimiento de las ideas del original (los 476 hexámetros estaban convertidos en 1.065 versos de silva), y por lo duro, prosaico, inarmónico y antihoraciano de los versos. Iriarte, ayudado por don Vicente de los Ríos, se defendió muy bien de los cargos gramaticales, pero no de estos otros, en el diálogo jocoso-serio intitulado *Donde las dan, las toman,* que salió a luz al año siguiente de la *Poética,* y en el cual, tomando ya la ofensiva, hizo gravísimos cargos a Sedano por el desorden y pésima crítica con que había elegido las piezas de *su Parnaso*. Sedano disimuló por entonces su ira, y sólo después de muerto Ríos, la desahogó de una manera bárbara e indigna de un cristiano, en cuatro tomitos, que publicó en Málaga (1785) con el rótulo de *Coloquios de la Espina*. [1] Tal como es, la traducción que Iriarte hizo de la *Epístola a los Pisones,* fué la única que disfrutó del favor público durante el siglo XVIII, y a la verdad con justicia, si se la compara con la glosa del presbítero don Juan Infante y Urquidi en octavas reales (1730), con la del gerundense Pedro Bes y Laber en prosa (1768), gramatical y como para principiantes, o con la de Fray Fernando Lozano (maestro de latinidad en el colegio mayor de Santo Tomás de Sevilla) en romance octosílabo (1777), únicas que entonces corrían impresas. Inéditas quedaron muchas más, y algunas de verdadero mérito; v. gr., la de Forner (en verso suelto), que quiso hasta en esto competir con Iriarte, y darle una lección, saliendo muy airoso del intento; la del intendente de Burgos Horcasitas y Porras, en menos **[p. 304]** sílabas que el original, muy estimable a pesar de

tan ridícula y embarazosa traba, y otras muchas que pueden verse enumeradas en nuestro *Horacio en España*. El verdadero interés del trabajo de Iriarte consiste (ya lo hemos dicho), no en la traducción, sino en las notas, que están a la altura de cuanto entonces se sabía sobre Horacio, y no han perdido su interés aun después de la publicación de otras mejores traducciones y exposiciones castellanas, como las de Burgos, Martínez de la Rosa, Gualberto González y Raimundo Miguel.

Por los mismos días en que Iriarte daba a luz su traducción de la *Poética* de Horacio, don Casimiro Flórez Canseco, catedrático de griego en los Reales Estudios de San Isidro, hacía familiar a sus discípulos la de Aristóteles, reimprimiendo, muy corregida, la antigua versión de don Alonso Ordóñez das Seijas y Tovar, con el texto griego al frente, impreso con bastante corrección y esmero, y con las notas de los más selectos comentadores, entre ellos Daniel Heinsio y Batteux. Esta publicación, que lleva la fecha de 1778, fué muy útil al progreso de los estudios estéticos, pero quedó oscurecida muy pronto (en 1798) con aparecer otra más exacta y elaborada versión, acompañada asimismo del texto original, muy bien impreso. No padecían entonces las imprentas de España la penuria de griego que hoy las aqueja. Esta nueva traducción, que salió con notable lujo de las prensas de Benito Cano, a expensas de la Biblioteca Real, era obra de don Joseph de Goya y Muniain, empleado de la misma Biblioteca, conocido ya por autor de la mejor y más pura versión de los *Comentarios* de César que tenemos en nuestra lengua. Azara había pedido desde Roma las variantes de un códice de la obra de Aristóteles que existe entre los manuscritos griegos de la Biblioteca de Madrid. Goya fué el encargado de recogerlas, y habiéndose aficionado al texto, emprendió la tarea de traducirle, le consultó con varios eruditos italianos, y aprobado por ellos, logró que Jove Llanos, ministro entonces de Gracia y Justicia, le tomase bajo su protección, ordenando imprimirle. Realmente es obra de mérito, aun-

que no debiéramos contentarnos con reimprimirla, sino hacer otra nueva, ahora que el texto de aquellos oscurísimos fragmentos ha recibido tanta luz por las tareas de Bekker, de Egger y de otros muchos helenistas. El texto que Goya siguió es el de la edición **[p. 305]** de Glasgow de 1745, hoy muy anticuado, aunque bueno para su tiempo. Y no dejó de valerse grandemente, como él mismo confiesa, de las antiguas traducciones castellanas, sobre todo de la de Vicente Mariner, manuscrita en la Real Biblioteca. Las notas están escritas con buen juicio, pero no con mucha novedad, remitiéndose el autor a cada paso a las de Metastasio y a los discursos de Montiano. Defiende que puede haber verdadera poesía en prosa, y califica de bellísima la *Celestina*. Y aunque de soslayo y tímidamente, no deja de hacer la apología del teatro español, siguiendo en esto la tradición de cuantos entre los nuestros habían interpretado directamente el texto del filósofo. Por eso no quiere admitir de ningún modo que tengan razón los franceses en calificar de defecto de arte todo lo que no es conforme al gusto de su nación, porque los llamados defectos pueden muy bien ser «rasgos bien tirados de imaginaciones más poéticas que las suyas». «Son como los cuervos (añade Goya), que no hacen más que graznar en vano contra las águilas, a cuyos vuelos no alcanzan ni con la vista». Y comparando la brillantez y lozanía de los anatematizados poetas del siglo XVII con la sequedad antipática de los del suyo, no dudaba en declarar que, por hacer únicamente caudal del arte y de las reglas, y proceder siempre con el compás en la mano, se había «apagado el numen, estrujado el ingenio y restañado la vena de los españoles». Hasta en las notas de un árido y severo trabajo filológico encontraba albergue el proscrito patriotismo literario, que algunos suponen de todo punto muerto. Verdad es que el mismo espíritu predominaba en todos nuestros helenistas, como más adelante veremos en los gloriosos ejemplos de Berguizas y de Estala. [1]

De este modo iban vulgarizándose cada vez más en España las obras maestras de la preceptiva clásica, traídas y llevadas a cada paso en las contiendas críticas, que eran el único pábulo de la actividad literaria de entonces. Ya hemos mencionado en otro lugar las versiones de lo *Sublime* de Longino. Llególes su turno a las *Instituciones oratorias* de nuestro español Quintiliano, que hasta entonces no había merecido de sus paisanos los **[p. 306]** honores de una traducción, ni buena ni mala. Hiciéronla al fin, y con no poca diligencia, dos padres de las Escuelas Pías, Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, tomando por texto la edición latina de Rollin, generalmente admitida entonces en los establecimientos de educación de Europa. Los traductores, alimentados con aquella sólida doctrina, tenían razón para clamar contra los «preceptillos de escuela y las retóricas vulgares». Lástima fué que por seguir a Rollin suprimieran, así en el texto que ponen al pie como en la traducción, ciertos pasajes que se les antojaron inútiles, y que quizá lo sean para la enseñanza elemental, pero no para la erudición; v. gr., todo lo que se refiere a ortografía antigua, costumbres del foro y otras materias no menos interesantes, si bien no pertenezcan directamente al estudio de la Retórica. Sin esta tacha, de fácil remedio, no dudaríamos en calificar esta traducción de excelente. [1]

Tanto o más que las obras de los antiguos retóricos se divulgaron las de los franceses. No menos que tres traducciones en verso de la *Poética* de Boileau conozco, y sin duda habría otras más que quedarían manuscritas. Hizo la primera el escritor valenciano don Juan Bautista Madramany y Carbonell [2] 1787 con escaso nervio y corrección en los versos, pero con notas útiles y con aplicaciones a nuestra literatura. Acometió al mismo tiempo idéntica empresa, con éxito muy superior, pero con la desgracia de no haber visto salir su libro de las prensas, el mejicano Padre Francisco Xavier Alegre, uno de los mayores ornamentos de la emigración jesuítica del tiempo de Carlos III, varón insigne a la

par como historiador de la Compañía en Nueva España, como autor de un curso teológico en que la pureza clásica de la latinidad corre parejas con la solidez de la doctrina, y como elegantísimo poeta latino, así en su *Alexandreida* como en su traducción de la *Ilíada,* **[p. 307]** que Hugo Fóscolo apreciaba tanto y a la cual sólo encuentro el defecto de ser demasiado virgiliana. Como versificador castellano, apenas nos ha dejado otra muestra que esta versión de Boileau (en silva), inédita, en poder de nuestro sabio amigo don Aureliano Fernández-Guerra. [1] La versificación del Padre Alegre es generalmente bizarra, y las notas eruditísimas, formando un verdadero curso de teoría literaria, acomodado principalmente a la poesía castellana. Aun en el texto hace el padre Alegre algunas alteraciones importantes, suprimiendo las que son particularidades de la lengua y versificación francesa, o alusiones satíricas a autores de aquel país, enteramente oscuros y desconocidos en el nuestro, y sustituyéndolo todo con ejemplos familiares a lectores españoles. En sus notas habla de nuestros grandes poetas con mucho amor, y toma contra Boileau la defensa indirecta de Lope de Vega, trayendo en su abono las concesiones del *Arte nuevo de hacer comedias*. [2]

La tercera versión de Boileau y la más conocida, por ser de un poeta célebre y existir de ella multiplicadas ediciones, es la que hizo don Juan Bautista Arriaza para el Seminario de Nobles de Madrid. Los recursos poéticos de Arriaza eran superiores a los de Madramany y Alegre, pero su traducción está lejos de ser una obra maestra. La hizo en versos sueltos, a los cuales tenía aversión, por lo mismo que los manejaba muy medianamente.

Junto con las traducciones contribuían a excitar el movimiento de las ideas críticas, y dar pábulo a las polémicas, las reimpresiones, cada día más frecuentes, de los autores castellanos del siglo XVI, y principalmente de los líricos. La escuela dominante en el siglo pasado los había absuelto de sus anatemas, y sería injusto desconocer cuánto hicieron todos los humanistas de

aquella era, desde Luzán hasta Quintana, para volverles el crédito y la notoriedad que habían perdido, no por influjo de los principios clásicos, sino, al revés, por la inundación de los poetas culteranos y conceptistas del siglo XVII y principios del XVIII. La mayor parte de los monumentos de la mejor edad de nuestra lírica, **[p. 308]** hasta los más dignos de admiración y de estudio incesante, eran rarísimos ya en 1750, al paso que andaban en manos de todos las coplas de Montoro y las de León Marchante, que Moratín llama *dulce estudio de los barberos*. Semejante depravación no podía continuar, y fueron precisamente sectarios de Luzán los que pusieron la mano para remediarla. Velázquez reimprimió en 1753 las poesías de Francisco de la Torre, cometiendo el yerro de atribuirlas a Quevedo. Desde 1622 no habían renovado las prensas españolas el texto de Garci-Lasso: detalle, por sí solo, harto significativo y lastimoso. Don José Nicolás de Azara le reprodujo en 1765, estableciendo un texto algo ecléctico, formado por la comparación de siete ediciones y de un antiguo manuscrito. Como Azara era hombre de gusto muy fino, y el texto resultaba claro y legible, nadie le puso reparos, y hasta hoy venimos leyendo por él a Garci-Lasso. A la edición de Azara acompañan breves notas, tomadas en general de las del Brocense, y un prólogo bien escrito, en que se lamenta amargamente de la corrupción y abandono de nuestra lengua, y de los despropósitos y pedanterías que se habían introducido en ella. Este *Garcilasso* de Azara fué reimpreso tres o cuatro veces antes de acabarse el siglo, siempre en tamaño pequeño y con cierto primor tipográfico. Fray Luis de León, no reimpreso tampoco desde 1631, debió a la diligencia de Mayans volver a la luz en Valencia, el año 1761, y es indicio notable del cambio de gusto el haberse reproducido esta edición en 1785 y 1791.

Animado por estas reimpresiones parciales y por otras que aquí se omiten, un don Juan Joseph López de Sedano, hombre de alguna literatura, pero de gusto pedantesco y poco seguro,

autor de una soporífera tragedia de *Jahel,* nunca representada ni representable, acometió la empresa de formar un cuerpo o antología de los más selectos poetas líricos españoles. La empresa era grande y de difícil o más bien imposible realización en el estado que entonces alcanzaban los conocimientos bibliográficos, pero sólo el haberla acometido y continuado por bastante espacio, desenterrando alguna vez verdaderas joyas (como la canción A *Itálica,* la *Epístola Moral,* etc.), hará siempre honroso el recuerdo de Sedano. Al comenzar a publicar el *Parnaso Español* en 1768, aún no sabía a punto fijo lo que iba a incluir en él, y tuvo que confiarse a merced de la fortuna, sin adoptar orden cronológico, **[p. 309]** ni de materias, ni otro alguno, ni siquiera el de poner juntas las producciones de un mismo autor. Diez años duró la publicación del *Parnaso,* que llegó a constar de nueve tomos, y, según el giro que llevaba y la buena y patriótica voluntad del excelente editor don Antonio de Sancha, hubiera tenido muchos más, a no atravesarse en mal hora la negra e insulsa polémica entre Sedano, Iriarte y don Vicente de los Ríos, a la cual ya hemos hecho repetidas alusiones. Ríos había sido amigo de Sedano; pero riñó con él, y publicó, como en competencia del *Parnaso,* las *Eróticas* de Villegas (en 1774), y así él como Iriarte, este último en despique de las censuras fulminadas por Sedano contra su *Arte Poética,* tomaron a su cargo desacreditar al laborioso erudito, matando en flor una empresa utilísima, por más que ni el buen gusto ni el discernimiento presidiesen a ella. Aparte del desorden absoluto, que es el pecado capital, pero quizá inevitable, de esta colección, asombra la candidez con que el bueno de Sedano, en las notas críticas que van al fin de cada volumen, se cree obligado a colmar de elogios por igual a todas las piezas que incluye, alabando en el mismo tono una oda de Herrera, una epístola de Bartolomé de Argensola o la primera égloga de Garci-Lasso, que la detestable prosa rimada del *Poema de los Inventores de las cosas,* o ciertos versos místicos que el Padre Merino, tan ayuno en senti-

do estético como él, quiso hacer pasar por de Fray Luis de León. El estilo de Sedano es tan pobre como su crítica, y a veces se extrema por lo incorrecto, sin que ningún buen sabor se le pegara de los excelentes libros castellanos que de continuo manejaba.

No falta quien quiera dar a la empresa de Sedano el valor de una reacción nacional contra el clasicismo francés; pero bien examinado el *Parnaso,* nada hallamos en él que corrobore tales imaginaciones (las cuales tendrían más valor aplicadas a Nipho, por ejemplo); antes lo único que advertimos en Sedano es una preterición absoluta y desdeñosa de los poetas de la Edad Media, total olvido de los Cancioneros y Romanceros, y apego exclusivo a las canciones de factura toscana y a las odas, églogas y sátiras al modo greco-latino, si bien, dentro de estos géneros, su inclinación o su gusto poco depurado no le llevaba hacia los poetas más severos, sino que daba, v. gr., la primacía entre todos los líricos españoles a don Esteban Manuel de Villegas y a don Francisco de Quevedo, **[p. 310]** antes que a Fray Luis de León o a Garci-Lasso. Pero en esto más bien hemos de ver una simple falta de gusto que una afirmación reflexiva y consciente. En otras singulares opiniones de Sedano, verbigracia, en la preferencia que concede a la sátira sobre todos los géneros de poesía por razón de su utilidad, más bien que paradojas y caprichos individuales, lo que se trasluce es la influencia del sentido doctrinal y prosaico que a toda prisa se iba enseñoreando del arte, desde el momento en que Luzán había admitido que podía ser legítima poesía la exposición en verso *de lo útil,* siquiera no produjese ningún deleite estético. Por tal doctrina resultaban canonizados el antiguo poema de los *Inventores de las cosas,* y los infinitos que el siglo XVIII produjo sobre temas como la extracción del ácido carbónico o la serie de los Concilios generales.

Todo conspiraba en favor del prosaísmo, pero en cierto modo le sirvió de antídoto la difusión de la antigua poesía castellana, no sólo en el *Parnaso* de Sedano, sino en las frecuentes aunque no

siempre correctas ediciones de nuestros clásicos del siglo XVI, que con un lujo tipográfico y una limpieza desconocida hasta entonces, salían como en competencia de las prensas de Montfort y Orga en Valencia, de la Imprenta Real y de las de Ibarra, Sancha, Cano y otros en Madrid. Así volvieron a la luz las obras de Cervantes, Quevedo y Lope, y las de muchos poetas menores que habían llegado a hacerse rarísimas; así también los antiguos tratados de retórica y poética, debidos a nuestros humanistas del Renacimiento, Nebrija y Vives, Arias Montano y García Matamoros, Cascales y González de Salas. La renovación inteligente de tantos y tan preciosos restos de nuestra pasada cultura, que hasta en su aspecto exterior halagaban los ojos, por la nitidez de los caracteres con que se estampaban, logró dar carácter decididamente nacional, en todos los géneros menos en el teatro, al movimiento de los espíritus en la época de Carlos III. Fuera del teatro, repito, y fuera de los géneros de índole popular, respecto de los cuales, más bien que prevención, lo que había era desconocimiento; la literatura castellana del mejor tiempo, los líricos, los historiadores, los oradores sagrados y algunos novelistas, eran mucho más conocidos y mucho más estudiados que ahora, aunque quizá se los citase menos. Es una vulgaridad fuera de sentido la que **[p. 311]** desdeña a los restauradores de nuestra lírica por haber abandonado el gusto nacional, lanzándose en brazos de la imitación francesa. ¿Quién percibirá el más remoto vestigio de ella en los versos de don Nicolás Moratín, de Fray Diego González, de Iglesias y aun en los de la primera época de Meléndez? Fray Diego González e Iglesias ni siquiera sabían francés. El primero calca las formas de la poesía de Fray Luis de León, y aunque le falta la grande alma de su modelo, en las traducciones, donde esta diferencia es menos sensible, llega a confundirse con él, y pudieron imprimirse sin gran desventaja en la *Exposición del libro de Job* los tercetos de Fray Diego al lado de los de su maestro. Iglesias, no sólo es un eco de la inspiración festiva de Queve-

do, sino que en los versos serios plagia sin misericordia al Bachiller La Torre y a Valbuena. Siquiera estos vates salmantinos se atenían a la pura manera del siglo XVI; pero ¿qué decir de otros, como Huerta y Vaca de Guzmán, que hacían verdadero alarde de seguir las corrientes más turbias del siglo XVII? Uno y otro cultivaban con singular predilección la híbrida forma del romance endecasílabo, y la forma conceptuosa de las endechas: uno y otro copiaban a Góngora en algo de lo bueno y en mucho de lo malo, siendo en ambos superior el instinto al discernimiento. Pero, a lo menos, en la robustez algo hueca de la versificación, en el lujo del estilo, y en cierta manera intrépida y extravagante de decir las cosas, no dejan duda de que por sus versos ha pasado un leve soplo de la musa de Córdoba. Vaca de Guzmán, el poeta favorito de la Academia Española, padecía tan poco de escrúpulos académicos, que se atrevió, cual otro Cayrasco de Figueroa, a poner en verso castellano el *Flos Sanctorum,* si bien por fortuna no pasó de los tres primeros meses. El mismo nos confiesa que cuando empezó a escribir no tenía más biblioteca que Gerardo Lobo. [1]

En la poesía lírica no había verdadera lucha. El campo de batalla era el teatro, y aun allí los triunfos del gusto francés eran **[p. 312]** pocos y harto fugaces, y se disputaba palmo a palmo el terreno a las obras de la nueva escuela, negándolas hasta el derecho de aparecer en las tablas. La tragedia francesa no llegó a aclimatarse nunca: la comedia, sólo cuando Moratín la presentó muy españolizada. Es error muy grave confundir el verdadero teatro español del siglo pasado con los ensayos de gabinete, los cuales muchas veces se quedaban en el libro impreso, y otras descendían cuando más a las tablas de un teatro privado y aristocrático, donde eran recibidos con más cortesía que aplauso. Ni siquiera la protección oficial, tan poderosa en los gobiernos absolutos, bastaba a dar vida a esta literatura enteramente artificiosa. Fué menester todo el indomable tesón del Conde de Aranda para que el

público soportase, aunque de mala gana, la *Hormesinda* de don Nicolás Moratín y el *Sancho García* de Cadalso. Las otras tres obras dramáticas de Moratín, padre, corrieron impresas, pero nunca representadas. Las traducciones de Iriarte, de Olavide, [1] de Clavijo y Fajardo se hicieron, no para los teatros populares, sino para el de los Sitios Reales o para domésticos saraos. Jove-Llanos, nunca pudo ver representado su *Pelayo* o *Munuza,* sino por los alumnos del Instituto Asturiano. De la *Jahel* de Sedano, ni aun los mismos críticos del tiempo hablaron sino para destrozarla. [2] Las tragedias, mucho más estimables y poéticas, de los jesuítas valencianos Colomés y Lassala, fueron, por la mayor parte, escritas en italiano y representadas en Italia, pero no en España. Del *Mardoqueo,* brillante imitación de la *Esther,* hecha por otro jesuíta de los expulsos, don Juan Clímaco Salazar, no consta que apareciese en **[p. 313]** ningún teatro. De las muchas tragedias francesas que se tradujeron, por lo general malditamente, sólo consta que se aplaudiese la *Zaira* de Voltaire, cuando Huerta la españolizó a su manera. Sólo en años muy posteriores, y merced a la fortuna de haber tropezado con intérpretes como Saviñón, don Dionisio Solís y don Juan Nicasio, algunas tragedias de poetas de segundo orden, como Ducis y Legouvé, sostenidas por la poderosa declamación de Isidoro Máiquez, lograron un éxito transitorio, es verdad, pero muy superior al que habían obtenido nunca Corneille ni Racine, en las rarísimas veces que habían puesto el pie sobre las tablas españolas. Molière, entregado a intérpretes como don Manuel de Iparraguirre y don Cándido M. Trigueros, debía de tener una suerte todavía más desastrosa, siendo cosa sabida cuánta mayor dificultad envuelve el trasplantar una obra del género cómico, y qué prodigios de arte es preciso realizar para que parezca indígena. Moratín dió la norma en sus dos admirables arreglos, uno de ellos casi popular en España. Pero *La Escuela de los Maridos* no apareció hasta 1812, y *El Médico a palos* hasta 1814, coincidiendo una y otra con las traduc-

ciones secas y desabridas, pero muy literarias, del abate Marchena, que no tuvieron en la escena efecto alguno.

¿Y qué decir de las tentativas de comedia clásica anteriores a las de Moratín? ¿Cómo había de recibir el público, sino con fastidio y desvío, aunque un jurado se las impusiese como obras maestras, haciéndolas representar con inusitado aparato, aquella pastoral lánguida e interminable de las *Bodas de Camacho* de Meléndez, bien versificada, eso sí, pero en la cual demostró su autor que Dios no le había dado una sola condición de poeta dramático, ni mucho menos aquellos *Menestrales* de Trigueros, pieza insulsa y bárbara, únicamente curiosa por sus pretensiones de drama social y un tanto democrático?

En tal penuria de dramas originales, diéronse algunos a refundir aquellas obras de nuestro antiguo teatro que más fácilmente y con menos alteraciones podían encajar dentro del molde clásico y pasar sin ceño de los humanistas. El autor de esta especie de transacción entre las dos escuelas y verdadero inventor del sistema de las refundiciones, fué don Tomás de Sebastián y Latre, que, con el título de *Ensayo sobre el teatro español,* publicó en 1773, **[p. 314]** el *Parecido en la Corte* de Moreto, [1] y *Progne y Filomena* de Rojas, refundidas con bien torpe mano y con grandes pretensiones de moralizar las antiguas fábulas, para lo cual tuvo que ingerir muchos versos de su cosecha, que por lo triviales y rastreros contrastan de una manera singular con los de ambos poetas antiguos. A nadie satisfizo la intentona de Sebastián y Latre. El público, que todavía comprendía a Moreto y a Rojas, quería las comedias viejas y no las refundidas, que graduaba de sacrilegios; y los fanáticos del gusto francés clamaban que era proyecto absurdo el de corregir *nuestras malísimas comedias*. [2] Mejor le avino a don Cándido María Trigueros, el cual, harto de escribir malos dramas y de verse silbado, determinó arrimarse a buen árbol, y entró a saco por el inmenso repertorio de Lope, enteramente olvidado en su tiempo, y tuvo la buena suerte de tropezar con la

Estrella de Sevilla, de la cual hizo, con habilidad que es justo reconocer (y en algún caso con notable ventaja), una especie de tragedia clásica que tituló *Sancho Ortiz de las Roelas,* la cual fué uno de los grandes acontecimientos teatrales de aquella época. [3] Alentado Trigueros con el rumor de los aplausos que hasta entonces no había conocido, prosiguió explotando a Lope y refundió *El anzuelo de Fenisa, La moza de cántaro, Los melindres de Belisa* y alguna otra comedia. Encontrada la mina, se dieron otros a beneficiarla, y el primero de todos don Vivente Rodríguez de Arellano, que se abrevió a añadir versos propios y no malos a la comedia de *Lo cierto por lo dudoso*. Al descubrimiento (que bien puede decirse así) del teatro de Lope, sucedió el descubrimiento del teatro de Tirso, debido en gran parte a la iniciativa del ilustre apuntador de Máiquez, don Dionisio Solís, merced al cual volvieron a ocupar en triunfo las tablas *Marta la Piadosa, La Villana de Vallecas* y otras creaciones del insigne Mercedario, casi la tercera parte de **[p. 315]** su repertorio, mucho antes de que la crítica hubiera parado mientes en ellas. En cuanto a Calderón, a Moreto y a Rojas, no hubo necesidad de resucitarlos, porque ni un solo día habían dejado de ser representados e impresos, en forma, es verdad, plebeya y abatida, en la forma de *comedias sueltas,* que pendientes de un cordel se vendían en plazas y mercados. Los literatos podían haber levantado otros altares y otros dioses, pero el pueblo español permaneció fiel a los antiguos.

Por eso aplaudía de todo corazón al único dramaturgo original de aquel siglo, al único que se atrevió a dar en cuadros breves, pero de singular poder y eficacia realista, un trasunto fiel y poético de los únicos elementos nacionales que quedaban en aquella sociedad confusa y abigarrada. Don Ramón de la Cruz no era infractor de las leyes clásicas, ni mucho menos enemigo de ellas, pero procedía como si no existiesen. La índole misma de sus cuadros, la sencillez de su trama, el tener que reducirse forzosamente a pocos minutos de representación y a cuatro palmos

de tierra, le llevaban naturalmente y sin esfuerzo a la mayor rigidez en las unidades de lugar y de tiempo. Era poeta esencialmente popular por los asuntos y por la entonación, pero esto no le quitaba de ser fervoroso creyente en las reglas de los preceptistas, y de empeñarse con indudable buena fe en la composición de tragedias, comedias y óperas, de las cuales quizá esperaba la inmortalidad más bien que de sus sainetes. El prólogo de la colección muy incompleta de su teatro, que publicó desde 1786 a 1791 en diez volúmenes, es, bajo este aspecto, un documento crítico de gran precio. Don Ramón de la Cruz se presenta allí, no como un ingenio lego, sino como quien ha *escudriñado los rincones* de Aristóteles, Horacio, Boileau, el Pinciano, Cascales, Mayans, Pellicer, Luzán, Montiano, Diderot, y no sé cuántos preceptistas más; y emprende, en forma de disertación, atiborrada de notas y testimonios, la defensa de su propio teatro contra los reparos del italiano Signorelli. Si los sainetes son *pintura exacta de la vida civil y de las costumbres de los españoles,* «¿hicieron más Menandro, Apolodoro, Plauto, Terencio y los demás dramáticos antiguos y modernos?…» «No hay ni hubo más invención en la dramática que *copiar lo que se ve,* esto es, retratar los hombres, sus palabras, sus acciones y sus costumbres… Los que han paseado el día de San Isidro su pradera, **[p. 316]** los que han visitado el Rastro por la mañana, la Plaza Mayor de Madrid la víspera de Navidad, el Prado antiguo por la noche, y han velado en las de San Juan y San Pedro…, en una palabra, cuantos han visto mis sainetes, reducidos al corto espacio de veinticinco minutos de representación…, digan si son copias o no de lo que ven sus ojos y de lo que oyen sus oídos; si los planes están arreglados al terreno que pisan, y si los cuadros no representan la historia de nuestro siglo… Yo *escribo, y la verdad me dicta»*

Sin jactancia podía decir esto don Ramón de la Cruz: sus obras tienen el hechizo imperecedero de la verdad perseguida infatigablemente con ojos de amor, y quien busque la España del

siglo XVIII, en sus sainetes ha de encontrarla, y sólo en sus sainetes. Podía con desacierto, no infrecuente en los poetas, preferir de sus obras lo que menos vale; pero nadie puede negar, en vista de las palabras transcritas, que tuvo la conciencia de su fuerza y el presentimiento de su gloria. [1] Pudo incurrir en la debilidad de **[p. 317]** hacer óperas serias como la *Briseida,* víctima de lastimoso naufragio, o tragedias clásicas como *Sesostris, Aecio, Talestris* y *Cayo Fabricio,* o imitar alternativamente a Molière, a Voltaire, a Metastasio, a Beaumarchais, a Ducis; pero un secreto instinto le movía a parodiarse a sí mismo y a todos los cultivadores de aquellos géneros exóticos, en las arrogantes y magníficas caricaturas del *Manolo* y de *El Muñuelo,* que fueron el desquite del ingenio español contra los Luzanes, Nasarres y Montianos, y contra todos los que habían intentado ponerle en un cepo. [1] Don Ramón de la Cruz se burlaba de ellos escribiendo *tragedias para reír* o *sainetes para llorar, no con tres, sino con «tres mil» unidades*. El sólo tuvo el privilegio de lanzar figuras vivas a aquel teatro cada vez más poblado de sombras.

Mientras don Ramón de la Cruz defendía el teatro popular con el mejor argumento, con el de las otras, y echaba a su manera los cimientos de una nueva escena española, tan distante de la antigua como del clasicismo importado de ultrapuertos, otro ingenio, muy español también y muy indisciplinado, don Vicente García de la Huerta, en quien hervía alguna parte del estro de Calderón y de Góngora, convocaba a la muchedumbre en el teatro para escuchar los trágicos acentos de la Melpómene española,

«No disfrazada en peregrinos modos,
Pues desdeña extranjeros atavíos;
Vestida, sí, ropajes castellanos,
Severa sencillez, austero estilo,
Altas ideas, nobles pensamientos,
Que inspira el clima donde habéis nacido».

[p. 318] La representación de la *Raquel* de Huerta, en 1778, fué el grande acontecimiento teatral del reinado de Carlos III. Por primera vez se daba el fenómeno de aparecer una tragedia de formas clásicas, que, no sólo agradaba, sino que excitaba el entusiasmo del público hasta el delirio. En los pocos días que corrieron desde la representación de la tragedia hasta su impresión, se sacaron dos mil copias manuscritas: todo el mundo la sabía de memoria, y la repetía en teatros caseros. La *Raquel* se hizo popular en el más noble sentido de la palabra. Y consistió en que la *Raquel* sólo en la apariencia era tragedia clásica, en cuanto su autor se había sometido al dogma de las unidades, a la majestad uniforme del estilo y a emplear una sola clase de versificación; pero en el fondo era una *comedia heroica,* ni más ni menos que las de Calderón, Diamante o Candamo, con el mismo espíritu de honor y de galantería, con los mismos requiebros y bravezas expresados en versos ampulosos, floridos y bien sonantes, de aquellos que casi nadie sabía hacer entonces sino Huerta, y que por la pompa, la lozanía y el número tan brillantemente contrastaban con las insulsas prosas rimadas de los Montianos y Cadalsos. La *Raquel* tenía que triunfar, porque era poesía genuinamente *poética* y genuinamente española. Es la única tragedia del siglo pasado que tiene vida, nervio y noble inspiración. Hasta el romance endecasílabo adoptado por Huerta (y que luego trasladó con profusión y poco gusto a sus versos líricos a los cuales da carácter híbrido y desaliñado), contribuyó a poner el sello nacional a la pieza, siendo, por decirlo así, una ampliación clásica del metro popular favorito de nuestro teatro, dilatado en cuanto al número de sílabas, pero conservando el halago de la asonancia tan favorable a la recitación dramática.

El éxito ruidoso de la *Raquel* y el de los primeros romances de Huerta, donde hay valientes imitaciones del estilo de Góngora, colocaron desde luego a su autor en primera línea entre los adversarios de la imitación francesa y sostenedores del gusto del si-

glo anterior, más o menos modificado. Huerta aceptó este papel, al cual su propia índole le llevaba, y le sostuvo con arrogancia y braveza indómita hasta el fin de su vida, luchando casi solo contra todas las corrientes de la literatura de su tiempo; vencido nunca, y vencedor tampoco, acosado por todas partes, pero sin desfallecer **[p. 319]** ni transigir un momento, sostenido, no por su ciencia, que era ninguna, sino por su poderoso instinto. Desgraciadamente Huerta no tenía más que instinto; era poeta y no crítico; tenía el sentido de la belleza, pero no llegaba a razonarla nunca. Lo admirable en él es la actitud que tomó; es aquel reto lanzado a toda la literatura de su siglo; aquel arrostrar las iras de los doctos y de los discretos, sin más apoyo que su convicción patriótica firmísima. La posteridad debe contemplarle sólo en este ademán batallador, y apreciar únicamente el impulso genial que le guiaba, y la bondad de la causa que sostenía, idéntica en el fondo a la que luego triunfó con el romanticismo. Pero esta admiración se disminuye mucho cuando examinamos los incidentes de la batalla, en la cual, si es verdad que los adversarios de Huerta no mostraron casi nunca más que sinrazón e ignorancia, también lo es que el iracundo vate extremeño hizo cuanto en su mano estuvo para desacreditar y echar a perder su causa, por falta de tino, de gusto, de cultura filosófica, y aun de conocimiento del mismo teatro, cuya defensa había tomado con tanto calor y tanto arrojo. Huerta imprimió en 1785 un *Theatro Hespañol* en diez y siete volúmenes, [1] para los cuales aprontó los fondos un bizarro caballero, don Joseph Arzicon, cuyo nombre no debe quedar olvidado en la historia de nuestras letras. Era la primera vez que se intentaba formar una colección metódica y selecta de nuestras comedias. Las voluminosas series del siglo XVIII, de las cuales la última llegó a contar cuarenta y ocho volúmenes, eran meras compilaciones de librería, sin propósito alguno literario. Durante el siglo XVII, a los antiguos tomos de a doce comedias, sucedieron las ediciones *sueltas* de Madrid, Sevilla, Barcelona y

Valencia, de miserable y ruín aspecto todas ellas, y de texto mutilado e incorrectísimo. Un don Juan Fernández de Apontes había reimpreso en once **[p. 320]** volúmenes, desde 1760 a 1763, todo el teatro de don Pedro Calderón de la Barca, con harto desaliño, pero menor que el de las impresiones sueltas.

La colección de Huerta queda juzgada con decir que no se inserta en ella *una sola comedia* de Lope de Vega, ni de Tirso de Molina, ni de Alarcón, ni de Guillén de Castro, ni de Mira de Mescua, ni de Vélez de Guevara, ni de Montalbán, ni de ningún otro poeta de la época más rica, más original y más brillante de nuestro teatro. Huerta ignoraba todo esto. Su colección se redujo a unas cuantas comedias de figurón de Roxas, don Juan de la Hoz, Moreto, Zamora, Cañizares y Melchor Fernández de León, a algunas comedias de capa y espada de Calderón, con otras de Moreto, Roxas y Solís, a cuatro o cinco *tragicomedias o comedias heroicas* de estos mismos autores y de Candamo. ¡Esto y una menguada colección de entremeses fué todo lo que Huerta encontró en el teatro más rico del mundo! El que no quiera conocer el teatro español guíese por la colección de Huerta.

Todo es extravagante en ella: la elección de las obras, el estilo de los preámbulos (los cuales arguyen en Huerta una fanfarria y satisfacción de sí mismo que casi tocan con los límites de la insensatez) y, finalmente, hasta la ortografía, donde hay rarezas como la de escribir *España* constantemente con *h,* y *Sevilla* con b. No esperemos jamás de Huerta la solidez de doctrina estética que mostraron don Juan de Iriarte contra Luzán, Erauso y Zavaleta contra Nasarre, Romea y Tapia contra CIavijo y Moratín el padre: no esperemos tampoco las osadas proposiciones que había estampado el Padre Feijóo en el *No sé qué* y en *La Razón del gusto*. Huerta *siente* como ellos, pero no piensa, no raciocina de una manera original y libre, no justifica nunca sus aficiones por un principio general de crítica. Tan pronto concede a sus adversarios lo que no podía ni debía concederles, como se lo niega todo

en redondo. Al impugnar a Signorelli, a Voltaire, a Linguet, en lo que escribieron de nuestro teatro; al escarnecer las pretensas imitaciones que de él hizo Beaumarchais; al notar en las tragedias de Corneille no menores anacronismos históricos que en las nuestras (v. gr.: en *El Cid* poner la escena en Sevilla;) al burlarse de la supina ignorancia del patriarca de Ferney, que suponía *comediante* a Lope de Vega, Huerta suele tener razón en medio **[p. 321]** de su intemperancia excesiva; [1] pero ¿quién se la ha de dar cuando maltrata a Cervantes en son de defender al *Fénix de los ingenios* (cuyas obras empezaba él mismo por desconocer de la manera que hemos visto), llamando al manco sano nada menos que «inicuo, satírico, denigrador, envidioso y enemigo del mérito ajeno… que escribió *El Quijote* sólo para satisfacer despiques personales», o cuando dice de la *Atalia* de Racine que bien manifiesta ser escrita para un colegio de niñas, y que es ella la mejor prueba de la *imbecilidad (debilidad* quería decir Huerta, sino que lo dijo en latín) de ingenio de su autor?» ¿Y cómo es fácil (añade, y esto bastará para muestra del estilo estrambótico del prólogo) que el divino fuego de la poesía acompañe los espíritus de unas gentes criadas en tierras flojas, pantanosas, faltas de azufres, sales y sustancias, y tan poco favorecidas del calor de Phebo… que en no pocas de las provincias de Francia, si acaso se descubren tal cual vez, no tienen bastante fuerza para fomentar ni dar razón a la mayor parte de las plantas? De este principio y causa natural procede aquella mediocridad que se observa en las más de las obras de ingenio de los franceses, quienes seguramente jamás alcanzarán en la poesía y elocuencia más que aquella medianía correcta, propia de ingenios débiles y poco vigorosos, y de aquí nace igualmente el asombro que causa a éstos la generosa sublimidad de las composiciones españolas, en las cuales, si hay defectos, son ciertamente muy fáciles de corregir con las reglas del arte, sabidas por cualquiera que quisiere dar algunos breves momentos a su estudio. ¡Tan arduas, tan abstrusas son las arcanidades de

la Poética!» Muchas sandeces han escrito y siguen escribiendo de nosotros los franceses; pero la verdad es que con este discurso de Huerta quedamos vengados para largo rato.

Grande fué el asombro y el escándalo que produjo entre los galo-clásicos la ciega y desatinada arremetida de Huerta, y apenas había salido a la calle el primer volumen del *Theatro Hespañol,* comenzaron a inundarse las librerías de la villa y corte de folletos y hojas volantes contra la persona y los escritos del **[p. 322]** colector. [1] Sólo dos o tres de estos folletos merecen hoy algún recuerdo, más por el valor que les presta el nombre de sus autores, que no por el que ellos tengan intrínseco. Rompió el fuego el ilustre fabulista vascongado don Félix María Samaniego, hombre de cultura **[p. 323]** enteramente francesa, y admirador de Voltaire, hasta en aquellas cosas en que no era muy prudente en España seguirle ni admirarle. El papel de Samaniego contra Huerta se titula *Continuación de las Memorias Críticas de Cosme Damián,* y lleva por epígrafe aquel célebre pasaje de Cervantes: «porque los extranjeros, que con mucha puntualidad guardan las leyes de la comedia, nos tienen por bárbaros e ignorantes, viendo los absurdos y disparates de las que hacemos». Esta cita condensa todo el espíritu del folleto, en el cual, para no dejar duda alguna sobre la procedencia de la doctrina, copia Samaniego, y glosa a su manera, la crítica de Voltaire contra el *Hamlet*. Aplicando al teatro español el mismo criterio que su maestro al inglés, cita y emplaza a los Lopes, Calderones y Moretos «ante el tribunal de la razón, para responder del cargo de haber adoptado, promovido, acreditado y hecho casi invencible *La forma viciosa* de nuestro teatro». Enseña Samaniego «que el *orden* es la ley primera y primer principio de todas las cosas: que sin él no puede haber belleza ni perfección: que el que se ha querido dar a cada clase de composición dramática está fundado en la continuada y profunda observacicón de la naturaleza y del verdadero origen de los sentimientos o afectos humanos…: que estas leyes son

eternas, universales, propias de todos los tiempos y países, de las cuales ninguno tiene, a lo menos hasta ahora, privilegio de dispensarse», y con singular perspicacia y tino crítico muestra el verdadero flaco de la argumentación de Huerta, que consistía en no haber levantado francamente la bandera de la libertad artística, en no haber sostenido, sino de soslayo y por rodeos, «que el genio es superior a las reglas; que éstas son obra de los hombres; que los pretendidos legisladores del teatro no tuvieron privilegio alguno sobre el resto de los humanos para imponerles un yugo contrario a la natural libertad, y que, en fin, los poetas no son miserables vasallos de la triste y severa razón, sino los más brillantes cortesanos de la noble y generosa imaginación, su reina y señora natural». Si Huerta hubiera seguido el camino que en nombre de la lógica y como adversario leal le mostraba Samaniego, y que era en realidad el mismo camino que habían hollado los antiguos apologistas de nuestra escena, se hubieran encontrado frente a frente dos sistemas estéticos, dignos el uno del otro, porque cada uno de ellos contenía un principio **[p. 324]** igualmente verdadero, un elemento igualmente necesario, el principio de la libertad y el del orden. De este modo, generalizándose y levantándose la cuestión, no habría sido imposible llegar a un acuerdo, puesto que de la justa ponderación de ambos elementos, que se llaman y apoyan mutuamente, nace la verdad estética completa. Samaniego no se hubiera resistido mucho tiempo a aceptarla, puesto que reconoce las bellezas y sublimidades de nuestro teatro, y encuentra en él más viveza de fantasía y expresión de verdad humana que en el teatro francés y aun en el griego.

Pero Huerta, ciego de soberbia y de ignorancia, y exasperado además por la contradicción, aunque fuera tan culta y mesurada como la de Samaniego, se desató contra él y contra todos sus émulos en dicterios, injurias y amenazas, apodándolos *insípidos uItramontanos, insulsos transpirenaicos, hispano-celtas, luciérnagas rate-*

ras, escarabajos, y otra multitud de groserías y necedades; y en vez de aceptar la elevada polémica con que Samaniego le brindaba, dió con la mayor torpeza la razón a los enemigos de nuestra escena, declarando que él también reprobaba las comedias desarregladas (es decir, los dramas románticos y abiertamente contrarios a la Poética francesa), y que no daría entrada en su Theatro a *semejantes absurdos,* sino a verdaderas comedias como las de figurón y las de capa y espada, que retratan personajes y escenas de la vida común. Esta es una de las principales razones que explican la pobreza del *Theatro Hespañol.* Su autor procedía con tanta timidez como hubiera procedido el mismo Nasarre, que también tuvo en mientes una colección análoga.

Y aun no pararon aquí los tropiezos y desbarros de Huerta, como si algún maligno espíritu se hubiese empeñado en hacer estériles su instinto poético y su brío generoso. Sus adversarios habían sacado a plaza el nombre de Cervantes, y Huerta, defensor profeso y jurado del arte nacional, no encuentra cosa mejor que desprestigiar el mayor nombre de ese arte, con la tacha de envidioso, mordaz y malévolo. Semejante profanación e insolencia atizó contra Huerta las iras de una porción de cervantistas, los cuales, sin rastro de misericordia, molieron a palos (metafóricamente, se entiende) al iracundo vate de Zafra. Entre estos impugnadores se distinguió más que ninguno don Juan Pablo Forner, **[p. 325]** el polemista más incansable del siglo pasado, y uno de los escritores de más varia erudición e inmensa doctrina, de más originalidad de pensamientos y de más franqueza y brío de estilo que en aquel siglo florecieron. Siempre me ha admirado que Forner, tan español en todo, no estuviese en la cuestión del teatro al lado de Huerta. Pero la verdad es que no lo estaba, y que la preocupación de escuela podía en su ánimo tanto o más que en cualquier otro. Años antes, en 1782, cuando aún cursaba las aulas salmantinas le había premiado la Academia Española una *sátira contra los vicios introducidos en la poesía castellana*. En esta

sátira (harto dura y tenebrosa), Forner se encara nada menos que con el autor de *La Vida es sueño,* y le ensarta la siguiente reprimenda:

«¡Oh vos, gran Calderón!; si mis cansados
Discursos no tomáis acaso a enojo,
Pues son tanto los vuestros venerados,

Responded: si en el arte el grande arrojo
De escribir sin concierto se mantiene,
Ese arte ¿en qué se funda? En *el antojo*.

Lacónica respuesta, y que conviene
Bien con la autoridad de la persona
Que asegurada ya su opinión tiene.

Mas la naturaleza que pregona
Sus leyes invariables, quejaráse
Si a su verdad la ejecución no abona.
... ...
El vulgo ha de tener divertimiento:
Es necio, y neciamente se divierte.
Diviértase en buen hora: es justo intento;

Pero no ayude yo, cuando pervierte
La opinión de mi patria, a pervertilla,
Si excede un tanto a la vulgar mi suerte.

Fuera de que, si es necia la cuadrilla

De la plebe infeliz, del sabio el cargo
Es afear el error que la mancilla.
… … … … … … … … … … ….
¿Por qué, ¡oh gran Calderón!, a la robusta
Locución y al primor del artificio
No unió sus leyes la prudencia justa?

La diestra plebe, como en propio oficio,
A entender lo excelente acostumbrada,
Notara luego y repugnara el vicio.
De este modo fué Grecia amaestrada,
[p. 326] Y fuéralo mi España también de éste,
Si pluguiera a una Musa venerada.

Si a la tuya indiscreta, aunque celeste,
Pluguiera, ¡oh Lope!, que corrió sin freno,
Puesto que un grado a tu opinión le cueste.
… … … … … … … … … … … … .
Tales, tales perjuicios padeciendo
Está, ¡oh buen Calderón!, por vuestro antojo
La nación que burlásteis escribiendo.
… … … … … … … … … … … . .

En estos versos, tan ásperos y difíciles, tan faltos de todo color, se ve patente el empeño de responder al *Arte Nuevo de hacer comedias,* aunque directamente sea Calderón el atacado. Y responde Calderon, o Forner en su nombre, para extremar la diatriba con

el ridículo lanzado sobre uno de los peores trozos del intemperante y barroco lirismo calderoniano:

«Cuando yo, ardiente, en mi hipógrifo monto,
Y le hago ir en parejas con el viento
Aunque pez sin escama, vivo y pronto,

¿Privaré al auditorio del contento
De ver cuál se despeña una doncella,
Por dar a toda la arte cumplimiento?

¿Y en dónde hay arte como ver aquella
Belleza ir de peñascos en peñascos
Rodando, sin que el golpe le haga mella?

¿Vestir las lagartijas de damascos
Y que ocupen el monstruo cristalino
De ochenta naves los pintados cascos?

… … … … … … … … … … … . .
Desengáñese, y crea que el camino
De acertar a agradar, es el que enseña
Enredo no creíble y peregrino.
… … … … … … … … … … … …
¿No hará Moreto que la tropa pía
De los siete, en un punto, pase y duerma
Doscientos años en la gruta fría?» [1].

En 1784, Forner compuso una comedia *La Cautiva española*. Don Ignacio López de Ayala, que era entonces censor de teatros,

la desaprobó, y Forner se alzó contra su censura en una larga **[p. 327]** carta, llena (según su costumbre) de violentísimos ataques personales al censor y a su *Numancia*. La doctrina de esta carta es idéntica a la de los tercetos: «Nuestros poetas dramáticos fueron en su mayor parte genios agudísimos y extraordinarios: no hay duda; pero ¿qué culpa tenemos los que hoy vivimos de que estos genios extraordinarios escribiesen delirios, o por culpa del siglo, o por falta de estudio?… Triunfe, pues, la *asquerosa* costumbre de repetir en la escena nuestras antiguas impropiedades. ¿Cuáles son las reglas fundamentales? Las *unidades,* la verosimilitud, el decoro, los caracteres, las costumbres, la dicción… Yo no tengo interés en que se represente mi Cautiva. Al contrario, me avergonzaría de que saliese como mía a una escena donde salen santos bufones, lacayos políticos, caballeros duelistas, reyes bestiales, princesas enamoradas de jardineros, y otras sandeces de igual calibre».

De este modo pensaba Forner sobre el teatro en 1784; de este modo cuando escribió contra Huerta las *Reflexiones de Tomé Cecial;* poco más o menos lo mismo cuando compuso en 1796 su fría comedia de *La Escuela de la amistad o el filósofo enamorado,* precedida de una burlesca *apología del vulgo con relación a la poesía dramática*. [1] Pero cuando puso término a la más excelente y madura de sus obras, las Exequias *de la lengua castellana,* había aflojado mucho de su rigidez censoria, y miraba con no disimulada simpatía los arrojos de la antigua musa. «No parece sino que la Naturaleza, cansada de desperdiciar ingenio en los poetas del siglo de Lope y Calderón, ha retirado la mano, negándole del todo a los del presente. ¿Dónde está aquella fecundidad de imaginación tan pródiga… a modo de río que sale de madre por abundancia de caudal? ¿Dónde está aquella locución enérgica, que en los versos sonaba divinamente, y era intolerable cuando se quería desatar en prosa, no de otro modo que acaece en todo idioma que posee lenguaje poético?… Os digo de verdad que, cono-

ciendo yo muy bien cuánto se extraviaron del buen gusto muchos poetas de los tiempos de Felipe IV y Carlos II, prefiero sus sofismas, metáforas insolentes y vuelos inconsiderados, a la sequedad helada y semibárbara del mayor número de los que poetizan hoy en **[p. 328]** España, porque, al fin, en los desaciertos de aquellos veo y admiro la riqueza y fecundidad de la lengua que pudo servir de instrumento a frases e imágenes tan extraordinarias, pero en éstos no veo más que penuria, hambre de ingenio y lenguaje bajo y balbuciente.» [1]

Cierto que en lo esencial de la cuestión, Forner no transige nunca, y aun concediendo a nuestros poetas dramáticos fecunda y maravillosa invención, los anatematiza en nombre de los mandatos imperatorios de la moral absoluta, como quien creía de buena fe (y así lo dice) que *el fin de la representación teatral es corregir y enseñar,* [2] enmendando *los vicios del pueblo con el ridículo, y los de las personas altas con la atrocidad de los escarmientos o con la fatalidad inconstante de esto que se llama fortuna*. A este rigorismo de carácter ético se juntaba en él, como en casi todos los preceptistas, otra intolerancia que pudiéramos llamar, en sentido estrecho, *realista,* viniendo a resultar de la mezcla de una y otra el más absurdo concepto del drama, que, según el dictamen de Forner, debía ser «una *parábola en acción,* un ejemplo natural de la vida humana, un *desengaño vivo que mejore la sociedad,* pintando con verosimilitud lo que pasa en ella realmente», y de ningún modo «una región imaginaria, donde, sin más objeto que *embelesar y hacer reír,* se presenten indistintamente personas de todas clases y especies». Sin duda Forner estimaba por cosa muy fácil y de poca monta el *embelesar* y el *hacer reír.* Siguiendo este sistema, compuso, con el cándido intento de *mejorar la sociedad,* su **[p. 329]** comedia de *El filósofo enamorado,* que ni hace reír ni embelesa. Pero Forner sentía en el fondo de su alma y comprendía en su grandísimo entendimiento que no bastaban la regularidad ni la intención moral para producir belleza poética, sino que, al contrario, «hacen grandísi-

mo perjuicio a la causa del buen gusto aquellos entendimientos secos, lánguidos y fríos, que no pueden dar de sí más que la observancia de los preceptos, *puesto que esa observancia, por sí sola, no forma más que cadáveres, y el pueblo quiere más ver un monstruo vivo que un cadáver pálido y postrado, por más que conserve la regularidad correspondiente a su naturaleza».*

¿Qué mayor justificación para Huerta (si hubiese podido alcanzarla) que la que aquí le daba el generoso y sano espíritu del único pensador que tuvo entre sus adversanos? Huerta había creado algo vivo: la *Raquel:* basta para su gloria, y fué suprema injusticia de sus enemigos el querer escatimársela. Vive y vivirá aquella tragedia, a despecho de los romances y jácaras de Jove-Llanos, de la *Huerteida* de Moratín, de los desdenes de Meléndez, del *Morión* de Forner, y de sus infinitos epigramas, por lo general poco chistosos. Hubo quien no le perdonó ni siquiera muerto: tal fué el autor del burlesco soneto:

«Huerta ya se murió: mucho lo siento»

… … … … … … … … … …

y también Iriarte, verdadero padre de aquel célebre epitafio, que concede a Huerta el ingenio, negándole el juicio:

«Deja un puesto vacante en el Parnaso
Y una jaula vacía en Zaragoza».

La posteridad ha juzgado de muy distinto modo, y, sea cual fuere el temple de las armas que Huerta esgrimió en su polémica, la polémica en sí tiene tal valor, que no hay episodio de la historia literaria del siglo XVIII que mejor nos haga comprender hasta qué punto se iba engrosando y haciendo cada vez más poderosa la vena latente de romanticismo que antes de ahora hemos señalado. Así se sueldan las dos épocas del arte romántico español, sin que haya verdadero paréntesis en la centuria pasada, puesto que la protesta nacional ni un solo día dejó de alzarse, simpática siempre a las muchedumbres.

[p. 330] Sin darse cuenta muy clara del parentesco de sus tendencias con las de Huerta, contribuían al mismo resultado, es decir, a robustecer y mantener vivo el espíritu nacional, ya en el campo de las ciencias especulativas, ya en otros géneros de literatura, los apologistas de la antigua España, entre los cuales figuraba en primera línea el mismo don Juan Pablo Forner, principal émulo de Huerta. Ya en otra ocasión [1] procuramos trazar la semblanza de aquel escritor doctísimo, y aquí se nos permitirá recordar algo de lo que entonces decíamos. Forner, aunque malogrado a la temprana edad de cuarenta y un años, fué varón *de inmensa doctrina (* al decir de Quintana, que por sus ideas no debía admirarle mucho), prosista fecundo, vigoroso, contundente y desenfadado, cuyo desgarro nativo y de buena ley atrae y enamora; poeta satírico de grandes alientos, si bien duro y bronco; jurisconsulto reformador; dialéctico implacable; temible controversista, y, finalmente, defensor y restaurador de la antigua cultura española. En él, como en su tío y maestro el médico Piquer, vive el espíritu de la ciencia española, y uno y otro son *eclécticos,* o (como diría el Padre Feijóo) *ciudadanos libres de la república de las letras;* pero lo que Piquer hace como dogmático, lo lleva a la arena Forner, hombre de acción y de combate. No dejó ninguna construcción acabada, ningún tratado didáctico, sino controversia, apologías, refutaciones, ensayos, diatribas, como quien pasó la vida sobre las armas, en acecho de literatos chirles y hebenes o de filósofos transpirenaicos. Su índole irascible, su genio batallador, aventurero y proceloso, le arrastraron a malgastar mucho ingenio en estériles escaramuzas, cometiendo verdaderas y sangrientas injusticias, que, si no son indicios de alma torva (porque la suya era en el fondo recta y buena), denuncian aspereza increíble, desahogo brutal, pesimismo desalentado o temperamento bilioso, cosas todas nada a propósito para ganarle general estimación en su tiempo, aunque hoy merezcan perdón o disculpa relativa. Porque es de saber que en las polémicas de Forner, hasta en

las más desalmadas y virulentas, hay siempre algo que hace simpático al autor en medio de sus arrojos y temeridades de estudiante, y algo también que sobrevive a aquellas estériles riñas de plazuela **[p. 331]** con Iriarte, Trigueros, Huerta o Sánchez, y es el macizo saber, el agudo ingenio, el estilo franco y despreocupado del autor, el hirviente tropel de sus ideas, y, sobre todo, su amor entrañable, fervoroso y filial a los hombres y a las cosas de la antigua España, cuyos teólogos y filósofos conocía más minuciosamente que ningún otro escritor de entonces.

Aunque enemigo de todo resto de barbarie y partidario de toda reforma justa, y de la corrección de todo abuso (como lo prueba el admirable libro que dejó inédito *sobre la perplejidad de la tortura),* Forner fué, como filósofo, el adversario más acérrimo de las ideas del siglo XVIII, que él no se harta de llamar «siglo de ensayos, siglo de diccionarios, siglo de diarios, siglo de impiedad, siglo hablador, siglo charlatán, siglo ostentador», en vez de los pomposos títulos de «siglo de la razón, siglo de las luces y siglo de la filosofía» con que le decoraban sus más entusiastas hijos.

Contra ellos se levanta la protesta de Forner, más enérgica que ninguna; protesta contra la corrupción de la lengua castellana, dándola ya por muerta, y celebrando sus exequias; protesta contra la literatura prosaica y fría, y la corrección académica y enteca de los Iriartes; protesta contra el periodismo y la literatura chapucera, contra los economistas filántropos que a toda hora gritan: «¡Humanidad, beneficencia!»; y protesta, en fin, contra las flores y los frutos de la *Enciclopedia*. Su mismo aislamiento, su dureza algo brutal, en medio de aquella literatura desmazalada y tibia, le hacen interesante, ora resista, ora provoque. Es un gladiador literario de otros tiempos, extraviado en una sociedad de petimetres y de abates; un lógico de las antiguas aulas, recio de voz, de pulmones y de brazo, intemperante y procaz, propenso a abusar de su fuerza, como quien tiene excesiva confianza en ella,

y capaz de defender de sol a sol tesis y conclusiones públicas contra todo el que se le ponga delante. [1]

[p. 332] En Forner se encarnó la reacción más inteligente y más violenta contra el enciclopedismo. «Vivimos en el siglo de los oráculos (escribía): la audaz y vana autoridad de una tropa de sofistas ultramontanos, que han introducido el nuevo y cómodo arte de hablar de todo por su capricho, de tal suerte ha ganado la inclinación del servil rebaño de los escritores comunes, que apenas se ven ya sino infelices remedadores de aquella despótica resolución con que, poco doctos en lo íntimo de las ciencias, hablaron de todas antojadizamente los Rousseau, los Voltaire, los Helvecio… Tal es lo que hoy se llama filosofía: imperios, leyes, estatutos, religiones, ritos, dogmas, doctrinas…, son atropellados inicuamente en las sofísticas declamaciones de una turba, a quien, con descrédito de lo respetable del nombre, se aplica el de filósofos.» Para salvarse de esta anarquía y desbarajuste intelectual, Forner invoca el nombre de Luis Vives, y quiere levantar sobre su sistema crítico, combinado con el experimentalismo baconiano, el **[p. 333]** edificio de una ciencia española, distinta asimismo de la ciencia escolástica.

Forner brilla mucho más en la crítica histórica y filosófica que en la crítica propiamente literaria. Lista dijo de él con profunda verdad que tenía el entendimiento más apto para comprender las verdades que las bellezas. Aquel hombre, tan independiente en otras cosas, nunca pudo romper el yugo de la retórica, y juzgaba las obras artísticas más por preceptos externos que por una fruición personal y reposada, la cual sólo en muy pequeño grado podemos concederle. Aunque misogalo, carecía del arranque estético de Lessing, y veneraba la autoridad de los franceses en el teatro, después de haberla negado en la filosofía y en todo lo restante. La misma aspereza de sus polémicas, la trivialidad de los motivos de muchas de ellas, la saña con que persigue a escritorzuelos adocenados, que ni en bien ni en mal podían influir en la co-

rriente de las ideas, los rasgos de chocarrería estudiantil o frailuna con que matiza sus folletos, denuncian en él cierta falta de gusto y de tacto, de la cual nunca pudo curarse totalmente. «Deja en paz (le decía Moratín) a los Iriarte, y a Ayala, y a Valladares y a Moncín, y a Huerta y a las *tres o cuatro docenas* de escritores de quienes te has declarado enemigo, y ocupa el tiempo en tareas que te adquieran estimación y no te susciten persecuciones y desabrimientos».

Esta polémica menuda, acre y enfadosa esterilizó, en gran parte, las singulares dotes de Forner, robando a muchas de sus obrillas críticas todo interés duradero y universal. Pero hay dos que conviene exceptuar cuidadosamente, y poner entre lo más selecto de la cultura española del siglo XVIII; las *Exequias de la lengua castellana,* y el *Discurso sobre el modo de escribir y mejorar la historia de España*. En las *Exequias,* que el autor llamó *sátira menipea* por ir entremezclada de prosa y versos, siendo, en realidad, una ficción alegórica del género de la *República Literaria* o de la *Derrota de los Pedantes,* inferior a ellas en amenidad y gracejo, pero muy superior en alteza y trascendencia de miras, como obra no de un mero humanista, sino de un pensador original y penetrante, Forner recorre con erudición inmensa y crítica franca y resuelta todo el campo de nuestra literatura; estudia su progreso y su decadencia; formula juicios propios y en general **[p. 334]** acertados sobre nuestros clásicos; los expresa a veces en frases de una exactitud y belleza incomparables; defiende con ardiente amor patrio nuestras grandezas pasadas; juzga severísimamente a los corruptores del gusto en su tiempo, y va derramando de paso copiosa doctrina sobre todos los géneros literarios. Nada se escribió en el siglo XVIII con más plenitud de ideas, con más abundancia de dicción, con más enérgico estilo, con más viveza de fantasía, con sabor más español, que algunos trozos de esta *Menipea,* a la cual sólo daña su extraordinaria extensión, y el mismo empeño que el autor puso en acumular en ella todos los tesoros de su largo

pensar y de su enorme lectura. Esta obra señala el apogeo del entendimiento de Forner. No creo que nadie en la España de entonces fuera capaz de escribir otra igual ni parecida.

Elogios muy semejantes merece el bello *Discurso sobre la Historia,* tan lleno de jugo y de sustancia en su brevedad elegante. Forner no se limita a caracterizar con cuatro rasgos de valiente pincel a todos nuestros historiadores; no sólo hace sobre la *materia* de la historia consideraciones que se levantan mucho sobre las de Luis Cabrera y Fray Jerónimo de San José, como lo traía consigo el adelanto de los estudios críticos, nunca más florecientes en España; no sólo apunta, como de pasada, novedades que creemos nacidas en nuestros días, v. gr., la de considerar a Leovigildo como el primer rey visigodo de España, y la de mirar a Bernardo del Carpio como un mito épico creado por reacción contra el tipo de Roldán en la epopeya francesa; sino que, tratado, aunque por incidencia, de la *forma* de la historia, echa los cimientos de una verdadera teoría estética de ella. Forner, malhumorado con la Academia de la Historia, sin hacerse cargo de su verdadero objeto, que nunca ha sido otro que la investigación y la depuración de los hechos y el acopio de materiales para la historia futura, emprende probar que un cuerpo o sociedad literaria no es a propósito para escribir bien la historia; y forzosamente viene a parar a la cuestión artística y a la unidad de estilo. «Las historias clásicas (dice Forner) las escribieron hombres de aquellos que nacen, no para sujetarse a preceptos, sino para dictar ejemplos en que éstos se funden. *Atarse servilmente a las reglas, pertenece sólo a entendimientos medianos y limitados*. Los superiores y de primera esfera, procuran sólo no quebrantar las reglas **[p. 335]** para no caer en delirios; pero las bellezas y excelencias las producen por sí, sin fatigarse en buscar en el arte el precepto o regla que las prescribe… Los modernos preceptistas del arte histórica se han detenido principalmente en las partes y en el estilo, *sin acertar,* a mi modo de entender, *con la forma* que corresponde especialmente a to-

da obra que resulta de un arte instrumental o de imitación… Supieron hallar y prescribir los medios para construir un todo agradable, útil, proporcionado, en una palabra, *bello*. Pero como en este *todo* debe residir un alma, un espíritu, un móvil que anime todas sus partes, y que sea como el centro o punto de apoyo que sostenga todo su mecanismo, al señalar este espíritu, móvil, punto, centro (o como quiera llamarse), procedieron con tal incertidumbre y perplejidad, que apenas han sabido decirnos cuál es el fin de la historia; y no por otra razón, sino porque examinaron los historiadores antiguos más como gramáticos que como filósofos. La Poética padecería la misma indeterminación en su fundamento principal, si su formación no hubiera caído en manos de Aristóteles. Antes de enseñar los medios de hacer un poema bello, indagó el centro íntimo adonde debían ir dirigidas todas las partes y bellezas de su composición; y de aquí resultó aquella gran máxima en la poesía, a saber: que todo poema debe constituir, no sólo un todo, sino una unidad completa en lo posible; *todo* y *unidad* juntamente, porque hay todos que no forman unidad, sino cúmulo… La mayor parte de las reglas de los preceptistas históricos se dirigen a formar cúmulos y no unidades, siendo así que las historias mismas que les suministraron las reglas eran unidades dispuestas y trabajadas con la misma atención que usan el poeta y el pintor en la composición de sus obras… *En la exposición de lo verdadero caben las mismas reglas que en la ficción y expresión de lo verosímil*. El encadenamiento y dependencia que tienen los hombres entre sí, hace que las acciones de muchos de ellos vayan de ordinario encaminadas a un solo *fin,* y he aquí el oficio de la historia: investigar el fin que puso en movimiento las acciones de muchos hombres, y hacerle el alma de su narración, de la misma suerte que lo fué de las acciones, y entonces resultará de la unidad del fin la unidad en la estructura. En resolución, *las sociedades civiles son una especie de poemas reales y fábulas verdaderas, ya se consideren en el todo, ya en sus partes,* **[p. 336]** *cada una de las*

cuales puede considerarse como una especie de poema subalterno que depende del principal; y siendo el oficio de la historia retratar estas sociedades, ya en el todo, ya en sus partes, sólo con que el historiador sepa copiar bien, producirá «unidades históricas» que, podrían competir en el artificio con las mejores fábulas de poesía… Un poema consta de fábula, esto es, de una narración verosímil, que no se diferencia de la verdad sino en que no ha existido lo que cuenta. Una historia consta de narración cierta, que no se diferencia de la fábula sino en que realmente existió lo que cuenta… Queremos que el historiador imite al poeta en el modo de expresar con novedad hechos que no puede fingir, y que le imite también en el arte difícil de retratar con propiedad y excelencia los caracteres de las personas: queremos que se iguale al político en la averiguación y explicación de las causas de los hechos que cuenta: queremos que se convierta en filósofo para reflexionar y deducir documentos útiles sobre estos mismos hechos.» Justo Lipsio ha inspirado esta última idea: Pontano algunas de las anteriores; pero las más profundas pertenecen exclusivamente al genio de Forner, superior a todos los tratadistas de historia que hasta entonces habían aparecido. [1]

Mientras estas cosas se escribían en España, una polémica ruidosísima hacía resplandecer en Italia el ingenio y la ciencia de los Jesuítas expulsados vandálicamente por el gobierno de Carlos III. Más de cuatro mil españoles, iniciados todos, cuál más, cuál menos, en las letras humanas y divinas, profesores doctísimos muchos de ellos, algunos verdaderas lumbreras de su siglo, como Andrés, como Eximeno, como Hervás y Panduro, como Masdeu, como Arteaga, habían sido arrojados de su patria en un solo día, sin forma de juicio ni proceso. El efecto que produjo en la república de las letras italianas su llegada, sólo se comprende leyendo algunos escritos de entonces, especialmente la oración pronunciada por el abate Antonio Monti en la apertura de estudios de la Universidad de Bolonia en 1781: «Apenas habría que-

dado en Italia (exclamaba Monti) vestigio de las buenas **[p. 337]** letras y de los estudios, ni hubiéramos podido legar a los venideros monumento alguno digno de la inmortalidad, si por un hecho extraordinario, que asombrará a todas las edades, no hubiera venido desterrada a Italia hasta desde el último confín del mundo (alude a América) tanta copia de ingenios y de sabiduría». [1] La historia de los trabajos literarios de los Jesuítas expulsados pediría un libro entero, que tenemos propósito de escribir algún dia, y que otro escribirá, si nosotros no lo hacemos. [2] Aquí sólo nos incumbe tratar, y eso brevemente, de los que con sus escritos dieron nueva luz a la crítica literaria.

Reinaban por entonces entre los escritores italianos singulares preocupaciones acerca de la cultura española. El influjo de las ideas francesas por una parte, y por otra el recuerdo de nuestra larga dominación, que forzosamente había de serles antipática, habían ido engendrando, aun en la mente de los varones más doctos y prudentes, una serie de conceptos falsos e injuriosos, que pedían pronta y eficaz rectificación. No llegaba ciertamente en los eruditos italianos el desconocimiento de nuestras cosas hasta el ridículo extremo de preguntar, como el enciclopedista Mr. Masson: «¿Qué se debe a España? Y en diez, en veinte siglos, ¿qué ha hecho por la civilización de Europa?» Eran todavía harto frecuentes en Italia nuestros libros, y estaban en pie hartos vestigios de nuestra antigua gloria, para que a nadie se le pasase por las mientes formular semejante pregunta. Pero al investigar las causas de la corrupción de las letras latinas en la era de Augusto, y de las letras italianas en el siglo XVII, **[p. 338]** solían los críticos de aquel país achacar al influjo español la mayor culpa en estos accidentes fatales, asentando muy gratuitamente, pero no sin cierto color de verosimilitud, que, así como la familia de los Sénecas corrompió la pureza del gusto en la era de los Césares, así la dominación española en Milán y en Nápoles coincidió con la depravación de la elocuencia y de la poesía italianas, perdidas y

estragadas por el contagio y el remedo de los vicios de los dominadores; de donde inferían que debía de haber en el clima de España y en el temperamento de los españoles alguna influencia maléfica para el buen gusto, en todas edades y civilizaciones. De tales ideas, profesadas con más o menos exageración, no está libre la voluminosa y concienzuda *Historia Literaria de Italia,* del doctísimo abate Tiraboschi, bibliotecario de Módena, obra cuyo gran precio se conocerá con sólo decir que en su mayor parte no ha envejecido: suerte muy rara en un libro de erudición, y bastante para indicar cuán grande es la riqueza de sus noticias y el buen juicio con que están acrisoladas. Pero el más extremado sustentador de las opiniones antedichas era un escritor mucho más ligero que Tiraboschi, y cuya reputación ha venido tan a menos con el transcurso de los tiempos, que hoy está casi enteramente borrada: el abate Xavier Bettinelli, crítico superficial, de Arcadia o de salón, a quien nadie recuerda como no sea por sus ridículas censuras contra Dante. Este hombre, que tan mal comprendía al mayor poeta de su raza, había publicado en 1773 un artificioso y elegante panegírico con el título de *Historia del Renacimiento o restauración de los estudios en Italia después del siglo XII,* donde redondamente afirmaba que el gusto del teatro español, pasando a Italia, había arruinado la escena italiana, y que, en lo lírico, Góngora era el responsable de todos los absurdos de Marini y de su escuela.

Quizá las proposiciones de Tiraboschi y Bettinelli no tenían en la mente de sus autores todo el alcance y gravedad que Lampillas, Andrés y Serrano les dieron al impugnarlas, ni era, por otra parte, un crimen capital no gustar o gustar poco de Séneca, de Lucano y de Marcial, que fueron el principal objeto de la disputa, por ser nuestros Jesuítas más dados al estudio de la literatura latina que al de la vulgar. Pero es sabido que el **[p. 339]** patriotismo se crece y se inflama más con la lejanía de la patria (hasta cuando ésta se ha mostrado áspera y desagradecida), pare-

ciendo entonces graves ofensas al honor de la madre adorada los que en otra ocasión quizá pasaran por leves alfilerazos. Había otra razón para qué a nuestros Jesuítas les causase más amargo dejo la lectura de Tiraboschi y Bettinelli, y era el ser hermanos suyos de hábito, perteneciendo unos y otros a la Compañía de Jesús. Siempre duele más la ofensa de los propios que la de los extraños.

Así debieron de sentirlo y pensarlo los PP. Juan Andrés, Tomás Serrano y Javier Llampillas (vulgarmente Lampillas), valencianos los dos primeros, y catalán el tercero, los cuales casi simultáneamente descendieron a la arena en actitud de recoger el guante lanzado por Tiraboschi y Bettinelli. El padre Serrano, hombre de extraordinaria viveza y gracia, que ya se había dado a conocer en Valencia por varios opúsculos críticos, [1] y especialmente por la singular facilidad y elegancia con que escribía versos latinos, era un fanático de Marcial, a quien había imitado cien veces y comentado de mil modos, pretendiendo sacar de sus versos una Ética, una Geografía y un cuadro de la Roma Antigua. Había escrito además, en Ferrara, con el título de *Cuestiones Eridanas,* un paralelo entre Marcial y Catulo, para adjudicar al primero el imperio del epigrama. Con tales antecedentes, no podía menos de llevar muy a mal la crítica de Tiraboschi sobre los hispano-latinos, y especialmente sobre su autor favorito. Dirigió, pues, a su amigo Clementino Vannetti dos largas **[p. 340]** e ingeniosas cartas latinas, que Vannetti dió en seguida a la estampa, [1] a pesar del desenfado con que en ellas se trataba a Tiraboschi, amigo de entrambos. La defensa es principalmente *pro Martiale meo* (como decía cariñosamente el P. Serrano); pero se extiende también por incidencia a Lucano y a Séneca, de quienes promete tratar con extensión en otro libro que no llegó a ser escrito.

El P. Juan Andrés no tomó por campo de batalla, como el P. Serrano, los juicios de Tiraboschi acerca de los ingenios nacidos

en España bajo la dominación romana, sino las pretensas causas de la corrupción del gusto en el siglo XVII. Tal es el argumento de su breve y erudita epístola al Comendador Fr. Cayetano Valenti Gonzaga, [2] escrito que hoy nos parece muy ligero, pero que entonces, por la novedad de la materia, por la pureza de la dicción toscana, no vista hasta entonces en igual grado en ningún extranjero, y por la singular cortesía y moderación con que al vindicar el honor literario de su patria respeta el de Tiraboschi, arrancó al mismo autor impugnado los mayores elogios, admirando en ella «la fuerza sosegada con que rebate las acusaciones hechas a las Letras Españolas, el respeto con que habla de sus adversarios, la sobria erudición con que va recordando las glorias de la literatura de su país». «Ha mostrado (añade) el buen gusto de que está adornado, con no emprender a tontas y a locas la apología de ciertos escritores españoles, que sólo puede defender el que adolezca del mismo mal gusto que ellos… El abate Andrés, era demasiado sabio y prudente para dejarse arrastrar a tales paradojas, y defiende a su nación con armas mucho mejores».

El escritor que tal elogio había merecido del más docto de los italianos de su siglo, continuaba, por vía indirecta (aunque **[p. 341]** eficacísima mucho más que las apologías y las refutaciones) la vindicación literaria de su patria, en una de las obras más monumentales y de más aliento que produjo el siglo XVIII: en la obra famosísima del *Origen, progresos y estado actual de toda la literatura,* [1] primera tentativa de una historia literaria general, y muy digna de memoria en tal concepto. Dolíase Andrés de que, habiéndose publicado tantas historias particulares de cada uno de los ramos de la literatura, faltase todavía una completa y metódica de su origen y de sus progresos. Pero es forzoso recordar el sentido que a la palabra *literatura* daban el abate Andrés y sus contemporáneos. Descaminados por el valor etimológico, y pagando tributo al espíritu enciclopédico de la época, no acertaban a determinar la profunda diferencia que media entre las obras

científicas y las puramente literarias. Estando en mantillas la ciencia estética, no concebían clara y distintamente la idea del arte como expresión de la belleza, y la confundían con la idea de la ciencia, cuyo objeto es la investigación de la verdad. Por tal manera ensanchaban considerablemente los límites de la literatura, que abarcaba, no ya sólo las bellas letras, sino las ciencias filosóficas, las exactas, las naturales, con todos sus ramos y aplicaciones. Así habían escrito los Maurinos la *Historia literaria de Francia,* así la de Italia Tiraboschi, así intentaron escribir la de España los PP. Mohedanos. Por eso no admira encontrar en la obra del abate Andrés volúmenes enteros **[p. 342]** consagrados a narrar los progresos de las Matemáticas, de la Física, de la Medicina, de la Historia Natural, y de otras mil cosas a cual más lejanas de la acepción que hoy damos a la palabra *literatura*. Aun reducida a sus propios límites, parecería gigantesca la empresa del abate Andrés: ¡cuánto más debe parecérnoslo considerada en las multiples relaciones que comprendía su proyecto, inasequible a las fuerzas de un hombre sólo ni de una generación entera!

Pero dada la imposibilidad de la empresa, era difícil salir de ella con más garbo que el P. Andrés. No trazó ni podía trazar la historia de la literatura, sino el cuadro general de los progresos del espíritu humano, y esto en escala reducidísima. Procede, pues, de una manera sintética, sin citar ni analizar casi nunca, valiéndose muchas veces, como no podía menos, de historias ya escritas, y de datos de segunda mano, con erudición más extensa y variada que profunda, pero con ideas propias sobre el conjunto, con facilidad de exposición, con singular amenidad de estilo, con el amor más simpático y ardiente a los progresos de la razón y de la ciencia, con el arte tan raro de asimilárselo y comprenderlo todo. Era un espíritu generalizador, de los que de vez en cuando produce la erudición literaria para hacer el inventario de sus riquezas, de una manera atractiva, popular, agradable y al mismo tiempo científica: un *vulgarizador* en la nás noble acepción de la

palabra. Sabía algo, y aun mucho, de todas las cosas, aunque él no hubiera inventado ninguna; comprendía los descubrimientos sin haberlos hecho; exponía con lucidez, con buena fe, con halago; manejaba con desembarazo el tecnicismo de todas las ciencias, sin ahondar propiamente en ninguna; mariposeaba por todos los campos con algo de *dilettantismo;* lo mismo se complacía en la lectura de una novela o de una tragedia que en la de un tratado de Hidrostática o de Astronomía; pero todo esto con espíritu genuinamente filosófico, puesta la mira en la unidad superior del entendimiento humano. Era todo lo contrario de un *especialista;* pero era precisamente lo que debía ser para llevar a razonable término su empresa temeraria, que un erudito de profesión no hubiera intentado nunca.

Sería menester un libro tan voluminoso como la misma *Historia* del abate Andrés, para irle siguiendo paso a paso, **[p. 343]** rectificando unas veces sus aseveraciones, y notando otras los gérmenes de ideas exactas, adelantadas y nuevas que en sus elegantes páginas encontramos. Fácil sería notar en la parte histórica omisiones, de las cuales apenas es responsable, teorías aventuradas y ya convencidas en parte de falsedad, como el empeño de atribuir a los árabes españoles influencia predominante y casi exclusiva en el desarrollo de la cultura de la Edad Media, y referir a ellos el origen de la rima y el de la poesía provenzal. Fácil sería notar, como en casi todos los críticos del siglo XVIII, juicios absurdos sobre Shakespeare, tibia admiración por Dante, alabanza muy restricta al Teatro Español, entusiasmo sin medida por todos los productos del clasicismo francés, y siempre y en todas las cosas una tendencia declarada a sobreponer la elegancia a la fuerza y el estudiado artificio a la inspiración genial, prefiriendo, v. gr., Virgilio a todos los poetas griegos, o viendo en la *Jerusalén* del Tasso el prototipo de la poesía épica, y en la tragedia francesa el summum de la perfección dramática. Al fin, el Padre Andrés era un retórico, aunque privilegiado entre los retóricos, y más li-

bre que ninguno de ellos de preocupaciones, por lo mismo que su cultura era más extensa. No sólo era helenista y latinista, no sólo manejaba el italiano como su propia lengua, sino que sabía medianamente el inglés y tenía nociones de alemán, y había leído, ya en su original, ya en traducciones a Shakespeare y a Milton, a Lessing y a Klopstock. Y, sin embargo, este hombre escribía que «el *Catón* de Adisson es la única obra dramática de que con razón pueda gloriarse la literatura inglesa», y se postraba ante los insípidos idilios de Gessner, y rompía en apóstrofes a los personajes de las novelas de Richardson, mientras que encontraba llena de bajezas y de absurdos la *Emilia Galotti*.

Fácil sería, repito, prolongar este género de observaciones, sin gran mérito del crítico que las hiciese, ni detrimento alguno de la fama del abate Andrés, puesto que la culpa no era suya, sino de la atmósfera intelectual que respiraba. Preferimos llamar la atención sobre sus méritos, basados, no sólo en haber extendido considerablemente el horizonte intelectual de sus contemporáneos, haciendo entrar por primera vez en la historia literaria a los pueblos del remoto Oriente y a los del Norte de Europa, **[p. 344]** sino en haberse remontado a las causas de los fenómenos artísticos, mostrándose en esta parte muy superior a Tiraboschi y a los Maurinos, y dando con esto sólo verdadero carácter de ciencia a la historia literaria, que hasta entonces era materia de pura erudición. Puede decirse sin gran hipérbole que Andrés fué a la historia literaria lo que Winckelmnann a la historia del arte plástico, salva siempre (y no es pequeña salvedad) la diferencia de genio entre uno y otro. Así vemos a nuestro Jesuíta dedicarse a buscar, no sin fortuna, la clave de los progresos de la civilización helénica, y hacer entrar, como datos esenciales en su apreciación, el clima, la raza, el régimen de libertad, la tendencia colonizadora, las asambleas públicas, los certámenes y juegos, y, no contento con estas consideraciones algo externas, hacerse cargo del genio estético de aquella raza «única del mundo en la cual la mente huma-

na haya gozado todos sus derechos y haya puesto en ejercicio todas sus facultades»; raza en la cual, por caso nunca repetido, se dieron amistosamente la mano la fantasía y la razón.

El P. Andrés pudo equivocarse en algunos juicios particulares de escritores y de libros, pero el espíritu de su historia es enteramente moderno. Comprendió toda la importancia de la cultura helénica en el mundo clásico; redujo a sus verdaderos límites el valor de la literatura latina, mostrando que no era sino «un pequeño arroyuelo derivado de la griega», arroyuelo que dejó de correr mucho antes que se agotase el poderoso río de donde se derivaba: puso de manifiesto la limitada aptitud de los romanos para el cultivo del arte y de las ciencias especulativas; dió por característica de su civilización la nota jurídica, y por característica de la civilización griega «el genio que la llevaba hacia la belleza», y aquella frescura de impresiones con que el mundo parecía nacer para aquellos hombres cuando por primera vez le contemplaban.

Probada de esta manera la *unidad* de la literatura antigua, estableció también la *unidad* de la literatura cristiana, enlazando la de los cinco primeros siglos con la de la Edad Media, a la cual trató duramente, es cierto, para lo que ahora acostumbramos, pero dando muestras de conocerla mejor que ningún otro de sus contemporáneos, excepto los arqueólogos y paleógrafos **[p. 345]** que por oficio y estudio principal la cultivaban. Y aun esos mismos capítulos sobre los árabes, donde amontonó tantos errores, indican que, si bien no era orientalista, estaba al corriente de todo, absolutamente de todo cuanto hasta entonces había divulgado la erudición de los pocos que lo eran, y cuyas huellas él seguía, tropezando naturalmente donde tropezaron ellos, pero sacando de sus noticias consecuencias antes no sospechadas y de grande importancia para la historia científica de Europa, en la cual es tan profunda e innegable la influencia de los árabes, como nula en la esfera literaria. Ni le llevó su *filoarabismo* hasta negar la

originalidad y el valor de las escuelas cristianas de la Edad Media; y así acertó a poner en claro que la escolástica (con la cual se ensangrienta mucho) estaba ya adulta y formada antes que los filósofos árabes fuesen conocidos; y negar su asenso a fábulas como la del viaje de Gerberto a Córdoba, probando con irrecusables documentos que no pasó de la Cataluña cristiana. Igual sentido histórico manifiesta al discurrir sobre los orígenes de la literatura italiana y reivindicar para la provenzal (apoyado en las indicaciones de Bastero) los derechos de maternidad en cuanto a la poesía lírica; y mucho más cuando niega la desmedida influencia que en bien y en mal se concede a los griegos fugitivos de Constantinopla en el Renacimiento de la antigua cultura clásica, tan floreciente ya en Italia desde los días de Petrarca y de Boccaccio.

Y aunque no sea lícito contar al P. Andrés entre los admiradores del teatro español, que le parecía montruoso, hay que reconocerle el mérito de haber sido el primero en señalar sus semejanzas con el teatro inglés, estableciendo entre ambos un paralelo en toda forma, no falto de exactitud ni de ingenio. Y así advirtió que las leyes de las unidades, por cuya infracción se levantaba tanto clamor contra los poetas españoles, habían sido, no sólo desatendidas, sino despreciadas por los ingleses, considerándolas el mismo Dryden como perjudiciales al interés del drama, siendo, por otra parte, común a ambos teatros el género de la tragicomedia y la mezcla de lo serio y de lo burlesco, con la diferencia de que el teatro español pone el elemento cómico en los personajes secundarios, mientras que en el teatro inglés unas mismas personas son asunto de la compasión trágica **[p. 346]** y de los donaires cómicos. Concede a los españoles el haber trazado algunos esbozos de carácter, y se lo niega, con notoria injusticia, a Shakespeare, el mayor artífice de criaturas humanas que ha existido; pero este craso y evidente error no basta para oscurecer la originalidad del paralelo que por primera vez se formulaba entre los teatros románticos de Europa, paralelo repetido después por

la crítica de los Schlegel. Igual sagacidad se observa en el modo de considerar a Corneille como un poeta medio español.

Otra de las cosas más dignas de alabanza en la *Historia de la literatura universal,* es el espíritu de imparcialidad y templanza con que toda ella está escrita, sin que el autor, ni por preocupación de escuela, ni por excesivo celo religioso, salga un punto de la noble y alta manera con que formula siempre sus juicios, ni se crea autorizado para negar a los escritores impíos, que tanto abundaban en su siglo, el galardón debido a los merecimientos de su doctrina y de su estilo. «Considerando yo, dice el padre Andrés. [1] como dos cosas enteramente diversas la religión y las letras, conozco que puede un filósofo ser abandonado de la mano de Dios, según los deseos de su corazón, y tener, no obstante, sutil ingenio y fino discernimiento, y pensar con agudeza y con verdad en materias literarias. Si no se pudieran adquirir tales dotes sin ofensa de la religión, yo preferiría, sin dudar ni por un momento, una piadosa ignorancia al más exquisito saber; pero si es cierto que el ingenio y la erudición pueden andar separados del libertinaje y de la irreligión y juntarse con la piedad, como de hecho vemos que sucede con frecuencia, no entiendo por qué razón no se pueda ni deba desear el fino gusto de Voltaire, la elocuencia de Rousseau o la erudición de Freret, más bien que el mediano talento de la mayor parte de sus adversarios». Gran lección para ciertos apologistas y controversistas medio energúmenos de nuestros días.

No quiere esto decir que el P. Andrés, aun poniendo en las nubes ciertas obras literarias de los enciclopedistas, muy caídas hoy de su antiguo prestigio, admire a bulto todo lo que salió de la pluma de Voltaire o de Rousseau. Al contrario, señala con mucha discreción y tino los puntos flacos de la *Henriada* y **[p. 347]** de las tragedias de Voltaire, la endeblez de su estilo poético, la impertinencia de las *máquinas* alegóricas, aquellos versos *que no hablan a la fantasía, sino a la razón,* las declamaciones filosóficas

transportadas al teatro, la ausencia de caracteres y de verdadera originalidad dramática; en suma, todo lo que nota y censura en la poesía de Voltaire la crítica moderna. Y en el *Cándido,* en el *Micromegas* y en los demás cuentos del patriarca de Ferney, mucho más vivos hoy que sus tragedias, encuentra verdadera gracia, pero también el capital defecto de ser más bien composiciones agradables y «chistosas, que verdaderas novelas, porque el demasiado ingenio del escritor, burlándose de sus propios asuntos y personajes, impide que el lector los tome por lo serio».

Entre los juicios notables que el libro del P. Andrés contiene sobre la literatura de su tiempo, uno de los más exactos y penetrantes es el de la *Nueva Heloisa* de Rousseau, que nuestro Jesuíta admiraba mucho, aunque poniéndola por bajo de las novelas domésticas de Richardson, de las cuales era tan fanático apasionado como el mismo Diderot. Copiaremos algunas líneas de este juicio para muestra del talento crítico y del estilo del P. Andrés, y, sobre todo, de la independencia con que escribía:

«La *Julia* es una novela llena de tantas lumbres de filosofía y animada de tan viva elocuencia, que, no solo merece ocupar un lugar distinguido entre los escritos de este género, sino que debe con razón estimarse por obra original, y ser respetada por los filósofos no menos que por los poetas, y por los lógicos igualmente que por los oradores… No es solamente obra de imaginación y de sentimiento, sino libro lleno de conocimientos útiles e importantes, libro de filosofía. La manera de leer, los prejuicios sobre la desigualdad de las condiciones, el duelo, el suicidio, el adulterio y otras mil cuestiones semejantes, están tratadas con tal sutileza y tal fuerza de raciocinio, que nadie lo hubiera esperado en una novela… No es que yo quiera alabar todas las opiniones del autor sobre estos puntos importantes, ni piense en aprobar su doctrina económica, moral y teológica, que bien conozco las inexcusables locuras en que le ha precipitado su amor a la novedad: no es que yo crea siempre oportunas sus disertaciones, que

muchas veces encuentro fuera de lugar, y que **[p. 348]** vienen a resfriar el afecto, cuya expresión interesa más a los lectores sensibles que las discusiones filosóficas… El estilo está lleno de entusiasmo, que parece en ocasiones elevarse demasiado y exceder los límites de una conveniente sublimidad, dando en enfático y ampuloso, cayendo en metáforas y alusiones harto lejanas, en conceptos rebuscados y torcidos y en pensamientos demasiado sutiles; pero pone el autor desde el principio tal ardor en los afectos, que parece necesario que luego se desahogue en aquel enfático estilo: la llama de la pasión asciende al cerebro y produce el delirio, el cual prorrumpe naturalmente en aquellas exageradas y fantásticas expresiones, y sigue amontonando ideas, imágenes, conceptos y pensamientos, tal como se le presentan, sin poderlos moderar con el juicio: el alma del lector participa de aquel fuego, y gusta él mismo de aquel ardor de sentimientos, de aquella rapidez de ideas, de aquella audacia de expresiones, y se ofende del autor si tal vez desciende a un estilo más llano y adopta un tono más bajo y natural. Yo hubiera preferido que Rousseau no hubiese puesto el punto tan alto, o le hubiese sostenido más dignamente… Un amor tan furioso no sufre las frías cuestiones filosóficas ni las menudas y graciosas descripciones de paisajes, ni otra cosa, en suma, que la expresión de su llama… pocas reflexiones, fuertes y vibrantes, son toda la lógica de la pasión: las razones examinadas de espacio, los argumentos puestos como en balanza, las sutiles y exactas discusiones, más bien muestran el prurito de filosofar que el afecto de las personas que escriben aquellas cartas. Y éste es un defecto de la novela de Rousseau, que disminuye mucho sus buenas cualidades. La ilusión no puede durar largo tiempo, etc., etc.» Prescindiendo del tono demasiado encomiástico, ¿qué otro juicio formaríamos hoy de la novela de Rousseau? Con la misma animación y gracia está escrita toda la obra del abate Andrés, aun aquellas partes que pudieran

parecer áridas o abstractas. ¿Se comprende ahora su reputación europea?

Y eso que no hemos agotado, ni mucho menos, todo lo que en el libro denuncia un talento superior: la habilidad y la energía, v. gr., con que saca a salvo la doctrina del progreso literario y científico contra el sistema de *la curva assintota* que, según Boscowich, recorre eternamente el espíritu humano. El abate **[p. 349]** Andrés no cree en esta concepción fatalista; tiene en el progreso la misma robusta esperanza que Condorcet y que todos los hombres de su tiempo, y en cuanto al porvenir del arte, le descubre y adivina en el mayor conocimiento del planeta, en las nuevas ideas e imágenes que han de nacer del estudio de la poesía de las razas bárbaras, olvidadas y remotas. «La imaginación de estas gentes (dice), no menos que su razón, debe haber seguido en su cultura vías muy lejanas de las que hasta aquí han trillado los europeos. La naturaleza misma, presentándose a sus ojos bajo un aspecto del todo diverso, debe crear en su fantasía imágenes y bellezas harto diferentes y para nosotros de todo punto extrañas, que quizá podrán traer a nuestras composiciones nuevos e inusitados ornamentos. Si de las inhospitalarias regiones de la Caledonia ha salido a luz en siglos tenebrosos un Ossián, ¿cuánto más hemos de esperar que en la China, en la Arabia y en otras naciones cultas haya habido poetas dignos de leerse y de estudiarse, y que puedan traer nuevas joyas a nuestra poesía?» Debo advertir que Ossián está traído aquí como argumento de autoridad; pues, por lo demás, el P. Andrés (dando una prueba más de su tacto crítico) dudaba muy mucho de su autenticidad, y admiraba todavía menos las monótonas rapsodias que llevan el nombre del bardo caledonio, a quien por entonces ponía en moda en Italia el abate Cesarotti.

En algunas de las afirmaciones anteriores se habrá reconocido como un eco lejano de las elocuentes palabras con que Diderot presagiaba y llamaba con sus votos una nueva literatura, bañada

en las vivas aguas de la naturaleza. Y realmente, muchas ideas de aquel paradójico y singular crítico fueron aceptadas y defendidas por el abate Andrés, en especial la *comedia seria* y la *tragedia ciudadana*. «No sé (exclama el Jesuíta valenciano) por qué ha de rechazarse una composición teatral que, bajo cualquier nombre que se le dé, logra mover el corazón con apasionados afectos e inspirar provechosas moralidades, y que acaso más cumplidamente que la tragedia heroica y que la comedia chistosa, logra el fin del teatro, deleitar e instruir. El *Edipo,* la *Electra,* el *Hipólito,* la *Ifigenia* y casi todas las más celebradas tragedias, así antiguas como modernas, conmueven el corazón sin iluminar el entendimiento ni mover la voluntad…»

[p. 350] De igual manera, comprendiendo que la antigua forma épica estaba muerta, todavía creía el P. Andrés en la posibilidad de crear nuevas epopeyas, con países y costumbres no descritos aún, y con nuevos epítetos, nuevas expresiones, nuevas imágenes, alumbradas por la nueva luz de las ciencias y de las artes. Y creía también en la posibilidad de un nuevo poema dramático, de una ópera que fuese al mismo tiempo verdadera tragedia, pero más rápida, más apasionada, más ardiente, más viva, animada por el fuego y el aliento de la música, un espectáculo que había de renovar la tragedia de los griegos, dando a la poesía su propio y natural lenguaje, que es el canto. [1]

No manifiesta tan altas aspiraciones estéticas la erudita y voluminosa apología que el P. Xavier Lampillas (o más bien Llampillas), antiguo profesor de Retórica en Barcelona, y luego de Teología en Ferrara, compuso contra las aserciones de Tiraboschi, Bettinelli, Signorelli y demás escritores italianos que habían tratado con poco miramiento a España. [2] La apología **[p. 351]** de Lampillas en muchas cosas fué triunfante; en otras hay que concederle y negarle alternativamente la razón, casi en una misma página. Tanto comprometió su causa con imprudentes exageraciones. Probó muy bien contra Tiraboschi que no habían sido los

hispano-romanos causa determinante de la corrupción de la literatura latina, puesto que Ovidio era ya un poeta de plenísima decadencia, y puesto que la oratoria había enmudecido con la ruina de la república. Insistió mucho (y esto no lo negaba Tiraboschi ni otro ninguno) en probar que Séneca, Lucano y Marcial eran altísimas figuras literarias, sobre cuyo valor intrínseco podría juzgarse de distintas maneras, según el gusto de cada crítico, pero de quienes nadie podría negar que llenaban una época de las letras romanas, y que escritores iguales a ellos no los tuvo la lengua del Lacio después de la era de Augusto. Gastó inútilmente buena parte de sus conatos apologéticos en sacar a salvo de una manera algo sofística la reputación moral de L. Anneo Séneca, que ni en bien ni en mal importaba mucho para el caso, y que bastaba ser tan litigosa para que un buen abogado la dejase aparte. Reivindicó para España la gloria de Quintiliano y la de San Dámaso: tejió un breve y exacto compendio de nuestra literatura eclesiástica de la Edad Media y de nuestra literatura clásica del Renacimiento, mostrándose en una y otra doctísimo, y haciendo especial hincapié en recordar los timbres de aquellos humanistas, filósofos, teólogos, canonistas y médicos nuestros que fueron luz de las escuelas italianas en el siglo XVI. Pero arrebatado por el furor apologético, y como si de toda intención se hubiera propuesto estropear su causa y dar buena salida a sus adversarios, no dudó en aventurar las proposiciones más gigantescas, temerarias e insostenibles, de las cuales son leve muestra las siguientes: *«En España se cultivaron las artes y las ciencias primero que en Roma.—No hubo tiempo en que Roma pudiese llamar bárbara a España, pero ésta pudo, sí, llamar bárbara a Roma por espacio de muchos siglos.—Los españoles tuvieron particular influjo en la primera cultura de la lengua y poesía vulgar italiana* (todo se funda en un equívoco y confusión **[p. 352]** voluntaria entre los provenzales y los catalanes).— *La excelencia del clima de España para todo género de estudios es tal, que en él se han hecho cultas y literatas hasta las naciones más bárbaras.—Espa-*

ña dió a Italia, en el siglo XVI, los Tulios y Quintilianos que ella no tenía por sí, etc.—En España quizá se usaron los juegos escénicos antes que en Roma.

Con estas desaforadas proposiciones (algunas de las cuales podrían, no obstante, tener razonable sentido si se formulasen en otros términos) y con empeñarse en cerrar los ojos a la acción iniciadora de Italia durante el Renacimiento, disputando a los italianos hasta la gloria de Colón, abrió el Abate Lampillas honda brecha en el mismo edificio que tan afanosamente había levantado, y si se granjeó en España el aplauso de los más violentos, también tuvo la desdicha de que otros en quienes el patriotismo era menos ardiente o la preocupación de la lucha menor, escatimasen al Jesuíta catalán el lauro que de toda justicia se le debe, por las noticias nada vulgares derramadas en su obra, por la copiosa luz que da a nuestra historia científica más bien que a la literaria, por la destreza y la bizarría que mostró en la polémica, saliendo lucidamente hasta de los más difíciles pasos a que su intemperancia le arrastraban: cualidades todas que hacen agradable y útil la lectura de su libro, descartadas, como fácilmente puede descartarlas todo espíritu sensato, sus paradojas y exageraciones. En las controversias literarias, como en las de cualquier otro género, muy rara vez está toda la razón de una parte: la excitación de la pelea y aun las necesidades de la defensa hacen que todo se extreme, por considerarse cada proposición que se concede como un puesto o una trinchera ganada por el enemigo. Huyendo de esto, se cae fatalmente en la intransigencia y en el error consentido y halagado dócilmente por la voluntad. Pero cabe cierta victoria relativa, en cuanto al fondo de las cuestiones, y ésta no hay duda que la obtuvo Lampillas, triturando literalmente a Tiraboschi y a Bettinelli, demostrándoles que de las cosas de España todo lo ignoraban, y que el genio español valía y pesaba harto para que nadie pudiera prescindir de él al trazar la historia de la cultura de Europa. Probado esto, todo lo demás era accesorio, y

el error tenía muy pocas consecuencias. En Italia la obra de Lampillas produjo buen **[p. 353]** efecto en la opinión, y contribuyó a enderezar y rectificar los pareceres dominantes. La misma temeridad de sus proposiciones hizo que fuese muy leído, y a muchos cayó en gracia ver a un español que decía insolencias a los italianos en un italiano tan puro y correcto. Y en cuanto al principal cargo dirigido a España por Tiraboschi y Bettinelli, es decir, el de ser la cuna y escuela constante del mal gusto, no pocos empezaron a convencerse de que, si es verdad que las mismas causas producen iguales efectos, bien pudieron existir simultáneamente la escuela de Góngora y la de Marini, y aun aparecer enlazadas por mutuas simpatías, sin que la una naciese de la otra, ni entrambos tuviesen relación directa con las varias escuelas de afectación y sutileza, que al mismo tiempo o un poco antes florecieron en Inglaterra, Francia y otras partes. Desde entonces, todos estos fenómenos locales comenzaron a estudiarse como diversas manifestaciones de una dolencia común a toda Europa, con lo cual se abrió campo a una crítica más comprensiva y menos apasionada, como es siempre la que nace del estudio sereno de varias literaturas comparadas. Este fué el más positivo fruto de tan ruidosa controversia.

El P. Lampillas tiene además el mérito de haber sido uno de los primeros en combatir de frente la teoría determinista y materialista de los climas, que, aplicada a la legislación de Monesquieu, lo iba siendo ya a las letras por muchos escritores, apoyándose en ella los italianos para suponer difundidos en la atmósfera de España los gérmenes de la sutileza, del énfasis, de la grandiosidad afectada y de los delirios de la imaginación.

En materia de poesía dramática mostró también el Jesuíta mataronés criterio muy independiente, y aun decidida propensión hacia el sistema de la libertad romántica; pues, no solamente defendió que «la comedia española, desde el tiempo de Lope de Vega hasta cerca de la mitad del siglo XVII, forma una nueva época

del teatro, superior a todas las antecedentes, desde la restauración de las letras», y que los italianos se habían perdido esta gloria por ser tímidos y supersticiosos imitadores de los antiguos; no sólo puso de manifiesto que la riqueza de invención esparcida por los españoles en tantas fábulas dramáticas sirvió para enriquecer todos los teatros de Europa; no sólo **[p. 354]** observó con mucho ingenio que debía alcanzar a las comedias de Calderon la indulgencia con que se trata a la ópera italiana, con la cual tienen más semejanzas que con la tragedia francesa; sino que, atacando de frente a los rígidos preceptistas de las tres unidades, manifestó admirarse de que tanta veneración profesasen por la autoridad de Aristóteles en la Poética los mismos que tanto se jactaban de haber sacudido su yugo en Filosofía. «Yo entiendo (añadía) que gran parte de aquellas reglas aristotélicas son más decantadas por los insípidos tratadistas que practicadas por los más célebres dramáticos. No puede negarse ser consejo oportuno el de no sacudir enteramente el yugo impuesto por los antiguos en el tejido de las fábulas; pero, con todo, es digno de alabanza aquel ingenio fecundo que no se deja conducir atado a reglas, acaso demasiado rígidas, y *a una servil imitación que cierra el camino de poder esparciarse por los dilatados campos de la imaginación libre*… La precisión de hacer deleitable la fábula con la variedad de sucesos… obligó a los poetas españoles a desviarse de aquella rigurosa unidad, que quisiera reducida la acción dentro de los estrechos límites de un día solo, y dentro de las paredes de un solo aposento… Mas si en esto no se conforman del todo los españoles con las leyes aristotélicas, pueden justificarse con el ejemplo de los más famosos griegos… Y, hablemos claro: ¿qué tragedia francesa u ópera italiana hay de las más celebradas, en que se observe rigurosamente la unidad prescrita? ¿A quién puede parecer verosímil que sucedan en pocas horas, y sin salir de un aposento, negocios gravísimos e intrincados, que, según el curso natural de las cosas, no podrían desarrollarse en muchos meses?… ¿Quién no

querrá quebrantar todas las leyes del teatro, antes que ser autor sin invención y sin alma?…» Con la misma lógica y el mismo nervio defiende Lampillas la legitimidad de la *tragi-comedia* o *comedia heroica,* recordando de paso que los franceses la admitían, testigo el *Don Sancho de Aragón* de Corneille. Ni le disuena tampoco la mezcla del elemento cómico, puesto que nadie ha dicho que «de los palacios de los príncipes esté desterrada la risa». Ni tampoco le parece el ampuloso lirismo calderoniano más impropio para la expresión de los afectos que el énfasis grave, ceremonioso y discursivo de los personajes de la tragedia francesa. Con esto, y con recordar **[p. 355]** que todo poeta dramático de raza ha seguido el gusto de su nación y de su siglo, lo mismo que los españoles, sin que ni por un momento haya dudado en la alternativa de ver coronadas por el aplauso popular sus obras, o «habitar con Eurípides en los gabinetes de los sabios», cierra el P. Lampillas su valiente apología de la comedia española, cuyo sentido se da mucho la mano con el de los escritos de Huerta.

Tales opiniones eran corrientes entre los Jesuítas expulsos. Todavía con más decisión que Lampillas las profesaba el P. Antonio Eximeno, que en sus *Investigaciones Músicas de Don Lazarillo Vizcardi,* dedica todo un capítulo [1] a combatir lo que él llama *el espantajo de los unitarios,* o sean, las *descomulgadas unidades de lugar y tiempo*. «Estas reglas (escribe con singular arrojo), lo mismo que la de nuestros viejos contrapuntistas, son hijas de una misma madre, nacidas para cortar las alas al genio, ya en la poesía dramática, ya en la música. La perfección y belleza de una pieza dramática consisten en la natural y perfecta imitación de los intrincados sucesos que la variedad y contrariedad de las pasiones y caracteres de los hombres ocasionan o pueden ocasionar en la vida civil. La invención de tales acontecimientos, nacidos unos de otros, y que natural e insensiblemente conduzcan a un suceso más notable, en el cual los personajes que han obrado hasta entonces llevados cada cual de su pasión, reconozcan la verdad y lo justo, es-

te es el ancho campo en que espaciarse debe el genio dramático, sin mirar a otros límites que los que la varia e inagotable naturaleza le pone. Si a un tal genio, mientras va por este espacioso campo, copiando aquí un carácter, allí otro, e inventando y enlazando sucesos nacidos de los varios humores de los personajes, le sale al encuentro un *unitario* diciéndole:—Mira que este hecho acaeció tres días después de aquél; mira que el lugar de la primera escena dista una legua del de la cuarta; mira que aquel criado va y vuelve demasiado presto… y otros tales miramientos… ¿qué hará el genio en semejante caso? Si es fuerte y varonil, apartará de sí con enfado al *unitario;* si es débil y flaco, plegará las alas, apagará el fuego del estro y engendrará un hijo enjuto y macilento… A no haber cerrado **[p. 356]** los ojos y tapádose los oídos a las reglas de los unitarios, ni Inglaterra hubiera tenido un Shakespeare, ni España un Lope de Vega… Que la acción principal en que se resuelve el drama deba ser una, lo sabe cualquiera, sin que nadie se lo diga; mas con esa acción puedes urdir y enlazar cualesquiera hechos subalternos relativos a la tal acción, acaecidos en cualesquiera tiempos y lugares, con tal que la distancia de lugares y tiempos no tenga parte en los hechos, y tú la puedes suprimir y contar por cero, lo que no podrás hacer con las distancias vulgarmente conocidas y familiares al pueblo, porque el reducirlas a cero chocaría… Por lo demás, no vayas a buscar si lo que haces representar ha podido suceder en veinticuatro horas o en veinticuatro días o años, y si algún pobre crítico te va a argüir con el calendario y el mapa en la mano, *vuélvele las espaldas y apela al espectador,* el cual, sin pensar en calendanos ni en mapas, sólo quiere que en el espacio de tres o cuatro horas (y ésta es la verdadera unidad de tiempo) le hagas ver una trama de sucesos que le embelesen y sorprendan, y que no le contrasten sus familiares ideas».

Para Eximeno, los verdaderos defectos de nuestro teatro no consistían en la inobservancia de las unidades, sino en el *mons-*

truoso injerto de personajes heroicos y pedestres, y , sobre todo, en el «estilo afectado, cadencioso, vacío de natural sentido, y lleno de ideas platónicas y fantásticas», si bien era de opinión que este vicioso estilo no corrompió el teatro español hasta los últimos tiempos de Felipe IV, *siendo el principal autor y maestro de él* D. Pedro Calderón de la Barca, admirable por otra parte en la invención y en el enredo.

La misma zumba y matraca sobre los calendarios, los mapas y demás puerilidades de la crítica seudo clásica y formalista se observa en un opúsculo de Eximeno que, con título de *Apología de Miguel de Cervantes,* es realmente impugnación del *Análisis* de D. Vicente de los Ríos, en sus partes más flojas. Y así, no sólo se burla de la asimilación de las armas de Tetis con el yelmo de Mambrino y del fracaso de la Infanta Antonomasia con el saco de Troya, sino que sostiene que la geografía de Cervantes y la de todo autor de obras de ingenio es en gran parte fantástica, y que el tiempo de la fábula es tan imaginario como la fábula misma. [1] **[p. 357]** Las razonadas burlas de Eximeno no han emnendado ni corregido a los cervantófilos, ni les han retraído del ridículo empeño de leer y juzgar el *Quijote* como una crónica. ¿Dependerá esta especie de ilusión de la vigorosa realidad que en el *Quijote* tienen todas las cosas?

En todas las obras de Eximeno se observa el mismo espíritu de independencia artística. ¿Y cómo había de ser de otra manera, cuando en su tratado *Del Origen y reglas de la Música* había empezado por condenar la falsa inteligencia del principio de *imitación,* enseñando que «para formar el estilo no es necesario proponerse la imitación de un autor determinado, puesto que por *nuevos y diversos caminos se puede llegar a la suma excelencia en cualquier arte,* y un genio creador se forma siempre por sí un estilo enteramente nuevo?»

De esta fuente se derivan sus juicios sobre todas las literaturas de Europa. Era tan enemigo de los versos franceses, como admia-

dor de la prosa, y negaba a aquella lengua aptitud para todo género de poesía épica o lírica. Detestaba el uso de la rima como «reliquia de la extravagancia gótica», y se negaba a concederla el carácter de verdadero ritmo, puesto que no añade al poema ni armonía ni expresión. Dotado de finísimo oído y de un sentimiento profundo de la armonía, se extasiaba con la poesía italiana, y especialmente con la de Metastasio «hijo querido de la naturaleza, el cual reunió las dulzuras de la lira griega y la majestad romana». Pero así y todo, dramáticamente considerados la ópera y el melodrama, tales como existían en su tiempo, le **[p. 358]** parecían un absurdo intolerable. «Siendo el alma de todo drama la imitacion, ¿a quién imitan los personajes del melodrama? Las tragedias y comedias griegas y latinas se cantaban, pero ignoramos con qué especie de música, la cual, de fijo, sería muy distinta de la moderna, y además el habla de los antiguos era un verdadero canto.» [1]

La crítica literaria de Eximeno, lo mismo que su crítica musical, se recomienda por la franqueza revolucionaria y por el sutil espíritu de observación; pero en otras condiciones de amplitud de miras y profundidad de sentido estético tiene que ceder la palma a la de su hermano de religión, el madrileño P. Arteaga, de cuyas ideas estéticas generales tenemos ya largas noticias, y a quien volveremos a encontrar en la estética particular de otras artes. Su grande obra *De las Revoluciones del Teatro musical italiano,* impresa por vez primera en 1783, pertenece a la Música tanto como a la Literatura, siendo, como es, una historia completa de la ópera en el país clásico de ella. El drama musical carecía hasta entonces de teoría y de historia: las Poéticas del tiempo no le habían clasificado, y, merced a esto, podía moverse con relativa libertad, y producir más verdadera poesía que la que acertaban a engendrar en toda Europa los descoloridos imitadores de la tragedia francesa. Hasta fines del siglo XVIII, nadie mereció con más justicia, así en su patria como en las extrañas, el nombre de

poeta, que Pedro Metastasio. Así lo reconoce hoy la crítica, libre de antiguas y pedantescas preocupaciones. Arteaga lo sintió el primero, y se dedicó a ilustrar la única poesía que quedaba en su **[p. 359]** tiempo, la que se había refugiado en la garganta de los cantores italianos. Aplicó, pues, su estética general a aquella manera de poesía, hasta entonces tan desamparada, y tenida de algunos por tan frívola, y dió sobre ella el mejor tratado que hasta nuestros días se ha escrito conforme al gusto italiano. De este libro se ha derivado lo mejor que en los críticos modernos leemos sobre el asunto.

Comienza, pues, el P. Arteaga por hacer un análisis del drama musical, considerando las diferencias que le separan de las otras composiciones dramáticas, y las leyes que se derivan de la unión de la poesía con la música y la perspectiva. Ya sabemos, por la exposición de su tratado de la Belleza Ideal, que para él la *ópera* era el armonioso conjunto de los efectos de todas las artes; el poema único y sublime, al cual debían ofrecer su tributo la música y la poesía, la pintura y la arquitectura, la pantomina y la danza; el último esfuerzo del ingenio humano, y el complemento de las artes imitativas: tendencia un tanto análoga a la que en nuestros días lleva el nombre de Wagner. Entrando en la parte histórica, larga y profundamente discurre nuestro Jesuíta sobre la aptitud de la lengua italiana para la música, sobre el desarrollo de este arte durante la Edad Media, sobre los orígenes del teatro, sobre las vicisitudes del contrapunto, sobre los primeros ensayos del melodrama, sobre la legitimidad del elemento sobrenatural y fantástico en la ópera, sobre la música instrumental, sobre la perspectiva, y, finalmente, sigue paso a paso el desarrollo del drama musical, formulando personales y admirables juicios (que generalmente la posteridad ha adoptado *totidem verbis)* sobre los poetas que le cultivaron, y especialmente sobre Quinault en Francia, sobre Apostolo Zeno y Metastasio en Italia. Arteaga fué de los primeros en mostrar la profunda diferencia entre el teatro

antiguo y los teatros modernos, ora se llamasen clásicos, ora románticos. Y profesando singular adoración a Metastasio, fué también el primero en notar que estaba más cerca del sistema de Calderón que del de los trágicos franceses Guillermo Schlegel lo repite, tributando de paso muy significativo elogio al *sabio español* Arteaga, autor de una excelente historia de la Ópera.

Así como de Diderot puede decirse que creó en sus *Salones* la crítica de cuadros, así Lessing en Alemania, y el P. Arteaga **[p. 360]** en Italia y España, deben ser tenidos por verdaderos fundadores y padres de la crítica de teatros, que hasta entonces nadie había ejercido con tal delicadeza de gusto y tal magisterio. Arteaga no juzgó solamente a Metastasio y a los demás poetas lírico-dramáticos, sino también a Alfieri, y le juzgó con una *severidad muy racional,* según Guillermo Schlegel, que adopta sus juicios sobre *Don Carlos* y sobre *Mirra*. Esta crítica está contenida en dos bellísimas cartas de Arteaga, que hoy mismo pueden pasar por modelo de crítica dramática: dirigida la primera a la ilustre veneciana Isabel Teotochi Albrizzi, y la segunda a monseñor Antonio Gardoqui. A Arteaga no le seduce el teatro de Alfieri: le encuentra seco, duro, monótono y abstracto. Había sostenido graves polémicas en defensa de Metastasio contra Ranieri de Calsabigi, grande amigo del trágico piamontés. En tal disposición de ánimo, emprendió examinar la *Mirra,* a ruego de su discípula la condesa Albrizzi, a quien había enseñado a sentir las bellezas del arte dramático, según ella dice. *Mirra* era un verdadero alarde de vencer dificultades, una tragedia paradógica, una apuesta imposible de ganar, y que Alfieri no ganó, ciertamente, aun desplegando mayor talento dramático que en ninguna de sus tragedias. Hacer tolerable y aun interesante en la escena el amor incestuoso de una hija por su padre, era empresa tan temeraria, que sólo al indómito espíritu de Alfieri, avezado a ir siempre contra la corriente, pudo parecerle asequible. El abate Arteaga comprendió de un golpe todas las dificultades que el asunto en-

trañaba. O *Mirra* cede a su pasión y la declara, en cuyo caso el drama se convierte en un hórrido y repugnante caso patológico, o hace lo que en Alfieri, mantener oculta su llama criminal durante cinco actos, o dejarla traslucir sólo por fugitivos relámpagos, para estallar con violencia en la catástrofe; con lo cual el drama resulta enigmático. No hay cómo salir de esta situación falsa: o el histerismo atroz, antihumano y antidramático (del cual Alfieri, por su escuela y por su temperamento literario, tenía que apartarse), o una fría y oscura adivinanza, en la cual lo poco que se va descubriendo ofende en vez de interesar. La condesa Albrizzi contestó ingeniosamente que el interés de la tragedia nacía del contraste entre la virtud de Mirra y el fatalismo que la arrastra al crimen; pero ¿cómo ha de resultar tal contraste, si la pasión de Mirra es **[p. 361]** un secreto para los espectadores en la intención de Alfieri? Y si el secreto se trasluce, y Mirra se presenta ya vencida por su calamitoso destino, o por lo menos incapaz de resistirle, ¿qué interés puede tampoco despertar el conflicto, cuando tan cercana se ve la nefanda resolución de él? Por lo demás, la réplica de la discípula, aun defendiendo una mala causa, es digna del maestro, y es cuanto cabe decir en elogio de aquella docta y encantadora veneciana, tan admirada por Hugo Fóscolo, y a la cual Monti llamó la *più colta ed amabile frà le donne,* añadiendo que las alabanzas con que honraba sus versos eran para *ellos como el beso de Venus, que hacía inmortal cuanto tocaba*.

Todavía con mayor dureza que la *Mirra* juzgó Arteaga el *Philippo* de Alfieri, no sólo doliéndose de la absurda falsificación de la historia dócilmente aceptada por el poeta, y poniendo en su punto, con criterio muy superior a su época, el verdadero carácter del príncipe D. Carlos, de Felipe II y de Antonio Pérez, sino combatiendo de frente la tendencia política y declamatoria del teatro de Alfieri, y mostrando cuán inferior queda por esta preocupación extraña al arte, no *sólo a los trágicos griegos, sino a Corneille y a Racine*. Ya se ve que Arteaga, cual otro Schlegel, y adelantán-

dose mucho al común sentir de su tiempo, ponía el teatro griego muy por cima del teatro francés.

No creía el P. Arteaga que la verdad histórica fuese enteramente lo mismo que la verdad dramática: al contrario, aceptaba que pudiese haber una composición dramática excelente en su género donde aquella primera verdad no se observase. Pero encontraba el *Philippo* igualmente defectuoso bajo el aspecto de la verdad dramática, así por la intrínseca falsedad moral de los caracteres, que son tipos abstractos de maldad o de heroísmo, y no seres desta vida, como por la torpeza en el desarrollo de los afectos tiernos, nada geniales con la índole de Alfieri; por la monotonía dura e inarmónica del estilo, y por la singular pobreza y desnudez de la acción. Lo cual de ningún modo se opone a que nuestro crítico hiciera plena justicia al enérgico estilo de Alfieri, confesando que «por él goza Italia un nuevo género de tragedias, que no son griegas, ni francesas, ni inglesas, sino alfierianas; es decir, sencillas, vigorosas, ricas de rasgos bellísimos, *llenas de su asunto,* de acción rápida, sí, pero demasiado tirante y demasiado **[p. 362]** seca y uniforme; no faltas de color, pero sin morbidez alguna y sin la suficiente degradación de tintas; animadas, pero sin reposo; privadas de poesía y de pompa teatral; incomparables en algunos trozos aislados, pero de escaso efecto en su totalidad». «Ha desterrado (añade) de la escena italiana las cantinelas, los confidentes insípidos, los ociosos episodios, la confusión de personajes, los amores muelles y afeminados. Ha enseñado también a conducir con mayor celeridad el argumento, a tejer con más sencillez los planes, a pintar con mayor fiereza y a esculpir más en grande, por las cuales dotes, nacidas en él de un ingenio verdaderamente trágico, se ha hecho benemérito del arte más que ningún otro escultor conocido en Italia hasta ahora, exceptuando siempre a Metastasio, que, en género diverso y con diversas virtudes, no tiene quien le aventaje». Nunca ha sido juzgado Alfieri mejor que en estas cartas, [1] que debieran reimprimirse ín-

tegras, formando colección con otros escritos críticos y filológicos de Arteaga, inéditos o rarísimos, especialmente sus *Disertaciones sobre el ritmo* (de las cuales se hablará en el capítulo de la Música), su carta a Bodoni sobre el texto de Horacio (1793), su *Carta* a Ponz *sobre Ia filosofía de Píndaro, Virgilio, Horacio y Lucano,* [2] su apología **[p. 363]** del *Ruggiero* de Metastasio, y, por último, su triunfante réplica a Tiraboschi y al abate Andrés (acordes en esta cuestión), negándoles la influencia de la poesía árabe en la provenzal, y el supuesto origen asiático o africano de la rima; carta que podría firmar sin deshonra cualquier arabista de nuestros días, y que rectificó las absurdas opiniones que ya empezaban a correr en Europa sobre este punto importantísimo de historia literaria. De la misma suerte probó contra el académico de Berlín, Mérian, que los progresos de la Ciencia, y especialmente de la Filosofía, no habían coincidido nunca con la decadencia del arte, antes servían para abrirle nuevos horizontes y ministrarle riqueza de conceptos y de imágenes: en apoyo de lo cual recordó las altas verdades morales y físicas que centellean con esplendor poético y obscuridad misteriosa en las odas triunfales de Píndaro.

Sería tarea larga, y no del todo propia de este lugar, enumerar todos los individuos de la trasplantada colonia jesuítica que dieron muestra de su actividad, si no en el campo de la Estética **[p. 364]** propiamente dicha (como Eximeno y Arteaga), a lo menos en el de la erudición literaria y arqueológica, que se enlaza de un modo tan estrecho con la teoría del arte, y que tanto sirve para concretarla e ilustrarla y sacarla de la esfera helada de los principios abstractos. Y así, no cabe duda que en cultivar y promover este elemento *histórico* de la crítica, tan útil cuando recibe luz del elemento filosófico, merecieron justo loor el P. Joaquín Pla, bibliotecario de la Barberina, a quien podemos llamar el *segundo* provenzalista español, contando por primero al canónigo Bastero, precursores uno y otro de Raynouard; el P. Arévalo, a quien se deben las mejores ediciones y los mejores prolegómenos bi-

bliográficos de los poetas cristianos de los primeros siglos (Juvenco, Prudencio, Sedulio, etc., etc.): el P. Aymerich, que en sus *Paradojas Filológicas sobre la vida y muerte de la lengua latina,* además de haber hecho una valiente defensa del neologismo partiendo del concepto de que la lengua latina ni es ni ha sido muerta nunca, deslindó admirablemente la lengua rústica de la urbana, y defendió en purísimo latín clásico los derechos de la latinidad eclesiástica; el P. Prats, que dejó manuscrito un largo trabajo sobre la rítmica de los griegos, y que en 1803, cuando acababa de publicarse *El Genio del Cristianismo,* ensalzaba calurosamente las ventajas de la poesía de los sagrados libros sobre la inspirada por el genio helénico; el P Aponte, singular helenista y traductor de Homero (y maestro de Mezzofanti y de Clotilde Tambroni), el cual tuvo la gloria de resistir desde su cátedra de la Universidad boloñesa la invasión del falso y estrambótico gusto de la poesía ossiánica, difundida por el abate Cesarotti, y volver la atención de los italianos hacia las bellezas sencillas y maravillosas del arte homérico, tan calumniado y profanado en las versiones del mismo Cesarotti. [1] Ni tampoco es justo olvidar a **[p. 365]** otros exjesuítas que, dados por completo al cultivo de las letras amenas, y sin apartarse en general del gusto dominante en su época, mostraron, no obstante, cierta originalidad relativa, ya en los asuntos, ya en el modo de tratarlos. Así, el P. Bernardo v. gr., el que se titula *Gonzalo de Rivera o el juez de su propia* **[p. 366]** García hacía aplaudir en el teatro de Venecia, por los años de 1789 y 1791, verdaderos dramas caballerescos y comedias de capa y espada, escritos además en prosa para colmo de atrevimiento, *honra (Gonzallo della Riviera, ossiá il Giudice del proprio honore):* así los padres Colomés y Lassala, valencianos como el anterior, no sólo trataban asuntos eminentemente españoles, como el de *Inés de Castro,* el de *Juan Blancas,* el de *Hormesinda,* el de *Sancho García,* sino que se atrevían a buscar con éxito nuevas fuentes dramáticas, escribiendo verdaderos *autos* o representaciones devotas de tono muy

lírico y carácter muy romántico, como el *Agostino* de Lassala y su *Margherita di Cortona*. Así el abate Palazuelos difundía el conocimiento de varias literaturas extranjeras, poniendo simultáneamente en nuestra lengua a Milton, a Pope y a Parini. Así D. Pedro Montengón, que había sido novicio de la Compañía, y la siguió noblemente en su destierro, ensayaba con mejor intención que fortuna diversos géneros de novela, primero la que pudiéramos llamar *pedagógica* a imitación del *Emilio* y del *Belisario,* y después un cierto género de novela histórica, romancesca y sin color local, más próxima por ambas circunstancias a lo que fué después el género del Vizconde d'Arlincourt, **[p. 367]** que a los admirables cuadros de época y de raza trazados por Walter Scot.

Había, pues, en la colonia española un fermento de emancipación literaria innegable. Aun los varones dados a más graves estudios no tenían reparo alguno en patrocinarla. Por ejemplo, Hervás y Panduro, en uno de los capítulos de su enciclopédica Antropología o *Historia de la vida del hombre,* condena abiertamente, como frías y de ningún interés para espectadores modernos, las tragedias fundadas en asuntos de la mitología o de la antigüedad clásica, y hace la apología del arte nacional como pudiera el más fervoroso romántico tradicionalista de 1830. «¿Qué importan a la nación española (exclama) el *Edipo* y el *Filoctetes* de Sófocles, los héroes de Eurípides y Séneca el trágico; ni qué sensibilidad ha de mostrar por las hazañas o desgracias de gentes que no tienen relación ni conexión con sus intereses, ni con los objetos que tiene presentes? Pero si en lugar de estos personajes desconocidos, forasteros, se sustituyen héroes nacionales que la hicieron o quisieron hacer feliz a costa de las mayores adversidades, luego se mostrará penetrada de afectos íntimos y violentos por el bien que goza o pudo gozar, o por la desgracia que padece. Los griegos… no mendigaban… héroes extranjeros… En cada nación, la Poesía y representaciones teatrales deben ser principalmente de materia que le importe, interese y toque en lo vi-

vo… Es necesario persuadirse que, así como la comedia de costumbres imaginarias, no usadas o desconocidas, es una representación infructuosa y totalmente inútil, así también la tragedia de héroes y sucesos que no interesan, se lee u oye como un *romance* (novela) fantástico». [1]

El abate Masdeu, mucho más famoso a título de historiador escéptico, figura también, aunque con poco nombre, entre los preceptistas, como autor de dos *Poéticas,* una italiana y otra castellana, ambas en diálogo, y limitadas las dos a lo más trivial y mecánico de la versificación. Sólo en las primeras lecciones aventura algunas ideas generales, mostrándose amigo de la libertad de la fantasía, dando por materia del arte el vasto mundo de los *sueños,* y exponiendo con bastante lucidez el principio de **[p. 368]** la *verosimilitud* y el de la asociación poética de las ideas, del cual deduce que «una pieza poética, tanto más hermosa es y admirable, cuanto son más lejanas y difíciles la relaciones de sus objetos», doctrina que parece un eco de la *Agudeza y arte de ingenio* de Baltasar Gracián, poética que tiende a convertir el arte en un mecanismo *ideológico*. [1] En el *Discurso Preliminar* de su *Historia crítica de España,* al hacer *el examen filosófico de los defectos que se suelen achacar al ingenio español,* aprovechó la ocasión Masdeu para tejer muy ingeniosa defensa del conceptismo, de las sutilezas y de los refinamientos intelectuales, probando que no habían estado inmunes de ellos ni Platón, ni Virgilio, ni el Tasso.

No todas las obras de los Jesuítas hasta aquí citados llegaron a hacerse populares en España. Impresas unas en latín, otras en italiano, las menos en la lengua patria, su influencia se ejerció más bien sobre la general literatura europea que sobre la nuestra. Sin embargo, en castellano escribió Arteaga su tratado de Estética, en castellano están las obras más importantes de Hervás y Panduro (sobre todo su inmortal *Catálogo de las lenguas),* y en castellano aparecieron traducidas, casi al mismo tiempo que se imprimían los originales, las de Andrés, Lampillas, Masdeu y Exi-

meno. Colocados nuestros Jesuítas en la situación más ventajosa para aprovecharse del saber de los extraños, cumplieron la noble tarea de traer a su patria los resultados más positivos de la cultura de aquel siglo, siendo eficaces intermediarios entre las dos Penínsulas hespéricas, unidas entonces casi tanto como en el siglo XVI por la comunidad de estudios y de gusto literario. La influencia de la cultura italiana no desaparece durante el **[p. 369]** siglo XVIII, y es visible en muchos de nuestros poetas; sólo que esa misma cultura era ya un reflejo de la francesa.

En Madrid, todas las cuestiones literarias seguían preocupando los ánimos con el mismo ardor que en los primeros años del reinado de Carlos III. Pero eran generalmente cuestiones menudas, que se dilucidaban en folletos de poco volumen, indignos de la atención de la posteridad, a no ser como documento histórico de las ideas reinantes. Todavía se reflejan éstas de un modo más extenso en los periódicos, que no escaseaban en aquella edad, aunque reducidos sólo a materias literarias. Ninguno de ellos llegó a la reputación ni a la majestad censoria del antiguo *Diario de los Literatos,* pero hubo algunos bien escritos, y otros de importancia por haber abierto palenque a las principales opiniones que entonces contendían sobre la dirección de las ideas y de los estudios. Muchas veces sus autores se limitaban a traducir colecciones extranjeras de la misma índole; como lo había hecho D. Joseph Vicente de Rustán, que en 1752 comenzó a publicar las *Memorias* de los Padres de Trévoux *para la historia de las Ciencias y Bellas Letras*. Del infatigable Nipho, tipo del periodista del reinado de Carlos III, ya sabemos que era un retacista, ora de libros franceses, ora de curiosidades bibliográficas españolas. Otros, sin traducir precisamente, no tenían puesta la mira en otra cosa que en importar con más o menos prudencia o temeridad las ideas fundamentales de la secta enciclopedista: así *El Pensador* de Clavijo y Faxardo, y con más desenvoltura *El Censor,* que empezó a salir en 1781, dirigido por los abogados Cañuelo y Pereyra, lle-

gando a contar 161 números, que no se libraron de persecuciones inquisitoriales. El espíritu de estos papeles era abiertamente contrario a las tradiciones españolas, incluyendo en ellas las literarias: así lo mostró la campaña de Clavijo contra los autos de Calderón, la de *El Censor* contra la *Oración Apologética* de Forner. De las mismas tendencias participaban *El Corresponsal del Censor, El Correo de los Ciegos de Madrid,* que se publicaba dos veces por semana desde 1786, y hasta cierto punto *El Apologista Universal,* que, en són de defender a los malos autores, comenzó a imprimir en 1786 el agustino Fr. Pedro Centeno, sin que pasara más allá del número 16. [1]

[p. 370] Varias tentativas se hicieron para continuar el *Diario de los Literatos,* con los títulos de *Cordón Crítico* y de *Aduana Crítica* o *Hebdomadario de los sabios de España*. Uno de los que tomaron con más calor este empeño fué el secretario de la Academia de la Historia D. Joseph Miguel de Flores; pero, a pesar de la eficaz protección del gobierno, no pudo la *Aduana Crítica* prolongar su vida más que un año (el 1763), analizando, con no menos extensión y crítica que el *Diario* antiguo, hasta veintiséis obras, de las cuales sólo la *Lucrecia* de Moratín y la *Rhetórica Castellana* del Dr. Pabón y Guerrero pertenecen a la amena literatura.

Pero la verdadera revista crítica de aquella época, la única que logró robusta vida, dilatada con varias intermitencias y alguna alteración de tamaños y formas, desde 1782 a 1808, **[p. 371]** ocupando sucesivamente a tres generaciones de escritores, y presentando en sus páginas el más extenso inventario de la literatura de aquel período, y el más exacto reflejo de las ideas que en tan largo tiempo se disputaron entre nosotros la dominación del gusto, es el *Memorial Literario,* cuya colección abarca nada menos que 53 tomos, y se reparte en tres series absolutamente distintas: la de 1782 a 1790, en que le dirigió y redactó casi en su totalidad el humanista aragonés D. Joaquín Ezquerra, catedrático de Latinidad en los Reales Estudios de San Isidro; la de 1793 a 1798, en

la cual (muerto Ezquerra) pareció ser el alma del resucitado *Memorial* D. Joseph Calderón de la Barca, caballero de la Orden de San Juan, comandante de granaderos e individuo de la Academia Española; la de 1801 a 1808, en que fueron los principales redactores el erudito médico don Andrés Moya Luzuriaga, el poeta D. Cristóbal de Beña y D. José María Carnerero. Las ideas literarias que el *Memorial sostuvo* en cada uno de estos tres períodos fueron bastante distintas: mientras le dirigió Ezquerra, hizo alarde de un clasicismo intolerante: en manos de D. José Calderón, persona muy versada en literatura inglesa, adquirió un tinte independiente y casi romántico: en el último período se españolizó mucho bajo la influencia de Capmany, que era el verdadero inspirador del periódico, aunque muy rara vez puso en él la pluma.

El *Memorial,* en su primitiva forma, no sólo se titulaba *literario,* sino *instructivo y curioso, y* comprendía infinitas cosas **,** según el gusto enciclopédico del tiempo: un diario meteorológico; la clínica de los hospitales de Madrid; la reseña de las sesiones y tareas académicas; la noticia de los sermones de los predicadores más en boga; descripciones de fiestas; noticias de agricultura, comercio y artes; bandos de policía urbana, y otra porción de cosas tan útiles como inconexas. Pero la parte trabajada con más esmero y que daba carácter al *Memorial,* eran el catálogo bibliográfico-crítico de las obras que iban publicándose, y la revista de teatros. Estos dos elementos no faltaron nunca en la confección de aquel periódico, a pesar de las transformaciones que sufrió, pudiendo estimarse, bajo este aspecto, su colección como la más extensa bibliografía del siglo XVIII. [1]

[p. 372] Esparcida por los primeros tomos del *Memorial,* en muchos artículos, aparece una especie de *poética dramática,* que razonablemente debemos atribuir a Ezquerra. Su doctrina es rígidamente clásica, del mismo género de clasicismo que la de Luzán. Baste, para probarlo, la definición de la Comedia: «Representación, por medio de interlocutores, de una acción, no gran-

de ilustre y severa, como la Tragedia, sino mediana, baxa o común, y agradable, dirigida a corregir las costumbres, pintándolas con destreza y reprehendiendo los vicios con sal». Don Ramón de la Cruz, en el prólogo de sus sainetes, ponderó mucho esta *Poética* del *Memorial,* sin perjuicio de separarse de ella siempre que lo tuvo por conveniente.

Ya puede imaginarse qué aplicaciones harían de su sistema los primitivos redactores del *Memorial* a las muchas comedias antiguas españolas que todavía se representaban. Es muy curioso comparar estos juicios con los que ha sancionado la crítica moderna. ¿Quién no se sonríe al oir apellidar *infame novela llena de maldades y disparates* a la grandiosa leyenda romántica de *El Tejedor de Segovia?* En el *Memorial* apareció por primera vez el singular calificativo de *travieso* aplicado al ingenio de Calderón, e hizo tanta fortuna, que muchos le repitieron, entre ellos Sánchez Barbero. Pero aun en esta primera época, dió alguna vez el *Memorial* singulares pruebas de moderación e imparcialidad, condenando, v. gr., las frías tragedias traducidas del francés, y la ridícula y extranjerizada declamación que solía dárseles. «Debe declamarse a la española, y los afectos trágicos deben imitar la naturaleza, según se acostumbra a expresar entre nosotros.» [1] Ni se mostraron aquellos redactores extraños a los buenos estudios estéticos, puesto que tradujeron y elogiaron grandemente el ensayo del P. André sobre la Belleza, declarándose partidarios de su doctrina, cosa tolerable antes del libro de Arteaga, no impreso, como sabemos, sino en 1789.

Desde este año la crítica del *Memorial* comienza a entrar en una nueva fase, que pudiéramos llamar semirromántica. En el tomo XVI [2] se imprimió un *Discurso contra el uso de la* **[p. 373]** *Mitología en las composiciones poéticas,* suscrito por J. L. M., iniciales que dudamos mucho que correspondan a las del traductor del Blair, D. José Luis Munárriz. Las ideas que en este notable trozo de crítica se exponen coinciden bastante con las que luego apare-

cieron en *El Genio del Cristianismo*. El autor emprende probar en redondo que no es lícito el uso de la mitología en las composiciones poéticas, y sus argumentos van de rechazo contra la misma poesía clásica, a la cual condena por haber sustituído con un falso ideal la contemplación directa de la naturaleza. «Los poetas clásicos, en vez de pintar derechamente la bella naturaleza, prefirieron las fábulas… Pero la verdad sencilla y abandonada a su nativa belleza excede a cuanto puede fingir el entendimiento más delicado, porque sola ella se conforma con el entendimiento… La poesía no debe expresar sino lo que siente el corazón y lo bello que hay en la Naturaleza; puede elevarse hasta los cielos para admirar la majestuosa carrera de aquellos inmensos y brillantes globos que voltean sus masas enormes en aquellas azuladas bóvedas, sumirse hasta los más profundos senos de la tierra para examinar las secretas riquezas de la insondable naturaleza, y aun escalar el empíreo y el infierno… puede deslumbrar los ojos, la imaginación y aun el entendimiento, hasta animar para este efecto las cosas más inanimadas, expresar y realzar por las más felices alegorías las ideas más triviales, y sensibilizar por los más brillantes y agradables conceptos aquellos seres que se escapan a nuestra penetración por su mucha sutileza… pero *debe apartar de sí, debe desechar y aun olvidar los sueños, los delirios, los ciegos engaños de la Mitología*… Las pinturas poéticas que han hecho los mismos poetas paganos de los seres de la Naturaleza, no ceden, antes aventajan a las mitológicas».

En su primera época, el *Memorial* no había reconocido más tipo de belleza dramática que las tragedias de Racine, «maravillosas producciones dignas de servir de modelo en toda edad culta, por lo grandioso del estilo, lo inmenso de la acción, lo puro e interesante de la moral, lo sublime y lo tierno». En sus páginas había aparecido [1] una carta contra la traducción de **[p. 374]** la Atalía de Llaguno, firmada por un Sr. Garchitorena, que llevaba su entusiasmo galicista hasta el ridículo extremo de pretender

que las traducciones debían ser en versos pareados, y seguir en todo y por todo la construcción de la frase francesa. Pero todo esto cambia de aspecto desde 1789. Don Joseph Calderón de la Barca, que dirigía este periódico entonces, se declara partidario de la cultura inglesa, pone en las nubes a los dramáticos de la Restauración, especialmente a Vanbrugh y a Congreve, porque «si es verdad que no son la escuela de las buenas costumbres, son por lo menos la del entendimiento y del buen gusto cómico»; encuentra los caracteres de Wicherley más *fuertes* que los de Molière, y aunque no se atreve a admirar, sino con muchas restricciones, las *farsas monstruosas y gigantescas* de Shakespeare, «hombre de ingenio vehemente y fecundo, pero sin la menor chispa de buen gusto», y repite las chanzas de Voltaire sobre la escena de los sepultureros en *Hamlet,* todavía llama la atención sobre las bellezas de Otelo y otros *monstruos brillantes* producidos por la imaginación del gran trágico. Y lo que es más digno de notarse, acierta a encerrar en una comparación feliz los caracteres del genio poético de los ingleses, «semejante a un árbol silvestre que brota hacia todas partes con suma fuerza, pero *muere en cuanto alguno intenta oprimir su naturaleza, y podarle como los árboles del Retiro o de Versalles*». [1]

El que admiraba de esta manera a los ingleses no podía menos de aplicar igual medida a los españoles. Y realmente, la fuerza de la lógica, y hasta la de la sangre que llevaba en las venas, llevó a este Calderón de la Barca a volver por la honra de su pariente y de los demás dramaturgos nacionales atropellados por la crítica francesa, estampando en el mismo *Memorial* una *Carta Apologética de Frey Lope de Vega Carpio y otros poetas cómicos españoles,* escrito notabilísimo, donde por primera vez se compara a Lope con Shakespeare, y se leen elogios de *nuestro universal poeta,* tan expresivos como los siguientes: «El teatro de Lope es un campo inmenso, fértil y ameno como el Elisio, **[p. 375]** donde la naturaleza pródiga ofrece una fecundidad eterna. Es como los majes-

tuosos edificios góticos comparados con los modernos». Y en otro artículo repetía: «Se puede lisonjear nuestra nación de que ninguna otra ha producido talentos más sublimes y propios para el teatro. Los más célebres dramáticos de las demás naciones son muy inferiores a Calderón y a Lope de Vega por el lado de la imaginación y sensibilidad… [1] Los españoles e ingleses tenían teatro, cuando los franceses carecían de él… En nuestras comedias se encuentran reunidas cuantas gracias y bellezas puede producir la naturaleza. Todo es animado, todo habla, todo existe. Las mismas faltas dexan entrever un ingenio que admira… Si son *monstruos* las obras de Calderón, serán, por lo menos, bellos monstruos».

En el último tercio de su vida, el *Memorial,* más que opiniones propias, sostuvo las de Capmany, en quien por este tiempo se había verificado una transformación radical y decisiva. El Capmany de los primeros años de nuestro siglo era un hombre nuevo que muy poco conservaba del primitivo Capmany de 1776 y 1777. Nadie se ha impugnado tan fieramente a sí mismo. Comenzó por ser adorador de la cultura francesa, galicista empedernido y campeón del neologismo, y acabó llevando hasta los límites de la pasión y de la manía el culto de la lengua, siendo el maestro y precursor de los Puigblanch y de los Gallardos. No así en sus primeros tiempos, cuando imprimía los *Discursos analíticos sobre la formación y perfección de las lenguas, y sobre la castellana en particular* (1776), o la primera edición de la *Filosofía de la Elocuencia* (1777), que fué más adelante gravísimo remordimiento para su autor, el cual no paró hasta volverla a escribir de nuevo. En ambos libros, Capmany, lejos de hacer alarde alguno de purismo, admira «la noble libertad de algunos traductores en valerse de ciertos rasgos brillantes y expresivos de otra lengua para hermosear la nuestra»; y se queja de la imperfección y esterilidad del castellano para expresar las nuevas ideas y descubrimientos; del sentido vago de las palabras, «que es una de las causas de nuestra

ignorancia y de nuestros errores»; de las abstracciones escolásticas que han infestado el **[p. 376]** lenguaje, etc., etc., felicitándose, por último, de que, llegado el siglo de la razón, restablecidos los derechos de la humanidad, *anatomizado* el espíritu humano, y disipado el imperio de la fantasía y de las preocupaciones, haya tomado la lengua nuevo lustre y un *vuelo sublime* en manos de los imitadores de Francia. ¡Cuánto hubiera dado Capmany por borrar tales páginas en su edad madura! Pero a lo menos hizo todo lo que pudo por desacreditarlas, desatándose en invectivas contra la lengua francesa y contra el gusto y estilo de sus escritores, en las notables *Observaciones críticas sobre las excelencias de la lengua castellana,* que preceden al *Teatro histórico-crítico de la elocuencia*. La lengua castellana quedó desagraviada y con creces de las invectivas anteriores, sólo que Capmany, yéndose de un extremo a otro, también reprensible, no conoció que la lengua castellana vale bastante por sí para no necesitar del baldón ni del vituperio de ninguna otra.

Quien lea en las *Exequias de la lengua castellana* de Forner lo que se dice de la *Filosofía de la Elocuencia* en su primera edición (única que Forner pudo alcanzar), difícilmente llega a persuadirse de que allí se trate de aquel Capmany, a quien estamos acostumbrados a mirar como tipo de la intolerancia castiza. Forner llega a decir de Capmany que «corrompe casi a cada cláusula el idioma en que escribe», y encarándose con él, aunque sin nombrarle, exclama con su ordinaria acrimonia: «Filósolo infernal, nacido, como otros menguados de tu infeliz patria, para convertir su literatura en un monstruo horrible, ¿qué filosofía, qué sensibilidad, qué *belleza* y qué discusiones son éstas con que te me vienes? ¡Maldito lenguaje, introducido en España para imposibilitar los progresos de su saber!»

Ya conocemos las ideas estéticas de Capmany, y éstas pasaron sin cambio alguno de la primera edición a la segunda. Tampoco se alteró el plan general de la obra, que, así en una como en otra

edición, cumple mucho menos de lo que el prólogo y el título prometen, siendo en realidad, no un tratado estético sobre la oratoria, no una verdadera filosofía de la elocuencia, sino una *filosofía de la elocución,* un tratado sobre el estilo, una retórica, en suma, excelente como tal, algo menos empírica que las comunes, y sembrada de algunos pensamientos verdaderamente **[p. 377]** filosóficos, pero sin trabazón ni enlace que nos pueda hacer creer que son hijos de una formal dirección científica. En la primera edición se nota cierto espíritu de rebeldía contra el respeto tradicional que se consagra a los oradores antiguos. Todo esto ha desaparecido en la segunda, que, limpia de galicismos, limada y acicalada hasta lo sumo, riquísima en ejemplos de autores españoles, puede considerarse como la más menuda e inteligente disección de la prosa castellana que hasta el presente se haya hecho. De nada de esto hay vestigio ni sombra en la primera. [1]

Colecciones como el *Teatro histórico-crítico de la Elocuencia* no podían menos de volver su antigua popularidad a las letras castellanas, que comenzaban a ser estudio único y razonado de muchos. Ya había quien intentase trazar la historia de la literatura patria con plan análogo al de los Maurinos, si bien con menos fortuna que ellos, no en haberse quedado mucho más a los principios, sino en no haber encontrado continuadores. Nada menos que diez volúmenes publicaron desde 1776 a 1791 los PP. Mohedanos, pero entretenidos en disquisiciones prolijas sobre la España prehistórica y anterromana, en cuyo laberinto intentaron penetrar los primeros, a la verdad con mucha erudición y no sin crítica, no sólo no alcanzaron a tratar de la edad en que aparecen las lenguas vulgares, sino que en la misma literatura hispano-latina no pudieron dar un paso más allá de Lucano. Fuéles hostil la crítica representada por D. Ignacio López de Ayala, [2] y nadie se hizo cargo de que el mérito de la obra de **[p. 378]** los Mohedanos consistía precisamente en su prolijidad y en ser completa sobre todos aquellos puntos que abarcaba. Si con igual diligencia

y falta de preocupación literaria se hubiese continuado, hoy tendríamos completo el arsenal, con cuyos materiales podría construirse la historia crítica del ingenio español, por tantos empezada y de tantos en vano deseada. Pero el solo anuncio de la obra de los Mohedanos, primer libro que llevaba al frente el rótulo de *Historia literaria de España,* manifestaba cuán grande iba siendo la curiosidad erudita respecto de nuestros orígenes literarios, a satisfacer la cual acudían en cierta medida otros trabajos de muy sólida erudición, aunque de ningunas pretensiones estéticas, tales como las adiciones de Pérez Bayer a la *Bibliotheca Vetus* de Nicolás Antonio, la *Biblioteca Española* de Rodríguez de Castro, y otras muchas bibliografías parciales, ya de provincias, como las de Ximeno y Latassa, ya de un género literario, o de una clase de escritos, como la de traductores de Pellicer.

Hubo un hombre que, animado con estos ensayos y dotado de perspicacia crítica muy superior a su tiempo, quiso remontarse a los orígenes de nuestra poesía, y rehacer por completo los imperfectísimos trabajos de Velázquez y de Sarmiento, tejiendo los anales de los primeros siglos de la lengua, no con noticias al vuelo ni con temerarias conjeturas, sino con la reproducción textual de los mismos momunentos, inéditos hasta entonces, y no sólo inéditos, sino olvidados y desconocidos, ya en librerías particulares, ya en los rincones de oscuras bibliotecas monásticas. Este hombre que echó tan a nivel y plomo los únicos cimientos del edificio de nuestra primitiva literatura, era el bibliotecario D. Tomás Antonio Sánchez, no mero erudito como tantos otros de sus amigos, sino verdadero crítico y filólogo en cuanto lo permitían los tiempos. La dificultad de la empresa y el escaso número de lectores que logró para sus *Poetas anteriores al siglo XV,* no le consintieron publicar, desde 1779 a 1790, más que cuatro volúmenes, aunque mostró conocer más poemas que los que imprimía. Pero siempre habrá que decir, para su gloria, que él fué en Europa el primer editor de una *canción de gesta,* cuando todavía el primitivo texto de los innumerables poetas franceses de este género dormía en el polvo de las bibliotecas. Y no sólo **[p. 379]** fué el primer editor de *El Mio Cid,* sino que supo reconocer toda la importancia del monumento que publicaba, graduándole de «verdadero poema épico, así por la calidad del metro como por el héroe y demás personajes y hazañas de que en él se trata», y dando muestras de complacerse con su *venerable sencillez y rusticidad,* cosa no poco digna de alabanzas en un tiempo en que un hombre del mérito de Forner no temía deshonrar su crédito literario llamando a aquella *gesta* homérica «viejo cartapelón del siglo XIII en loor de las bragas del Cid». [1]

Así como el estudio de los monumentos de la Edad Media engendraba en hombres como Sánchez un concepto de la epopeya harto superior al de las *Poéticas,* así el estudio directo de la anti-

güedad griega suscitaba en algunos helenistas ideas críticas muy adelantadas respecto del teatro y de la poesía lírica, y muy superiores a las que de la *Poética de* Luzán se venían derivando. Dos escritores hay del tiempo de Carlos IV notabilísimos bajo este aspecto: el bibliotecario D. Francisco Patricio de Berguizas, traductor en verso de las *Olimpiacas* de Píndaro, que publicó juntamente con una edición del texto original en 1798; y el escolapio D. Pedro Estala, que imprimió en 1793 una traducción poética del *Edipo Tirano* de Sófocles, y en 1794 otra del *Pluto* de Aristófanes. No es del caso juzgar ahora el mérito de **[p. 380]** estas traducciones, que en general se recomiendan más por la fidelidad que por el brío, siendo su mayor precio haber conservado bastante bien el espíritu helénico, y un cierto color de antigüedad venerable. Pero nos importan mucho los discursos que las preceden: el de Berguizas *sobre el carácter de Píndaro,* o más bien, sobre la poesía lírica en general; los de Estala *sobre la tragedia y sobre la comedia antigua y moderna*.

Comencemos por advertir que Berguizas no era discípulo ciego de la escuela neoclásica francesa, sino admirador del clasicismo *puro,* del clasicismo griego, y de aquí la originalidad notable que muestra en su manera de sentir y de juzgar. Al conocimiento del griego unía profundo estudio de la lengua y literatura de los hebreos, lo cual le hacía sobremanera apto para comprender y gustar las bellezas, a la par sublimes y sencillas, de la poesía lírica de los Dorios, inspirada por el sentimiento nacional y religioso, y análogo en la materia, ya que no en la forma, a los cantos de David y de los Profetas. Esta es una de las primeras afirmaciones que encontramos en el *Discurso* de Berguizas: «Los versados en las composiciones antiguas de los primeros sabios, o en los cantares y poesías de los primitivos orientales, son más a propósito para conocer y discernir las bellezas y dificultades de Píndaro que muchos eruditos de conocimientos reducidos a los circunscritos límites de la literatura moderna». He aquí por qué erraron tanto

los que sólo vieron a Píndaro a través de Horacio, pecado común aun en distinguidos helenistas, y por eso han tropezado mucho más los traductores, especialmente franceses, del siglo XVIII, que quisieron encerrar a Píndaro en los estrechos límites de la lírica moderna, acompasada y académica. Advierte Berguizas que aun en los líricos (así extranjeros como españoles) tenidos por pindáricos, no se encuentra reflejo ni sombra de verdadero pindarismo, exceptuando (por lo que toca a los nuestros) al Divino Herrera, y esto (nótese bien el acierto y profundidad del crítico), no en la retumbante oda a D. Juan de Austria, comúnmente tenida por imitación de Píndaro, sino en las dos admirables canciones bíblicas (Voz *de dolor y canto de gemido… Cantemos al Señor);* porque el acercarse a Píndaro no consiste en imitar servilmente la marcha y disposición de sus odas, sus giros y expresiones, que en un asunto moderno serían ridículos, **[p. 381]** sino en enlazar como él la naturalidad y la grandeza: *arte,* diremos con Berguizas, propio de los antiguos, *especialmente de los hebreos y de los griegos*. Coteja después nuestro traductor, para prueba de la semejanza que él descubre entre ambas poesías, la *Pítica* 1.ª de Píndaro y el salmo *Coeli enarrant,* el primer cántico de Moisés y la *Nemea,* 2.ª haciendo sobre ellos delicadas observaciones de pormenor, e insistiendo mayormente en el *oculto enlace de los pensamientos,* y en el *decir cortado* de los líricos antiguos. No le seguiremos en este análisis, pero sí registraremos la siguiente observación, que es de alta y fecunda crítica: «Cuanto más distantes de los tiempos primitivos están los poetas líricos, tanto menor es la inconexión que aparece en el plan de sus composiciones, tanto menor el fuego, y, por consiguiente, tanto menor también el desorden y confusión vehemente de ideas y afectos, en que naturalmente prorrumpe un ánimo agitado y conmovido». Pruébalo comparando a los hebreos con Píndaro, y a éste con Horacio, y a Horacio con el Petrarca: «Así la lírica del Petrarca es tan metódica, que, en cierto modo, puede llamarse escolástica y puesta en

forma silogística: no pueden darse amores más patéticos y al mismo tiempo más metódicos: reina igualmente en ellos una efusión entrañable y una serenidad geométrica: afectos delicados y cláusulas simétricas». Nada de esto hay en Píndaro, cuyo carácter poético describe con verdadera elocuencia Berguizas en estas palabras, síntesis de la doctrina expuesta en la primera parte de su discurso: «Su espíritu enardecido, y su imaginación exaltada con el estro y entusiasmo poético, recorre con vuelo rápido espacios inmensos, pinta los objetos más sublimes, acerca y une las cosas más distantes, párase repentinamente, prorrumpe en nuevos ímpetus y afectos, agítase y conmuévese, comunica su impulso al espectador, ya se eleva, ya gira, ya truena, ya fulmina; en suma, su poesía y su canto es *un continuo fuego, una agitación continua, una perenne efervescencia del corazón y de la mente»*.

Tampoco olvida Berguizas el *medio histórico,* el *tiempo* y el *espacio* (como ahora se dice) en que la poesía de Píndaro se produjo; antes bien, juzga indispensable la consideración de estas circunstancias como elemento esencialísimo para la apreciación final y exacta del lírico tebano: «Para conocer el sistema y **[p. 382]** carácter de Píndaro, es necesario revestirnos de sus ideas y afectos, y colocarnos en su misma situación… debemos trasladarnos a las costumbres de aquellos remotos tiempos». Y en seguida determina, con breves y precisos rasgos, el carácter sobremanera *local* de la poesía de Píndaro, causa para nosotros de oscuridad y de extrañeza, defendiendo con este motivo a su poeta de los cargos de dureza y oscuridad.

Pero quizá el mas notable atrevimiento de este discurso sea la defensa de aquellas expresiones helénicas, que juzgaron bajas y prosaicas críticos de limitado alcance y vista corta. Adviértase que Berguizas escribía en un tiempo en que el atildamiento de la expresión y el abuso de la perífrasis habían llegado a tal punto, que un traductor francés de Homero vertía el ὄνος (asno) por *animal doméstico a quien injurian nuestros desdenes,* y el famosísimo

Barthélemy, al trasladar al francés el episodio de Abradato y Pantea, de Xenophonte, sustituía la voz τροφός (nodriza) por el rebuscadísimo rodeo de *mujer que había cuidado de su infancia*. Pero nuestro helenista, que no rehuye la expresión sencilla e ingenua, y que veía a los antiguos como realmente debieron de ser, y no como a los abates del siglo XVIII se les antojaba que habían sido, exclama con admirable sentido crítico: «Es fuerte empeño querer trasladar a este poeta (Píndaro) a nuestros tiempos, en vez de trasladarnos nosotros a los suyos… Está muy expuesto a preocupaciones quien se empeña en medirlo y juzgarlo todo por sus ideas propias»; y guiado por tal principio, sostiene que ni en hebreo ni en griego fueron nunca bajas las expresiones, *asno fuerte, mi asta o mi cuerno, el ombligo de la tierra, vinoso, ojos de perro, corazón de ciervo,* ni debe parecer disonancia el que se compare a una mujer hermosa con una *yegua,* ni a los griegos en la *Ilíada* con las moscas alrededor de la leche, ni a Ayax con el asno imperturbable entre la espesa lluvia de palos y golpes. Ni le admira el que la princesa Nausicáa de la *Odisea* saliese a lavar su propia ropa, ni el que los héroes de la *Ilíada* obsequiasen a sus huéspedes con un puerco entero, cocido y aderezado por sus propias manos. Y apenas concede que sean verdaderamente reprensibles bajo el aspecto artístico los improperios de Aquiles a Agamenón, ni los que mutuamente se prodigan Demóstenes y Esquines. «Está aún por averiguar si al hombre le **[p. 383]** mejora o le empeora la excesiva y nimiamente refinada cultura, que con la misma mano que acrecienta el número de sus conveniencias, aumenta el de sus necesidades».

Con la misma discreción defiende las digresiones pindáricas, porque «los grandes líricos no hablan al entendimiento en derechura… *La poesía antigua jamás tiene visos o resabios de disertación filosófica, como la moderna: los Horacios y mucho más los Píndaros no miraban los objetos tan a sangre fría y a compás como los Batteux y los Condillac que los analizan*». Nunca se han visto cien páginas más apro-

vechadas que las de este sapientísimo discurso, que es un elocuente manifiesto en pro del sentimiento lírico y de la inspiración primitiva contra el clasicismo lamido y peinado de los franceses y de sus imitadores castellanos. [1] Completan el desarrollo de las ideas críticas de Berguizas una serie de notas, no limitadas a la interpretación gramatical, sino encaminadas a «descubrir y desentrañar la mente y el espíritu de Píndaro, sus pensamientos profundos, sus recónditas sentencias, toda la ordenada serie de sus ideas y expresiones».

Berguizas es uno de los primeros escritores en quienes la crítica *interna,* histórica y filosófica comienza a sobreponerse a la crítica formalista y externa. Lo que vale y significa esto, sólo se comprende cotejando el discurso de nuestro bibliotecario con el *Curso de Literatura* de La Harpe, o con cualquier otro de los mejores tratados de literatura que entonces se escribían en Francia. La crítica española fué de las primeras en desagraviar a la gran sombra de Píndaro. Y atendiendo al conjunto de sus ideas, bien puede decirse que Berguizas formulaba en España la teoría del nuevo clasicismo, mientras que Andrés Chénier, casi ignorado de sus contemporáneos como poeta, la llevaba a la práctica en las primeras poesías verdaderamente líricas y verdaderamente griegas que conoció Francia.

Análogos méritos y quizá mayor profundidad de pensamiento arguyen los dos discursos sobre la tragedia y la comedia antigua **[p. 384]** y moderna que leyó el escolapio madrileño D. Pedro Estala en su cátedra de Historia Literaria de los Reales Estudios de San Isidro, y antepuso después a sus traducciones de Sófocles y de Aristófanes. Hay en estos discursos verdaderas adivinaciones y un modo de crítica enteramente moderno. El autor hace alarde de apartarse de los pesados comentarios que algunos gramáticos hicieron sobre la Poética de Aristóteles, torciendo la autoridad del gran filósofo a sus opiniones absurdas, y *cargando el arte dramático de reglas arbitrarias que sólo sirven para impedir los pro-*

gresos del ingenio. Predecesor del moderno trascendentalismo en oposición a la crítica *formal* de los preceptistas, emprende examinar el drama griego en su íntimo enlace con la religión e instituciones sociales del pueblo ateniense, y busca las ideas fundamentales encerradas en aquel teatro, que para él son dos: el *dogma de la fatalidad* y el principio de la *libertad democrática*. Puede decirse, y con razón, que Estala exageró este último elemento, empeñándose en dar a las tragedias griegas una finalidad directa, moral y política, que las más veces no tienen, y ver en ellas otras tantas lecciones contra la tiranía; pero algo se le ha de perdonar al que pone por primera vez la planta en un camino nunca hollado e inaugura un nuevo modo de juzgar las producciones artísticas. De todos modos, es indudable que Estala va muy fuera de lo justo cuando se empeña en aplicar su teoría al *Edipo,* y no ver en el mísero rey de Tebas más culpabilidad que el título de *tirano* que lleva, como si este título envolviese en la mente de Sófocles ninguna calificación deshonrosa.

Pero dejando aparte esta primera tesis del discurso, fundada evidentemente en un error histórico y quizá gramatical, no cabe tampoco disimular que, así como Estala se adelantó a Guillermo Schlegel y a todos los restantes críticos románticos en señalar la importancia estética del principio de la fatalidad, así incurrió como ellos, y aun más que ellos, en una falsa manera de interpretar este dogma, que él confundía con la necesidad ciega, mientras que en Sófocles envuelve tan profundas lecciones de justicia expiatoria, y viene a ser un como esbozo imperfecto de la idea de Providencia.

Salvo estos yerros, entonces inevitables en el estado rudimentario en que se hallaba el estudio de la simbólica y de las **[p. 385]** ideas religiosas de los antiguos, no hay que escatimar a nuestro escolapio el lauro que de justicia merece, no sólo por haber acertado en lo principal, sino por haber establecido la valla infranqueable, la diferencia, no de especie, sino de substancia, que se-

para al teatro helénico de todos los demás teatros, y mayormente de aquellos que se dan por imitadores suyos, siendo verdaderos teatros modernos, con méritos y desventajas propias, de todo punto independientes de esa supuesta imitación, la cual nunca podía recaer sino sobre lo más externo y menos esencial del teatro antiguo, sobre el *argumento,* que tenía un valor muy secundario en un arte donde no se perseguía un interés de novelesca curiosidad ni una vana ilusión escénica, donde los asuntos eran conocidos de todos los espectadores; donde la poesía tenía un carácter tan poderosamente lírico, y donde el coro, ocupando continuamente la escena, era el centro verdadero de la representación, mucho más que los protagonistas.

Todas estas cosas, que hoy son del dominio general de la crítica, pero que entonces no veía ni entendía casi nadie, las vió y comprendió Estala con lucidez maravillosa, y después de probar que la tragedia griega era un *acto religioso,* una representación completamente ideal, sostenida en alas de la música y extraña a la grosera imitación de las cosas de este mundo terrestre, dedujo que, siendo extraños nosotros a tales ideas y a tales instituciones, era un absurdo querer transplantar la tragedia griega, por más que ella, considerada en sí, dentro del país y de la raza donde nació, fuese uno de los modelos más acabados de perfección que ha producido el espíritu humano en las artes.

En concepto de Estala, «la tragedia antigua y la moderna son dos especies muy distintas se diferencian en sus caracteres más principales». Lejos de él formar proceso, como lo hizo Guillermo Schlegel, a la *Fedra* de Racine, porque su autor se alejó voluntariamente de las huellas de Eurípides. Estala, superior en esto, como en otras cosas, al crítico germano-francés, reconoce y confiesa de buen grado que las bellezas de Racine son propias suyas, y que precisamente lo que tiene de admirable la *Fedra* es lo que tiene de drama moderno, el conflicto entre la pasión y el deber. «El amor de Fedra en Eurípides y en Séneca es un castigo de los dio-

ses, una pasión fatal a que no ha podido resistir; **[p. 386]** en Racine es una pasión humana, que Fedra ha concebido por causas naturales… Hipólito es el protagonista en Eurípides y en Séneca; Fedra lo es en Racine, y esto hace variar todo el plan… ¿Y por qué estos cambios en Racine? La verdadera respuesta es: porque así lo exigía la nueva tragedia… De igual modo, si en vez de la *Ifigenia* de Racine se representase una traducción fiel de la *Ifinegia* griega, sería intolerable».

No necesito hacer notar a mis lectores en qué consiste la superioridad de Estala sobre Guillermo Schlegel. El ayo de los niños de Mme. Staël quiere sustituir una idolatría literaria a otra, un convencionalismo amanerado a otro amanerado igualmente. ¿Qué ganaba la crítica moderna con esta vana satisfacción de antipatías nacionales? Pero ganaba mucho con que de una vez para siempre se entendiese que entre la escena griega y la escena moderna mediaban abismos, sin que esto implicase nada en pro ni en contra de la una ni de la otra; que tenían que aplicárseles criterios distintos, subordinados (es verdad) al superior criterio de la belleza; que la tragedia griega era admirable pero no imitable, y que todas las *Fedras, Ifigenias, Edipos* y *Andrómacas* modernas ganarían mucho en la estimación de la crítica si se prescindía de sus títulos y se las consideraba como dramas novísimos, inspirados por el genio de los pueblos cristianos.

Pero Estala va más allá: no se detiene en las cuestiones históricas sino que muestra la falsedad radical de los principios de estética dramática y estética general, que en su tiempo dominaban. Ataca con singular encarnizamiento las rastreras interpretaciones del principio de imitación, «que a fuerza de analizar, y de querer reducir las imitaciones a los originales, aniquilan las bellas artes»… «¿Y qué ha resultado de este principio tan absurdo? De él ha nacido aquella voz insensata y quimérica de *ilusión:* se pretende hallar ilusión en la pintura, ilusión en la escultura, y mil ilusiones en la dramática. ¿Pero cuándo las bellas artes han preten-

dido, ni pueden prometer esa ilusión?… Un escultor, si quisiese aspirar a causar ilusión, sería muy necio en fatigarse sobre un mármol: escogería la materia más dócil al cincel, y con el colorido y otros adornos, podría hacer pasar por objeto real la imitación. ¿Pero quién sería tan insensato **[p. 387]** que prefiriese una figura de cera con colorido y ojos de cristal a una estatua de mármol o de bronce?»

Reconocemos aquí, íntegra y sin mezcla, las ideas de Arteaga; no menos que en la importancia concedida a la destreza del artífice y en el sistema de la *convención tácita*. Pero Estala tiene el mérito de haber aplicado estas ideas al teatro, fundando en ellas su polémica contra las unidades. «Ningún espectador sensato puede padecer ilusión, ni por un momento, en el teatro, sabe que ha ido a ver una representación, no un hecho verdadero; lo material del edificio, los mismos espectadores le están continuamente advirtiendo esta verdad… En suma: son tantas las circunstancias indispensables en el teatro que destruyen la ilusión, que nadie puede padecerla, a no tener su cabeza como la de aquel loco de quien cuenta Horacio que en el teatro vacío creía asistir a representaciones teatrales… No es menos cierto que, aunque fuese posible la ilusión, debía desterrarse del teatro, porque, en tal hipótesis, no sería una diversión, sino un tormento».

Estala sustituye al grosero principio de la *ilusión* el de la *simpatía,* y funda en él la teoría de los afectos trágicos, conforme a aquellos versos de Horacio:

«Format enim natura prius nos intus ad omnem
Fortunarum habitum
……»

y funda la simpatía en el amor de nosotros mismos que nos reconocemos como seres débiles y necesitados de ajeno auxilio. «Por esta causa nos son tan dulces las lágrimas que derramamos en el teatro… lo cual no sucedería si fuesen efecto de la ilusión,

antes nos avergonzaríamos de que el poeta y el actor nos hubiesen engañado en tanto extremo».

De todo lo cual deduce Estala que *la imitación es absolutamente distinta de la verdad,* y que, por consiguiente, «las bellas artes, ni aspiran, ni deben, ni pueden aspirar a causar ilusión, siendo la tal *ilusión* una quimera, un parto monstruoso de la más profunda ignorancia de los principios, un absurdo de que no se halla rastro en la antigüedad, y un manantial fecundo de errores».

¿Qué había de pensar Estala de los cánones *de lugar* y *de tiempo?* Sin vacilar un momento, los declara *ridículos,* y va **[p. 388]** demostrando: 1.°, «que las reglas de la tragedia antigua no se pueden aplicar a la moderna»; 2.°, que la unidad de lugar no se encuentra ni enseñada, ni practicada en la antigüedad; 3.°, que Aristóteles no prescribió la unidad de tiempo como regla invariable y esencial; 4.°, que una u otra, o las dos a la vez, aparecen conculcadas en las *Euménides* y en el *Agamenón* de Esquilo, en las *Traquinias* y en el Ayax de Sófocles, en el *Hércules Furioso,* en la *Ifigenia* y en la *Andrómaca* de Eurípides, en casi todas las comedias de Aristófanes y en algunas de Plauto. [1]

Toda esta polémica se resuelve, como no podía menos, en un elogio relativo de la comedia española, «que dió al teatro moderno su verdadero carácter». «Es preciso confesar que, a no ser por nuestros dramaturgos, quizá estaríamos sufriendo todavía la frialdad y languidez de las pretendidas imitaciones del griego… Las comedias españolas son irregulares como la misma naturaleza, a quien imitan en esto y en la fecundidad: son semejantes a una espesa floresta, donde la naturaleza hace ostentación de sus tesoros: el arte puede formar de ella jardines arreglados, pero sin sus ricas producciones todo artificio sería vano». Y se lamenta de que Corneille no hubiese explotado todavía más a los españoles, y que, torciendo la natural tendencia de su ingenio, se hubiera empeñado en sujetarse a las trabas clásicas de las unidades y de los cinco actos. ¿Qué cara pondría Moratín, que por estos días

era amigo del P. Estala (si bien no duró mucho tiempo en tal amistad, por ser Moratín hombre de pocos amigos), al leer en este discurso la negación más absoluta de la regularidad glacial que sostenía el intolerable *Don Pedro* de *El Café?: «Como la doctrina de las unidadas es tan fácil de aprender, no ha quedado pedante que no la sepa de coro, y a esta miseria han dado en llamar reglas del arte… pero el pueblo, a quien no se alucina con sofisterías, se ha empeñado en silbar todas estas arregladísimas comedias o tragedias y en preferir a ellas las irregularidades y defectos de Calderón, de Moreto, de Solís, de Roxas y de otros infinitos ignorantes que tuvieron la desgracia de no saber el gran secreto de las unidades»*. **[p. 389]** El discurso *sobre la Comedia* es más histórico y contiene menos doctrina que el anterior, pero está informado por el mismo espíritu crítico, a cuya luz penetra Estala en la esencia del arte *aristofánico,* considerándole en su relación política, y legitimando la *saludable* libertad y atrevimiento de sus censuras personales, como indispensables en un régimen democrático. Por eso cesaron en cuanto el gobierno de Atenas se transformó en oligarquía, siendo ésta, según Estala, la causa verdadera del tránsito a la comedia nueva. ¿Hubo verdadero teatro en Roma? Estala opina que sí, pero no donde generalmente se le busca, es decir, en las imitaciones del griego, sino en las *fábulas pretextas* (que debían de ser, según él, una especie de *comedias heroicas)*. Recorriendo rápidamente la historia de los diversos teatros, encuentra ocasión de reducir a la nada las presuntuosas aserciones de Nasarre, haciendo contra él la defensa del verdadero teatro español: «Lope de Vega, diga lo que quiera el pedantismo y la preocupación, sacó de las mantillas nuestro teatro, ennobleció la escena, introduxo la pintura de nuestras actuales costumbres… Aquellas comedias deben de tener esas bellezas originales que, a pesar de los defectos, hacen inmortales las obras de ingenio, como sucede con los poemas de Homero; pues todos los días las vemos repetir en el teatro, y aunque nos ofenden sus defectos, nos deleytan incomparablemente más que esas comedias arregla-

dísimas y fastidiosísimas, que apenas nacen, quedan sepultadas en eterno olvido… Yo de mí confieso que la experiencia propia me ha obligado a respetar a los que con ligereza juvenil despreciaba algún día.» [1]

[p. 390] En 1786, el P. Estala, oculto con el nombre de su barbero D. Ramón Fernández, comenzó a publicar una colección de antiguos poetas castellanos, con plan mucho más amplio que el seguido en el *Parnaso Español,* porque Estala se proponía reproducir íntegras las obras de todos nuestros poetas líricos de primer orden, y hacer al fin una selección de los restantes. Sólo los seis primeros tomos de la colección (en que figuran las *Rimas* de ambos Argensolas, Herrera y Jáuregui), fueron coleccionados por Estala. En los restantes, que llegaron hasta el número 20, intervinieron muy diversas manos, no todas igualmente doctas. La mayor parte de los autores salieron ya sin prólogo, exceptuando el *Romancero,* la *Conquista de la Bética* y los *Poetas de la escuela sevillana,* que tuvieron la buena dicha de ser ilustrados por Quintana, el cual hizo allí los trabajos preparatorios de su futura colección selecta.

Entre los prólogos de Estala, que son los más extensos, merece singular elogio el de las *Rimas* de Herrera, como protesta enérgica contra el prosaísmo del siglo XVIII, y reacción violentísima, quizá extremada, en favor del lenguaje poético herreriano, con sus artificios y todo. Puede decirse que en este prólogo bebió entera su doctrina la moderna escuela poética sevillana, que no había empezado a constituirse o por lo menos, a dar muestra de sí cuando Estala escribía. La pompa, la grandilocuencia, la sonoridad y el énfasis del lenguaje podían envolver, y de hecho envolvían graves peligros, que luego se vieron manifiestamente, pero nadie se atreverá a culpar a Estala ni a los de la escuela de Sevilla por haber extremado una reacción que, en el **[p. 391]** miserable estado de nuestra poesía lírica, había llegado a ser de necesidad absoluta. A este movimiento en favor del estilo poético distinto

de la prosa, debe nuestra poesía los magníficos versos de Quintana y de Gallego, y algunos de Lista, de Arjona y de Reinoso. Y a la sólida disciplina de humanistas como Berguizas y Estala, hay que atribuir en buena parte esta restauración de la gran poesía lírica, que parecía muerta y enterrada bajo el peso de las insulsas y glaciales composiciones de los Salas, Olavides, Escoiquiz y Arroyales. En concepto de Estala, «los verdaderos poetas líricos rompen, a manera de un torrente impetuoso, todos los diques que suele oponer un rígido preceptista, y para mostrar los nuevos mundos que van descubriendo en su vuelo rápido, no pueden guardar aquel escrupuloso método que se exige del que escribe a sangre fría: en estos momentos, que aun en los grandes poetas suelen ser raros, de ninguna otra cosa se cuidan menos que del método y riqueza, exactitud en las ideas y en las palabras: en tal situación, Píndaro

«… … … . .Per audaces nova dithyrambos
Verba devolvit, numerisque fertur
Lege solutis… … … . »

El haber emancipado las formas líricas de la servidumbre del espíritu razonador, utilitario y prosaico y el haber sentado las bases de una nueva crítica dramática, idéntica en substancia a la que hoy seguimos, bastan para que el nombre de Estala deba ocupar uno de los primeros lugares en la historia de la crítica española. Mr. Patín, que en sus tan útiles *Estudios sobre los trágicos griegos* se cree obligado, hasta con prolijidad nimia, a mencionar todo opúsculo francés o alemán relativo a su asunto, ni un recuerdo consagra a los discursos de Estala. Verdad es que ni Estala ni la cultura española pierden nada con esta injusticia, del género de tantas otras a que nos tienen acostumbrados los críticos de ultrapuertos, aun los más doctos y sensatos. Libro castellano es como si no existiera, o como si estuviese escrito en el dialecto de las islas de Otahiti. Resignémonos, y escribamos para nosotros solos, que quizá así conservaremos un resto de originalidad.

Estala, sin pertenecer propiamente a la escuela salmantina, en la cual se educó, ni tampoco al grupo de Moratín, a quien **[p. 392]** admiraba cordialmente, pero cuyo carácter le era antipático, [1] ejerció sobre el gusto de Moratín y de Forner, que por la noche se reunían en su celda, una verdadera autoridad crítica y censoria, de la cual han quedado vestigios. Forner se sometió dócilmente a las correcciones que hizo su amigo en la comedia de *El Filósofo Enamorado* antes de representarse; y en cuanto a Moratín, el hecho siguiente, referido por Hermosilla en el *Juicio crítico de los principales poetas españoles de la última era,* muestra bien que ni siquiera discutía sus correcciones. Cuando escribió *La Sombra de Nelson* por encargo del Príncipe de la Paz, llevósela a Estala: oyó éste atentamente la lectura, y sólo corrigió dos epítetos: el de *sonora* dada a la tempestad (reminiscencia virgiliana), y el de *hinchados* a los cadáveres. Sin replicar, tomó Inarco la pluma, y sustituyó al primero *hórrida* y al segundo *desnudos,* tal como hoy lo leemos en el texto impreso. Sólo dos autoridades críticas respetó Moratín en su tiempo: la de Estala y la del P. Arteaga. A Arteaga no le gustó la comedia de *El Tutor:* Moratín escribió en su diario *non placuit,* y quemó inmediatamente la comedia, de cuyas cenizas salió probablemente el incomparable *Sí de las Niñas*.

Con talentos muy inferiores a los de Berguizas y Estala, coadyuvaron por aquellos días a mantener la tradición del clasicismo puro varios helenistas nada poetas, tales como D. Ignacio García Malo, que tuvo el mérito de imprimir antes que otro alguno una traducción castellana de la Ilíada en 1788; los hermanos Canga-Argüelles, que desde 1795 a 1798 publicaron traducidos la mayor parte de los líricos griegos; y finalmente el célebre orientalista D. José Antonio Conde, que por los mismos años imprimió versiones, generalmente infelices, de Anacreonte, de los Bucólicos y del poema de Museo, sin otras muchas (de Calímaco, Tirteo, Hesiodo. etc.) que dejó inéditas.

Otros elementos extraños y aun exóticos venían, de vez en cuando, a enriquecer la poesía castellana. El mismo Conde, y esta vez con más poesía de dicción, iba poniendo en nuestra lengua gran número de versos árabes, con los cuales enriquecía **[p. 393]** la historia de la dominación de aquella raza en nuestro suelo, obra que le ocupó largos años, y que sólo vió la luz, después de su muerte, en 1820. Estas traducciones suelen ser menos infieles que otras cosas de la historia de Conde (hoy tan generalmente desacreditada), y las hay fáciles y graciosas, y de verdadero espíritu poético. Dejó otras muchas, que no se imprimieron, como tampoco una disertación sobre el influjo de la poesía árabe en la castellana: materia en que él iba tan fuera de camino como el mismo abate Andrés. También puede hacerse alguna mención del Conde de Noroña, que tradujo el discurso de William Jones sobre la poesía de los orientales, y publicó un tomo de *Poesías Asiáticas* (árabes, persas y turcas), traducidas, no directamente de los originales, sino de otras versiones inglesas. En el breve prólogo que las puso, habla con mucho desdén de las *insulsas filosóficas prosas rimadas venidas de allende los Pirineos,* y se muestra, por el contrario, muy admirador del *fuego e imágenes pintorescas* de los poetas orientales que traduce. Uno de ellos es el persa Hafiz, de quien traslada hasta treinta y seis *gazelas,* con bastante animación y brío, muy superiores a las que mostró nunca Noroña en sus versos originales. [1]

Comenzaba a sentirse también la influencia de la poesía inglesa y alemana, no por cierto en sus producciones más originales y características, pero sí en aquellas que habían obtenido admiradores entre los franceses, y que no chocaban de un modo violento con las ideas y gustos literarios dominantes. Así y todo, alguna novedad y extrañeza traían consigo estos poetas septentrionales, y la imitación de ellos bastó a imprimir cierto carácter de novedad a algunos versos de Meléndez y Cienfuegos. De los poetas clásicos ingleses anteriores al siglo XVIII, sólo Milton era cono-

cido y admirado y aun traducido, aunque generalmente por fragmentos. Sabemos que Luzán había hablado de él con elogio, quizá por vez primera. Velázquez, en los *Orígenes de la Poesía castellana,* menciona ya una traducción del *Paraíso Perdido,* en que se ocupaba el granadino D. Alonso Dalda, y añade: «Esta es la única traducción que tenemos del inglés». La especie es **[p. 394]** curiosa, por haber sido escrita en 1754, y porque da a entender cuán raro era todavía el conocimiento de la lengua inglesa. Pero en tiempo de Carlos III, y sobre todo de Carlos IV, creció mucho la afición a ella. Gran parte de los Jesuítas expulsos dan muestras de conocerla. Arteaga se refiere a una traducción de Milton hecha por D. Antonio Palazuelos, de quien poseo otra del *Ensayo sobre el hombre,* de Pope (Venecia, 1790), en estilo sumamente escabroso y lleno de neologismos. Más adelante Jove-Llanos vertió el primer canto del *Paraíso Perdido,* y Hermida y Escoíquiz todo el poema, menos infelizmente el primero que el segundo, pésimo y desmayado versificador, de tan mala memoria en las letras como en la política. Pero los poetas predilectos fueron, aquí como en Francia, los filosóficos descriptivos, sentimentales y didácticos: Pope, Thompson, Young y el suizo alemán Gessner. *Las Estaciones del año* de Thompson fueron puestas en verso castellano por el presbítero D. Benito García Romero, y se hizo de ellas linda edición en 1801, con dedicatoria al Príncipe de Asturias. Escoíquiz tradujo todas las obras de Young, y el abate Cladera su poema del *Juicio Final,* y otro anónimo sus *Noches,* intitulándolas *Lamento Nocturno*. La *Quicaida* del Conde de Noroña, el *Imperio de la Estupidez* de Lista (imitación de la *Dunciada),* el *Mesías* de Blanco, y otros muchos poemas que pudiéramos citar, acreditan cuán grande fué el estudio que se hizo de Pope, y la tendencia que había a imitarle y aun a plagiarle. Los *Idilios* de Gessner, y sus poemas de *El Primer Navegante* y *La Muerte de Abel* fueron también muy leídos en descuidadas traducciones anónimas, y hechas *por tabla* (1796). Pero nada igualó al ruido que hicieron los falsos

poemas ossiánicos, de los cuales simultáneamente se emprendieron diversas traducciones, v. gr., la del *Fingal* y el *Temora,* hecha por Montengón, no del original, sino de la versión italiana de Cesarotti, la cual resulta más elegante y poética que el texto de Macpherson: la del abogado vallisoletano Ortiz; la del abate Marchena, de la cual sólo restan fragmentos muy notables, y superiores a todo lo que él versificó, y últimamente la del *Minona* y el *Temora,* juvenil trabajo de D. Juan Nicasio Gallego, omitido, ignoro por qué motivo, en la colección académica de sus versos, pero incluso en la de Filadelfia. De las traducciones de obras dramáticas se hablará **[p. 395]** más adelante. Y en materia de novelas, no parece inoportuno consignar la existencia de una traducción directa del *Werther* de Goethe, en 1803, y de un pésimo remedo que, con el título de *Seraphina,* publicó en seguida D. José Mor de Fuentes, escritor aragonés, tan docto como estrafalario, dado a cosas nuevas y sabedor de muchos idiomas.

Todas estas tentativas, por raquíticas y desmedradas que parezcan, no podían menos de modificar de alguna suerte el carácter de nuestra literatura de fines del siglo XVIII, haciéndola cada día más europea y cosmopolita, y llevándola por nuevos rumbos, que no eran enteramente los del clasicismo francés, por más que de Francia nos hubiesen llegado también los nuevos modelos. Donde esto se advierte más es en el segundo período de la escuela salmantina. Ya hemos visto que los poetas de la primera generación, como Iglesias y Fr. Diego González, no habían hecho más que seguir las corrientes de la antigua lírica española, hasta con verdadero servilismo y ausencia de genio propio. Meléndez comenzó como ellos, y hay en sus primeros versos notables imitaciones de Fray Luis de León, de Villegas, del Bachiller La Torre y de otros muchos del mejor tiempo. Pero luego cambió de dirección, movido principalmente por las exhortaciones de Jove-Llanos, que le convidaba sin cesar al cultivo de la poesía elevada, y le retraía de los asuntos pastoriles, amatorios y

anacreónticos que habían sido las primicias de su numen. Meléndez tomó al pie de la letra el consejo, y aunque nunca abandonó del todo su antigua manera, cultivó al mismo tiempo, con notable flexibilidad de ingenio, otras muy diversas, levantándose alguna vez a las regiones de la poesía más elevada, digan lo que quieran los que, por no haberle estudiado nunca en conjunto, se resisten a ver en él otra cosa que el dulce y algo empalagoso Batilo de los primeros tiempos, y no el estético poeta de la grandiosa oda A *las Artes,* el poeta social y revolucionario de la *Despedida del anciano* y de la oda Al *fanatismo;* el poeta religioso de las suaves y fervientes odas A *la presencia de Dios* y A *la prosperidad aparente de los malos;* el que sin temor a las detracciones de los preceptistas elevó el romance a la majestad lírica en el suyo de *La Tempestad,* que se abrevió a llamar oda, con escándalo del bueno de Hermosilla; el autor de tantas **[p. 396]** otras cosas buenas y bellas, confundidas en los cuatro tomos de sus obras con el fárrago erótico y bucólico que desgraciadamente es lo único que se cita de ellas, si es que algo se cita.

Hay, sin embargo, en los versos de la segunda manera de Meléndez mucho que hoy nos desagrada: filosofismo hueco y declamatorio a estilo de aquel tiempo, y rapsodias humanitarias, vagas e incoherentes. Su mismo fiel discípulo Quintana lo reconoce y confiesa. Alguna culpa de esto tenían los libros en que Meléndez se inspiraba. Al imprimir en Valladolid (1797) el segundo y tercer tomo de sus *Poesías,* manifestaba su deseo de «poner nuestras musas al lado de las que inspiraron a Pope, Thompson, Young, Roucher (autor de un poema de *Los Meses,* hoy entera mente olvidado), St. Lambert, Haller, Cramer y otros célebres modernos». La derivación literaria de Meléndez está bien conocida, y todavía resalta más cuando se leen sus cartas a Jove-Llanos (desde 1776 a 1779). [1] Meléndez se dedicaba por entonces al inglés, «con ahinco y tesón indecible». A cada paso habla del *inimitable Dr. Young,* con quien pasa *los ratos más deliciosos,* y todavía admira

más a Pope, exclamando: «Cuatro versos del *Ensayo sobre el hombre,* más enseñan y más alabanzas merecen que todas mis composiciones.» Todo su afán era hacer hablar a las musas españolas «el lenguaje de la razón y de la filosofía». [2]

Lo mismo pensaba el gran Jove-Llanos, varón de entendimiento grave y austero, nacido, como el de Forner, más para la verdad que para la belleza. Jove-Llanos no carecía de sentimiento estético, pero sentía otras artes mejor que el arte literario, y puede añadirse, aunque esto suene a paradoja, que era mejor poeta que crítico. En la poesía reflexiva, en cierto género de sátira, que es función social, oficio de magistrado aún más que creación poética, tiene ardor, elocuencia, y a veces ímpetu casi lírico. Poseía la facultad preciosa de apasionarse contra el **[p. 397]** escándalo y la injusticia, y ésta es la fuente primera de su inspiración, y la que en dos o tres ocasiones le hizo gran poeta. Pero, en el fondo, su inclinación a la poesía no era grande. «Siempre he mirado la parte lírica de ella como poco digna de un hombre serio, especialmente cuando no tiene más objeto que el amor», dice en la dedicatoria de sus *Entretenimientos Juveniles* a su hermano. Estimaba la poesía como instrumento de reforma social, como vehículo de altos pensamientos morales y filosóficos, como medio indirecto de educación, más que como arte puro y libre. Creía de buena fe que los grandes asuntos pueden hacer grandes poetas; daba una importancia exagerada a la *materia* de los cantos, e intimaba gravemente a Fr. Diego González que asociase su musa a *la moral filosofía,* cantando las virtudes inocentes y los estragos del vicio; a Meléndez que arrojase el caramillo pastoril y aplicase a los labios la trompa épica, celebrando a Sagunto, a Numancia, a Pelayo, a Hernán Cortés y a no sé cuantos héroes más, como si estuviera en manos de nadie torcer su propia naturaleza, y como si el que nació para cantar amores pudiese a voluntad ser émulo de Píndaro o de Homero.

En toda la crítica de Jove-Llanos impera la misma preocupación social y ética. Hacía muy poco aprecio del antiguo teatro español, y en su bella *Memoria sobre los espectáculos y diversiones públicas en España,* [1] clama por el *destierro de casi todos los dramas que ocupaban nuestra escena,* y no sólo de los abortos estúpidos de los dramaturgos de su tiempo, sino también de aquellos antiguos, justamente celebrados «por sus bellezas inimitables, por la novedad de su invención, por la belleza de su estilo, la fluidez y naturalidad de su diálogo, el maravilloso artificio de su enredo, la facilidad de su desenlace, el fuego, el interés, el chiste y las sales cómicas que brillan a cada paso en ellos». Todas estas virtudes literarias no bastaban a vencer a Jove-Llanos, aun reconociéndolas. Se lo vedaba *la luz de los preceptos, y principalmente la de la sana razón,* a cuyas luces encontraba aquellos dramas *plagados de vicios y defectos que la moral y la política no pueden tolerar.*

A estos dramas quería sustituir otros «capaces de deleitar **[p. 398]** e instruir… un teatro donde pudieran verse continuos y heroicos ejemplos de reverencia al Sér Supremo y a la religión de nuestros padres, de amor a la patria, al Soberano y a la Constitución; de respeto a las jerarquías, a las leyes y a los depositarios de la autoridad… un teatro que presentara príncipes buenos y magnánimos, magistrados humanos e incorruptibles, ciudadanos llenos de virtud y patriotismo…»; un teatro, en suma, cuyo tipo debían ser *Los Menestrales* de su amigo Trigueros, obra que Jove-Llanos premió y puso en las nubes, llamándola «pieza de las mejores que se han producido para nuestro teatro, la más acomodada a nuestro genio y costumbres, y la más proporcionada al objeto y a las ideas del día». [1]

Este erróneo concepto de la poesía trascendió a muchas obras de Jove-Llanos. Quería reglamentarla y convertirla en un ramo de administración o de policía; lo esperaba todo de la eficacia de los concursos: con dos premios anuales de a cien doblones, una medalla de oro y la intervención de la Academia Española en la

censura del drama, creía haber encontrado el específico para producir buenas tragedias y comedias, y hasta excelentes sainetes y tonadillas. [2]

El buen sentido de Jove-Llanos templa, sin embargo, todas estas exageraciones. Por ejemplo, en la cuestión del teatro español, riñe su gusto individual con sus principios dogmáticos, y en ocasiones vence el primero y le hace confesar que «los dramas de Calderón y Moreto son hoy, a pesar de sus defectos, nuestra delicia, y probablemente lo serán, mientras no desdeñemos la voz halagüeña de las Musas». [3] Pero cuando triunfaban sus preocupaciones de reformista de escuela y su rigidez de hombre de toga, no dudaba en llamar a ese mismo teatro *una peste pública,* y presentarle como prueba decisiva de *la corrupción de nuestro gusto y de la depravación de nuestras ideas,* [4] acostándose al parecer de Nasarre, de Velázquez y de *El Pensador Matritense,* **[p. 399]** a quienes expresamente cita como grandes autoridades en la materia, y *escritores eruditos e imparciales*. Para él Lope de Vega es, como para el iracundo Nasarre, el que *sembró las semillas de la ruina de nuestra escena,* y uno de los *corrompedores del buen gusto*. [1]

Y, sin embargo, ya hemos dicho que Jove-Llanos fué poeta, y lo fué, no sólo en sus sátiras y en sus epístolas, de cuya excelencia nadie duda, sino en su misma comedia de *El Delincuente honrado,* primera obra española digna de memoria en aquel género de tragedia ciudadana o de comedia lacrimosa que aclimataron y defendieron en Francia La Chausée y Diderot, y que es, sin disputa alguna, el germen del drama moderno de costumbres. En este ensayo de la mocedad de Jove-Llanos (1774) hay calor de afectos verdaderos y simpáticos, efusión de alma, y hasta interés escénico, a vueltas de mucha declamación filantrópica enteramente ajena al teatro. Sólo teniendo un concepto del arte tan radicalmente falso como el que parece haber tenido Jove-Llanos, se concibe que escribiera un drama para impugnar una pragmática

de Carlos III sobre desafíos. Y no es la menor prueba de su grande entendimiento el haber salido lucidamente de tan mal paso.

Una de las instituciones que más honran la memoria de este insigne patricio, es sin duda el *Instituto Asturiano,* abierto en 1794 «para enseñar las ciencias exactas y naturales, para criar diestros pilotos y hábiles mineros, para sacar del seno de los montes el carbón mineral y para conducirle en nuestras naves a todas las naciones». Pero como las teorías pedagógicas de Jove-Llanos tenían singular carácter armónico, no quiso excluir de aquella institución, que debía ser *de naútica y de mineralogía,* el cultivo de las artes del espíritu, sino al contrario, enlazarle armoniosamente con el de las ciencias naturales, principal objeto del Instituto. Tal fué el tema de uno de sus discursos inaugurales, elocuente como todos, y lleno de sólidos principios estéticos. Jove-Llanos aspira a una cultura general y armónica «tanto tiempo ha deseada y nunca bien establecida en nuestros imperfectos métodos de educación». «¿Cómo no se ha echado de ver (exclama) **[p. 400]** que, troncado el árbol de la sabiduría, separada la raíz del tronco, y del tronco sus grandes ramas, y desmembrados y esparcidos todos sus vástagos, se destruía aquel enlace, aquella íntima unión que entre sí tienen todos los conocimientos humanos?». [1] El fin especial de la institución de Jove-Llanos excluía de ella las lenguas muertas y clásicas; ¿pero por eso había de privarse a los futuros pilotos y mineros de toda educación literaria? ¿No cabía una enteramente moderna? Jove-Llanos así lo deseaba, y por eso exclama: «¿Hasta cuándo ha de durar esta veneración, esta ciega idolatría, por decirlo así, que profesamos a la antigüedad?… Lo reconozco, lo confieso de buena fe… no, no hay entre nosotros, no hay todavía en ninguna de las naciones sabias cosa comparable a Homero y Píndaro, ni a Horacio y el Mantuano; nada que iguale a Jenofonte y Tito Livio, ni a Demóstenes y Cicerón. Pero ¿de donde viene esta vergonzosa diferencia? ¿Por qué en las obras de los modernos, con más sabiduría, se halla menos genio

que en los antiguos, y por qué brilan más los que supieron menos? La razón es clara: *porque los antiguos crearon y nosotros imitamos, porque los antiguos estudiaron en la Naturaleza y nosotros en ellos*… Si queremos igualarlos, ¿por qué no estudiaremos como ellos?… Estudiad las lenguas vivas, estudiad, sobre todo, la vuestra: cultivadla, dad más a la elevación y a la meditación que a una infructuosa lectura, y *sacudiendo de una vez las cadenas de la imitación, separaos del rebaño de los copiadores, y atreveos a subir a la contemplación de la Naturaleza*… ¿Queréis ser grandes poetas? Observad, como Homero, a los hombres en los importantes trances de la vida pública y privada, o estudiad, como Eurípides, el corazón humano en el tumulto y fluctuación de las pasiones, o contemplad, como Teócrito y Virgilio, las deliciosas situaciones de la vida rústica».

Esta apelación a la Naturaleza contra la tiranía de los modelos es el pasaje estético más notable con que tropezamos en los escritos de Jove-Llanos. Quería, a toda costa, educar el gusto, lo que él llama *el tacto de la razón, el sentido crítico,* en sus alumnos, y los invitaba a los goces intelectuales con frases dulcísimas y **[p. 401]** de ternura verdaderamente paternal: «No, hijos míos: si algo sobre la tierra merece el nombre de felicidad, es aquella interna satisfacción, aquel íntimo sentimiento moral que resulta del empleo de nuestras facultades en la indagación de la verdad y en la práctica de la virtud».

Como texto para esta enseñanza literaria que Jove-Llanos daba por sí mismo, formó un *Curso de humanidades castellanas,* que, comenzando por la Gramática general y prosiguiendo por la castellana, termina con unas *Lecciones de Retórica y Poética* y un breve *Tratado de Declamación*. Todos estos tratados son tan elementales, que sería injusticia tomarlos como expresión fiel y cabal de la preceptiva de Jove-Llanos. Profesaba éste en filosofía un sensualismo mitigado, una especie de tradicionalismo, del cual no faltan vestigios en su *Poética,* que, por lo demás, no presenta ninguno de los rasgos de originalidad que admiramos en Arteaga, en

Estala o en Berguizas. Es indudable que Jove-Llanos no miraba estas lecciones como un libro destinado a la imprenta, sino como cuadernos de clase para uso de sus discípulos, y así, más que hablar por cuenta propia, lo que hace es compendiar la doctrina de Blair y demas preceptistas entonces en boga. Véase, por ejemplo, su teoría *del sublime:* «Sublime es todo lo que hace en nosotros la impresión más fuerte, por razón de que siempre envuelve un sentimiento profundo de admiración o respeto, nacido de la grandeza o terribilidad de los objetos por sus circunstancias y caracteres». Le divide en *sublime de imagen* y *sublime de sentimiento,* y distingue con bastante claridad lo sublime de espacio, lo sublime de tiempo, lo sublime divino y lo sublime moral. Considera toda sublimidad bajo el aspecto dinámico, y ve en la fuerza y el poder el principal atributo, la calidad fundamental de lo sublime. Todas estas ideas son exactas y atinadas, pero algo superficiales, y penetran poco en el fondo del problema.

La definición que Jove-Llanos da de la poesía ha hecho bastante fortuna entre los tratadistas: «El lenguaje de la pasión y de la imaginación animada, formado *por lo general,* en números regulares.» Confiesa que hay obras en prosa «que poseen los principales constitutivos de la poesía, que son la invención artificiosa y agradable y el lenguaje apasionado y en cierto modo **[p. 402]** numeroso», poniendo por ejemplo de ellas el *Telémaco* de Fenelón. Una de las ideas menos vulgares que encontramos en estas *Lecciones,* es la de que, en la infancia de la poesía, todos los géneros se confundían en una especie de poema único y complejo, que encerraba los gérmenes de todos los que luego fueron deslindándose. La teoría del *poema épico* es ya más elevada en Jove-Llanos que en Luzán o en el P. Le Bossu, y la diferencia de los tiempos se advierte hasta en el lenguaje; pero el error fundamental permanece el mismo. Ya no se trata de instruir por medio de epopeyas a los reyes y capitanes de ejército, sino de *extender ideas acerca de la perfección humana*. El 89 había pasado por aquí. [1]

En el *Reglamento para el colegio de Calatrava,* Jove-Llanos concede grande atención a los estudios de Humanidades, pero descartados del prolijo e impertinente fárrago de reglas menudas y reducidos a los principios universales de gusto, que deben ser expuestos al mismo tiempo que se lean los modelos. El plan que desarrolla es muy superior a cuanto entonces se conocía en España, y dentro del sistema clásico no puede imaginarse cosa más amplia y bien graduada. Excuso advertir que este reglamento (el mejor plan de estudios del siglo pasado) se quedó en el papel.

Jove-Llanos, que no había estudiado en Salamanca, sino en Alcalá, es contado generalmente entre los poetas de la escuela salmantina, por el gusto dominante en sus composiciones (consideraba a Fray Luis de León como el primero de nuestros líricos), y por el influjo magistral y dogmático que ejerció en el desarrollo del numen de Fr. Diego González y de Meléndez. En la segunda manera de Meléndez están los gérmenes de la poesía de Cienfuegos, de Quintana, de Gallego, de Sánchez Barbero y otros de menos nombre.

Sánchez Barbero, era grande humanista más bien que poeta; ha dejado versos latinos admirables. [2] harto superiores a sus versos castellanos, en general muy descuidados. En su tiempo **[p. 403]** alcanzó notable fama de preceptista por sus *Principios de Retórica y Poética,* publicados en 1805. Este libro, como casi todos los libros didácticos, tiene mucho de compilación; pero Sánchez Barbero es un compilador inteligente y de buen gusto, que entre las doctrinas de los tratadistas franceses, escoge las más adelantadas, inclinándose con especial predilección a Marmontel (a quien sigue literalmente en muchos puntos), y no desdeñando los incipientes estudios estéticos, [1] todo lo cual saca su libro de la esfera de las Retóricas vulgares que él tanto afectaba despreciar. Procediendo de una manera ecléctica o más bien sincrética, copia de Arteaga la doctrina de la Belleza, y de la *Enciclopedia* la definición del *gusto,* idéntica, por otra parte, a la que daban los estéticos in-

gleses, tan explotados por Diderot: «Facultad de distinguir pronta y seguramente en todo lo que puede ser bello o feo, los caracteres de belleza o de fealdad, sentir sus diferencias y graduaciones, y apreciarlas con exactitud». Claro es que el gusto así entendido, como una especie de sentido instrumental, no puede ser una cualidad física ni un mero instinto educable. Sánchez Barbero admite *reglas universales e invariables de gusto,* comunes a todos tiempos y naciones, y siguiendo literalmente a Filangieri, procura derivarlas del principio de la curiosidad, por medio de la siguiente fórmula: «Todos los hombres se deleitan en percibir gran número de cosas, en percibirlas fácilmente y, por decirlo así, de una vez.» De aquí deduce Sánchez Barbero los preceptos relativos a la claridad, sencillez, orden, simetría, unidad, expresión, variedad, contrastes, y el principio no menos importante de la *sugestión,* esto es, de indicar rápidamente ideas que han de alcanzar su pleno desarrollo en el espíritu del lector o del contemplador. Lo sublime, lo maravilloso, lo nuevo y lo inesperado se explica, en el sistema de Filangieri y Sánchez Barbero, por el placer de la sorpresa. El ruido que hizo este libro al tiempo de su aparición se justifica, no sólo por la sencillez del plan y lo selecto de la doctrina, sino por ser muy superior el concepto de la Retórica y la Poética que tenía Sánchez Barbero al de los preceptistas comunes. Para él, la Retórica no **[p. 404]** era más que *la historia filosófica de las pasiones avivadas por la imaginación*. Su mérito está tanto en lo que suprime como en lo que añade. Por él desaparecieron de la enseñanza las *Chrías,* los *Tópicos* y demás repertorios de lugares comunes, y se redujo a límites razonables el estudio pueril y nimio de las figuras. Más atención dió a la doctrina del estilo, copiándola enteramente de Marmontel, Condillac y Du Broca. En la Poética sus atrevimientos no son muchos. Defiende con calor el verso suelto, y califica de *invención de bárbaros o juego de niños* la rima. Acepta con repugnancia la prosa para los géneros familiares de Poesía (la fábula, el cuento, la comedia), pero la ex-

cluye enteramente de los más nobles y elevados. En la comedia aconseja preferir los *caracteres generales,* y no detenerse en lo *cómico de opinión,* que tiene vida efímera, local y limitada. Acepta y recomienda la tragedia urbana como preferible a cualquiera otra, por encerrar un interés más directo para todas las clases sociales. Admirando, y no poco, a los trágicos franceses, los nota de amaneramiento, de monotonía y de más declamación que acción. Rechaza con buenos argumentos la unidad de lugar, pero acepta sin reparo alguno la de tiempo en toda su rigidez; esto es, circunscrita al tiempo material de la representación. Condena la *máquina* y lo maravilloso tomados de la mitología, y también lo maravilloso cristiano, como mezcla repugnante de lo humano y lo divino, dejando desnuda la poesía épica de todo género de elementos sobrenaturales, reducida al choque y contraste de las pasiones y a los obstáculos que va venciendo el héroe. No estima la poesía didáctica como verdadera poesía por el fondo, sino por los episodios, por las imágenes y por la dicción; ni admite la poesía descriptiva como género aparte, sino como un ornamento de todas las especies de poesía. El capítulo de la ópera está tomado enteramente de la *Enciclopedia*. En la parte histórica de nuestra Literatura suele incurrir en graves errores, suponiendo, v. gr., a Góngora *empapado en la lectura de los árabes*. [1]

[p. 405] Sánchez Barbero, Cienfuegos, Quintana y otros escritores del mismo grupo literario, colaboraron en las adiciones al Blair, traducido por D. José Luis Munárriz, el cual apenas hizo más que poner su nombre en ellas. Dícelo Moratín con su habitual acrimonia contra los salmantinos: «Hallaron para esto un pobre hombre, que, ajeno de todo buen estudio, sin más prendas de literato que las de saber leer y escribir, tradujo del *francés* en jerigonza bárbara, lo que Blair había compuesto en inglés para los ingleses, y acudió al auxilio de sus amigos, a fin de suplir el gran vacío que resultaba en aquella obra relativamente a nuestra literatura. Esto proporcionó a sus colaboradores ocasión de lucir

su crítica y su exquisito gusto, y aquel buen hombre se halló de repente convertido en un delicadísimo Aristarco, que, con una mano de hierro y otra de lana, dispensó a diestro y siniestro los arañazos y las cosquillas. No hay para qué decir… cuánto disparate amontonó en sus miserables adiciones… Con el apoyo de sus fautores logró ver su obra transformada en libro elemental, de orden del Consejo (corporación que de todo entendía), el cual mandó que se aprendiese en las escuelas el buen gusto de Munárriz, como lo dice el Fiscal. En efecto, por tal autor se aprende a juzgar y a componer, siendo el resultado que la estudiosa juventud ha llegado a perder el tino con guía tan pérfida, y que el gusto de las buenas letras ha desaparecido de nosotros, y lleva camino de no volver en mucho tiempo». [1]

En el mismo tono hablan siempre del infeliz traductor los **[p. 406]** amigos y secuaces de Moratín, especialmente Hermosilla y Tineo. Este último, que a todos excedió en la violencia y que llevaba hasta el fanatismo sus opiniones literarias, llama al *Blair* castellano «el doctrinal poético de los Andreses» (recuérdese la epístola de Moratín a Andrés); y acusa a Munárriz nada menos que de «querer derribar por los cimientos nuestro acreditado Parnaso, y edificar otro novísimo, según los planes trazados por el maestro y los profesores de la nueva secta.» [1]

El fundamento de estas acusaciones (en las cuales se mezclaban por mucho odios y rencillas personales de que hoy apenas nos damos cuenta) era el espíritu dominante en las *adiciones* a que dió su nombre Munárriz; espíritu, si no de detracción, a lo menos de menguado afecto hacia la poesía castellana del siglo de oro, y especialmente a lo que en ella procedía de imitación italiana o latina, mostrando, al contrario, singular predilección por la literatura francesa del siglo XVIII, por lo que pudiéramos llamar el *filosofismo* poético y revolucionario, de que comenzaban a ser intérpretes en España Cienfuegos y Quintana. A ellos, lo mismo que a su maestro Meléndez, se colmaba de elogios en aquel libro, ha-

blándose por el contrario, en términos harto fríos y con visible despego de las hermosas comedias de D. Leandro Moratín, al cual se hacían reparos muy extraños, v. gr., el de *inmoralidad,* por haber hecho recaer el asunto del *Café* en una familia desgraciada. Y como al mismo tiempo se ponían en las nubes las irrepresentables tragedias de Cienfuegos y *El Duque de Viseo* de Quintana; no es de admirar que la cólera de Moratín y de sus amigos estallase en los términos que hemos visto, y que se diesen a rebuscar gazapos en el trabajo de Munárriz, que los tenía en verdad, y de mucha cuenta. Sobre todo les enojó el absurdo de decir que la versificación castellana no debía aprenderse en Garcilaso, Jáuregui, Rioja, Arguijo, Lope y Quevedo, porque no limaron ni castigaron sus poesías, y adolecen de mil desaliños; sino en Meléndez y en sus imitadores. Moratín compuso en venganza la *Epístola a Andrés* poniendo a la vergüenza todos los neologismos de la escuela salmantina, en un centón **[p. 407]** de versos y frases, maliciosamente entresacados de Meléndez, Cienfuegos y Quintana. Y en una carta familiar ya citada, decía, mezclando la razón con la injusticia, y el amor a la literatura castiza con la satisfacción de sus ofensas privadas: «Yo, para escribir versos, según el género a que quisiera aplicarlos, estudiaría a Garcilasso, a Herrera, los Argensolas, Luis de León, Francisco de la Torre, Arguijo, Rioja, Lope, Valbuena y otros del siglo XVI y XVII, y en sus obras (separando a un lado lo que es defectuoso) hallaría el régimen, la propiedad, la gracia, la energía, la robustez, la abundancia, el giro poético y la armonía de la versificación. Nada de esto han hecho los jefes del moderno culteranismo; han estudiado de prisa, o, por mejor decir, no han estudiado ni conocido los autores de Grecia y Roma; apenas emancipados de los nominativos, se han dedicado a la literatura francesa exclusivamente, sin cuidarse de cultivar la lengua con que los arrullaron en la cuna. Oyeron decir que en nuestros poetas (tomados en montón) se hallaban defectos considerables de juicio y de gusto, y tomaron el partido de

no leerlos y despreciarlos, como si un español pudiese hallar en otra parte el lenguaje de las Musas. Con esta voluntaria privación empezaron a hilar versos y a filosofar en consonantes, supliendo el idioma patrio, que ignoraban, con otro que ni es francés ni castellano, ni esgüízaro, ni perteneciente a nuestro siglo, ni al de Berceo, porque de todo participa».

Estas diatribas tienen hoy interés meramente histórico, y no pueden hacer bajar un punto a Quintana de la primacía que obtiene entre nuestros líricos modernos. Moratín juzga aquí, no como poeta, sino como gramático apasionado. Los afrancesados solían ser muy españoles en la lengua, olvidándose de serlo en cosas más substanciales. Por otra parte, es injusticia enorme acusar de enemigo de nuestros poetas clásicos a Quintana, que dedicó la mayor parte de su juventud a la tarea de coleccionarlos y juzgarlos con verdadero amor y muy delicado sentimiento de sus particulares bellezas. Aun en esas adiciones del Blair, que como obra de muchas manos adolecen de desigualdades y contradicciones, no predomina, ni mucho menos, un criterio sistemáticamente hostil a las letras patrias. Quizá los peor tratados son los poetas líricos; pero en cuanto al teatro, hace Munárriz, **[p. 408]** o quienquiera que llevase la pluma por él, concesiones que Moratín no hubiera hecho en ningún caso. Después de notar que nuestras aficiones dramáticas tienen más semejanza con las del teatro inglés que con las del teatro francés, disculpa a nuestros escritores cómicos por haber cedido al torrente de la costumbre, y opina como Nasarre, aunque por razones diferentes, que, «desechada la multitud de comedias disformes, tenemos aún bastantes que contraponer a las más escogidas del teatro francés». Aplaude en Lope y sus secuaces la pintura fiel de las costumbres de su tiempo, y no quiere creer, con Luzán, que Calderón las haya idealizado. Los declara superiores en realismo a Plauto y a Terencio, y más verdaderos historiadores que la historia misma. En haber trasladado a otros países y a otros siglos las costumbres de

España y de su tiempo, también les halla disculpa, puesto que escribían para su nación. En suma: puede contarse al traductor de Blair (como le contó Bölh de Faber) entre los defensores más o menos vergonzantes de nuestro antiguo teatro, que nunca faltaron del todo en el siglo XVIII, aun dentro de los grupos más clásicos.

Cienfuegos, a quien sólo daña el haber expresado en una lengua bárbara concepciones generalmente elevadas y poéticas, había nacido romántico, y ojalá naciera en tiempos en que le hubiera sido posible serlo completamente y sin escrúpulos ni ambages. De la falsa posición en que le colocaba el conflicto entre su genialidad irresistible y la doctrina que él tenía por verdadera, proceden todas las manchas de sus escritos, donde andan extrañamente mezcladas la sensibilidad verdadera y la ficticia, la declamación y la elocuencia, las imágenes nuevas y los desvaríos, que quieren ser imágenes y son monstruosa confusión de elementos inconexos. Todo se halla en Cienfuegos a medio hacer y como en estado de embrión. El fondo de sus ideas es el de la filosofía humanitaria de su tiempo (que Hermosilla apellidaba *panfilismo):* el color vago y melancólico delata influencias del falso Ossián y de Young. Pero hay en todo ello un ímpetu de poesía novísima, que pugna por romper el claustro materno y que da en vagos y desordenados movimientos signo indudable de vida. El que lee *La Escuela del Sepulcro* o *La Rosa del desierto* se cree trasladado a un mundo distinto, no ya del de Luzán, sino del de Meléndez. Aquel desasosiego, aquel ardor, **[p. 409]** aquellas cosas a medio decir, porque no han sido pensadas ni sentidas por completo, anuncian la proximidad de las costas de un mundo nuevo, que el poeta barrunta de una manera indecisa. Sucedióle lo que a todos los innovadores que llegan antes de tiempo. La literatura de su siglo le excomulgó por boca de Moratín y de Hermosilla, y los románticos no repararon en él porque estaba demasiado lejos y porque conservaba demasiadas reminiscencias académicas.

Todo lo contrario acaece con Quintana: llegó a tiempo: fué el poeta de las ideas del siglo XVIII, y por eso enmudeció dentro del XIX. Para encontrar en nuestra historia lírico igual o mayor, es menester remontarse al siglo XVI, y no detenerse sino ante Fr. Luis de León. Pocos hombres han mostrado tanto como Quintana igualdad en su vida, en sus ideas, en sus propósitos y en sus discursos. Era un hombre de una pieza, así en lo político como en lo literario. De aquí proceden su imperfección y su grandeza. Tiene todos los errores y también todas las nobles aspiraciones de su siglo. Su larga vida le permitió conocer otras ideas y otros sistemas, pero jamás hicieron mella en su dura naturaleza. Él mismo debía creerse anticuado, y por eso enmudeció como poeta desde 1829, como crítico y como historiador desde 1830. Y acertó en este retraimiento, que le dió en vida toda la consideración que se debe a los muertos gloriosos y a los vestigios imponentes de las construcciones de otra edad.

Quintana se mantuvo siempre fiel, no sólo a su educación filosófica, no sólo a todos sus errores históricos y preocupaciones políticas, de las cuales nunca quiso apartarse ni una tilde, sino a la poética que había aprendido en su infancia, y que no era otra que la poética clásica, tal como se entendía e interpretaba en Francia y en España a fines del siglo XVIII. Pero como en él vivía una grande alma de poeta lírico, tropezó por su camino con el clasicismo verdadero, no ciertamente con el de Horacio, cuya elegante y *curiosa* sobriedad le falta, sino con cierto género de poesía civil, que por la grandeza de los asuntos y de las ocasiones en que fué engendrada, por dirigirse, no al lector solitario, sino a masas de pueblo congregadas, y, finalmente, por estar ligada a los recuerdos de un período heroico, recuerda más que otra alguna poesía moderna los cantos de Píndaro y de Tirteo. **[p. 410]** No hay en los versos de Quintana, como hay en los de Cienfuegos, gérmenes de poesía romántica: a lo sumo pueden encontrarse en la fantasía del *Panteón del Escorial,* que bajo ciertos aspectos

es de una belleza extraordinaria. Todo lo demás, o es la expresión poética de la filantropía del siglo XVIII (como las odas A *la Imprenta, A la Vacuna,* etc., etc.), o es la explosión magnífica del sentimiento nacional, pero con las formas antiguas y consagradas. Como todo lo que lleva sello de originalidad y de grandeza parece levantarse sobre el medio en que nace. Han creído algunos, confundiendo cosas harto distintas, ver en Quintana el primero de los poetas del siglo XIX; nada más lejos de la verdad: Quintana, en lo bueno y en lo malo, es alumno del siglo XVIII, y el mayor poeta de él en España, como en sus respectivas naciones lo fueron Schiller, Alfieri, Roberto Burns y Andrés Chénier. También aquella edad tenía su poesía y sus poetas. En 1797 aparece firmada la oda de Quintana *A Padilla,* una de sus más audaces composiciones bajo el aspecto político; en 1798 la oda Al *Mar;* en 1800 la oda A *la Imprenta*. Todo Quintana estaba ya en estas composiciones.

Hemos dicho que Quintana se educó en la más severa disciplina clásica. Sus más encarnizados adversarios, los Capmany, los Tineos, le acusan de graves pecados contra la pureza del habla, pero no de haber infringido ley alguna de las que entonces formaban el código del buen gusto. El caballo de batalla de la pobre crítica de Tineo y de Hermosilla, era si sus cantos líricos debían llamarse *odas* o *silvas* o *canciones,* negándoles el primer nombre, porque generalmente no estaban en estrofas regulares. Quintana, como previendo esta cuestión pueril, no había querido darles nombre alguno.

En 1791 Quintana presentó a cierto concurso de la Academia Española un ensayo en tercetos sobre las *Reglas del drama*. [1] La doctrina de este ensayo es la de Boileau en toda su pureza. Acepta el principio de imitación sin explicarle; pasa dócilmente por todo el rigor de las unidades:

[p. 411] «Una acción sola presentada sea
En sólo un sitio fijo y señalado,

En sólo un giro de la luz febea»;

aconseja mezclar el gusto local con el interés universal y permanente; muestra su natural inclinación en preferir la tragedia, y dentro de la tragedia,

«Siempre formas en grande modeladas»;

expresa en magníficos tercetos la admiración que siente por Racine y aun más por Corneille; condena ásperamente los horrores de Crébillon y de Du Belloy; considera la tragedia como lección solemne a pueblos y príncipes:

«Que el trágico puñal con que lastima
El pecho del oyente estremecido,
Verdades grandes y útiles imprima»;

y da a Molière por tipo eterno y único de la comedia:

«… … … ¿A tus pinceles
Quién igualó jamás, pintor divino?»

Verdad es que al fin del *ensayo* se leen ciertos versos en loor de los antiguos dramáticos españoles, bastantes para probar que Quintana no fué del todo insensible a sus bellezas, aun acusándolos de haber *desdeñado el arte:*

« Pudo con más estudio y más cuidado
Buscar la sencillez griega y latina;
Y en ella alzarse a superior traslado.

Mas esquivó, cual sujeción mezquina,
La antigua imitación, y adulta y fuerte
Por nueva senda en libertad camina.

Desdeña el arte, y su anhelar convierte
A darse vida y darse movimiento
Que a cada instante la atención despierte.

.....

En vano austera la razón clamaba
Contra aquel turbulento desvarío,
Que arte, decoro y propiedad hollaba.

A fuer de inmenso y caudaloso río,
Que ni diques ni márgenes consiente,
Y en los campos se tiende a su albedrío.

[p. 412] Tal de consejo y reglas impaciente,
Audaz inunda la española escena
El ingenio de Lope omnipotente.

.....

Más enérgico y grave, a más altura
Se eleva Calderón, y el cetro adquiere,
Que aún en sus manos vigorosas dura.

.....

A este criterio están arregladas las dos únicas tragedias de Quintana, notables tan sólo por la robustez y elocuencia de la dicción, y el *Pelayo* además por su sentido patriótico. *El Duque de Viseo,* imitación de un drama inglés de Lewis, se funda en una conseja fantástica, pero tratada clásicamente, y esta fué la mayor de las desgracias de aquel poema. El mismo Quintana lo reconocía en 1821: [1] «El sistema más abierto en que trabajan los autores ingleses y alemanes, autoriza las libertades, cubre las inverosimilitudes y agranda las proporciones… Reducir estas composiciones al rigor exacto de las reglas establecidas por los legisladores poéticos del Mediodía, es mutilarlas miserablemente, violentar su carácter y anonadar su efecto».

Quintana se dió a conocer desde muy temprano como crítico. Para estudiarle en tal concepto, no basta el tomo llamado con inexactitud *Obras completas,* que él mismo formó para la *Biblioteca*

de Rivadeneyra. Sólo dos de los opúsculos de su mocedad figuran en ella, y ambos enteramente refundidos: la *Vida de Cervantes,* escrita para una edición del *Quijote* que hizo la Imprenta Real en 1797, y la *Introducción histórica a la colección de poesías castellanas,* impresa en 1807, y adicionada luego con otro volumen y con importantes notas críticas en 1830. Pero fueron muchos más los estudios juveniles de Quintana, y para conocerle plenamente hay que acudir a los tomos 14, 16 y 18 de la *Colección de poetas castellanos* de D. Ramón Fernández (Estala), que contiene prólogos de Quintana a la *Conquista de la Bética* de Juan de la Cueva, a los *Romanceros y Cancioneros españoles,* a *Francisco de Rioja y otros poetas andaluces;* y , sobre todo, recorrer despacio la colección de las *Variedades de Ciencias, Literatura y Artes,* importante revista que comenzaron a **[p. 413]** publicar Quintana y sus amigos en 1803, y que duró hasta 1805. [1] Todos estos escritos son sensatos, discretos, ingeniosos: arguyen fino discernimiento y verdadero gusto; pero no se trasluce en ninguno de ellos el menor conato de independencia romántica. En Quintana, como en Voltaire, contrasta la timidez de las ideas literanas con la audacia de otro género de ideas. La crítica de Quintana es la flor de la crítica de su tiempo, pero no sale de **[p. 414]** él, no anuncia nada nuevo. Tiene la ventaja que tiene siempre la crítica de los artistas, es decir, el no ser escolástica, el no proceder secamente y por fórmulas, el entrar en los secretos de composición y de estilo, el reflejar una impresión personal y fresca. Quintana no ahonda mucho en el espíritu de Cervantes, pero en su parte externa nadie ha elogiado mejor «aquel poema divino, a cuya ejecución presidieron las gracias y las musas». Juzgó bien a Corneille, pero sacrificando demasiado a Guillén de Castro, y sin penetrarse de las condiciones en que se desarrolló la leyenda dramática castellana. En la controversia que sostuvo con Blanco sobre el Cristianismo como elemento poético, indudablemente lleva Quintana la peor parte, cegado por la falsa doctrina de Boileau, y más todavía por sus

propias preocupaciones antirreligiosas. Es absurdo afirmar, como afirmaba Quintana, que el poeta que trate asuntos religiosos (aunque se llame Milton o Klopstock) ha de mostrarse por necesidad «desnudo de invención, tímido en los planes, y triste y pobre en el ornato». El buen gusto de Quintana aparece ofuscado aquí por su intolerancia de sectario. Blanco, que era en aquella fecha tan poco creyente como él, sentía mejor el valor estético de la emoción religiosa, y su refutación en esta parte es sólida y convincente.

Además, Quintana, en esta su temporada crítica, distaba mucho de haber roto las ligaduras de la Retórica. Daba suma importancia a las distinciones jerárquicas de las varias clases de poesía, y así le vemos disertar laboriosamente sobre la supuesta diferencia entre el *idilio* y la *égloga,* sin hacerse cargo de que con dar las respectivas etimologías, acompañadas de un poco de historia literaria, estaba la cuestión resuelta, o más bien, tal cuestión no era posible. Pero la crítica andaba entonces tan lejos de toda desviación de la rutina, que hasta pareció exceso de osadía en Quintana su razonada defensa del verso suelto, que es el más excelente de sus artículos y el más digno de leerse y meditarse.

Otro mérito hay que conceder a Quintana: el de haber sido el primer colector de romances y el primer crítico que llamó la atención sobre este olvidado género de nuestra poesía. Pero no nos engañemos ni hagamos este mérito mayor de lo que es. **[p. 415]** Quintana no conoció los romances viejos, los primitivos, los genuinamente épicos, los que hoy ponemos sobre nuestra cabeza. El haberlos distinguido de los otros no es gloria de Quintana, ni siquiera de Durán, sino de Jacobo Grimm, coloso de la filología, el cual, en su *Silva de romances «viejos»* (Viena, 1815), advinó la verdadera clasificación de ellos y la verdadera teoría de nuestro verso épico, desarrollada luego admirablemente por Milá y Fontanals, y entendida de muy pocos. El romancerillo que Quintana formó en 1796 para la colección Fernández, no está

compuesto de estas reliquias preciosísimas de antiguas rapsodias épicas, sino de sus imitaciones degeneradas de principios del siglo XVII, composiciones nada populares (aunque algunas se popularizaron luego), y enteramente subjetivas o personales. Quintana en aquella fecha no conocía los rarísimos y venerandos libros en que se custodia nuestra tradición épica, el *Cancionero de romances* de Amberes, la *Silva* de Zaragoza. No exijamos de Quintana lo que sólo en nuestros días han podido realizar Wolff y Hoffmann. Quintana no vió más que uno de los últimos romanceros, el *General* de Madrid (1604), y un solo *Cancionero* también, el *General* de Castillo, probablemente en la mutilada edición de Amberes en 1573. Con estos elementos, y no más que éstos, formó su colección, en la cual, por otra parte, el texto está arbitraria y caprichosamente alterado, como Gallardo demostró [1] largamente. El prólogo, aunque ligero, contiene ideas que entonces por primera vez se expresaban y que luego hicieron mucha fortuna, v. gr.: que «los romances son propiamente nuestra poesía lírica» (mejor se diría *épica),* y que «ellos solos contienen más expresiones bellas y enérgicas, más rasgos delicados e ingeniosos, que todo lo demás de nuestra poesía».

Con todas las lagunas que pueden notarse en su crítica, Quintana no dejaba de ser el humanista más ilustrado de su tiempo. Su colección de poesías selectas castellanas nos parece hoy algo pobre y raquítica; pero dentro de su escuela, ni se hizo ni se podía hacer otra mejor. El *Parnaso Español* era un fárrago: la **[p. 416]** colección Fernández una serie de reimpresiones sin plan ni criterio. Quintana tuvo, es cierto, la desventaja de no ser erudito de profesión ni muy curioso de libros antiguos, y sólo a esto puede atribuirse la omisión de ciertos autores y de géneros enteros de nuestra poesía, que de otra suerte no hubiera dejado de incluir, siendo, como era tan delicado su gusto y tanta su aptitud para percibir la belleza. En las tres introducciones que preceden a las tres partes de esta colección, [1] especialmente en las dos últi-

mas, la del siglo XVIII y la de la *Musa Épica,* escritas en plena madurez de su talento y de su estilo, hay juicios que han quedado y deben quedar como expresión definitiva de la verdad y de la justicia: hay generalmente moderación en las censuras, templanza discreta en los elogios, amor inteligente a los detalles y a la práctica del arte, y cierto calor y efusión estética, que contrastan con la idea que comúnmente se tiene del genio de Quintana. Por muy estoica e indomable que fuera su índole, no podía carecer, como gran poeta, de la facultad de entusiasmarse con las cosas bellas. Esta facultad tan rara y preciosa hace que su crítica, incompleta sin duda y poco original en los principios, se levante a inmensa altura sobre el bajo y rastrero vuelo de los gramáticos de compás y escuadra. Otra de las cualidades que le hacen más recomendable, y que en cierto modo contrasta con el carácter absoluto, rígido e intolerante de las doctrinas que en otros órdenes profesaba Quintana, es la discreción, el tacto, la cordura que pone en todos sus juicios (dejándose cegar muy pocas veces por antipatías personales o prevenciones y resabios de polemista), y, en medio de una ilustrada severidad, el deseo y el cuidado de no ofender ni herir bruscamente las aficiones de nadie. Esta flor de aticismo y de cultura, esta *buena educación literaria* que constantemente observó Quintana en su crítica, y tanto más cuanto más adelantaba en años, [2] no perjudica de ninguna manera a la firme e ingenua expresión de sus convicciones. Por demás está advertir **[p. 417]** que no son dogmas ni mucho menos todas las sentencias críticas que formula. Los artistas llevan siempre a la crítica más calor, más elocuencia y más amenidad que los profanos, pero llevan también los inconvenientes de su peculiar complexión literaria, y juzgan mejor aquello que menos se aleja de lo que ellos practican o prefieren en sus obras. Así Quintana comprende y juzga bien a los líricos grandilocuentes como Herrera, y a los poetas nerviosos y fuertes como Quevedo, y hasta cierto punto a los poetas brillantes y pintorescos como Valbuena y

Góngora, pero siente muy poco el lirismo suave y reposado de Fr. Luis de León, o la grave melancolía de Jorge Manrique, o la poesía reflexiva de entrambos Argensolas, y admira a todos estos autores con tal tibieza, que contrasta de una manera singular con los elogios que liberalmente prodiga a otros de mucho más baja esfera, especialmente a los del siglo XVIII, con quien su indulgencia llega a parecer parcialidad. Y esto aun tratándose de los géneros clásicos, que son parte pequeña de nuestro tesoro literario, porque en cuanto al teatro, le comprendía tan mal y le sentía tan poco, que llegó a escribir que «de los centenares de comedias de Lope, apenas habrá una que pueda llamarse buena», confundiendo sin duda lo bueno y aun lo sublime que puede darse en todos los géneros y escuelas, y que a cada paso se da, con asombrosa fertilidad, en Lope, con lo regular y acabado, que es una perfección de género distinto, ni mayor ni menor, propia de Virgilio, de Racine y de otros espíritus de muy distinta familia que los nuestros. Los unos concentran la belleza en un punto solo, los otros la derraman pródiga y liberalmente por todo el ancho campo de una producción inmensa. Aplicar a los unos y a los otros igual medida crítica, es faltar a la justicia y confundirlo todo.

Verdad es que en materia de teatros era la crítica de Quintana más atrasada y tímida que en lo restante. Ya hemos visto que desde su juventud admiraba fervorosamente la tragedia francesa, y no sólo en sus obras maestras, sino en otras bien medianas, ante las cuales parece un prodigio la más descuidada comedia de Lope. Así le vemos citar por prototipo de perfección dramática el *Tancredo,* debilísima obra de la vejez de Voltaire, y que ya en 1830, cuando Quintana escribía esto, ni se **[p. 418]** leía ni se representaba en Francia. [1] Y aunque él fué uno de los primeros que pronunciaron en España (en 1821) el nombre de *escuela romántica,* [2] no fué para adoptar ninguno de sus principios, sino para vacilar un poco en la cuestión de las unidades (que tantos

españoles del siglo pasado habían impugnado, entre ellos su propio maestro Estala), no llevándole tampoco esta vacilación más allá que a reconocer que «si hay grandes razones en pro, hay grandes ejemplos en contra», a pesar de lo cual el persistía en sentar como principio que «la severidad es necesaria en todo lo que pertenece a la verisimilitud, que no deben concederse al arte más licencias que aquellas de donde pueden resultar grandes bellezas», lo cual viene a ser un principio ecléctico, que deja abierta la puerta para alguna, aunque escasa y restringida libertad. Pero era tan sano y certero el instinto crítico de Quintana, que al investigar las causas de la esterilidad de todos los esfuerzos hechos en la centuria pasada para implantar la llamada tragedia española, no dudó en declarar que semejantes humanistas dramaturgos (entre los cuales él mismo podía contarse como uno de los mejores), para nada habían tenido en cuenta la imaginación, el carácter y los hábitos propios de nuestra nación. *«Para que la tragedia pueda llamarse nacional* (añade), *es preciso que sea popular»*.

Estas fueron las únicas concesiones que en teoría hizo Quintana a las nuevas ideas: en la práctica ninguna, si se exceptúa el gracioso romance de *La Fuente de la Mora Encantada,* escrito en 1826. Tampoco les fué sistemáticamente hostil: lo que hizo fué no tomar parte alguna en la contienda. Por eso, habiendo fallecido ayer, nos parece un varón de otras edades, con todo el prestigio monumental que a otros comunica la lejanía. [3]

[p. 419] Enfrente del grupo literario cuyo jefe reconocido era Quintana a principios de nuestro siglo, estaba el grupo de los amigos y admiradores de D. Leandro Fernández de Moratín, el más insigne de nuestros poetas cómicos al modo clásico, y uno de los escritores más correctos y más cercanos a la perfección que hay en nuestra lengua, ni en otra alguna. Niéganle algunos viveza de fantasía, profundidad de intención, calor de afectos y abundancia de estilo. Aun la misma perfección de su prosa, antes estriba en la total carencia de defectos que en cualidad alguna de

orden superior, sin que conserve nada de la grande y caudalosa manera de nuestros prosistas del siglo XVI. La sobriedad del estilo de Moratín se parece algo a la sobriedad forzada del que no goza de perfecta salud ni tiene sus potencias íntegras. Hay siempre algo de recortado y de incompleto, que no ha de confundirse con la sobriedad voluntaria, última perfección de los talentos varoniles y señores de su manera.

Pero esto es todo lo malo que puede decirse de Moratín, y aun esto lo hemos exagerado en los términos, para que no se nos tache de apasionados ciegos de aquel ilustre escritor. Porque en realidad, apasionados somos, aunque no de la totalidad de sus obras, ni quizá por las mismas razones que otros. Acaso parezca una paradoja decir que el rumbo que siguió habitualmente Moratín no era el más proporcionado a su ingenio, y que fué hasta cierto punto mártir de la doctrina literaria cuyas **[p. 420]** cadenas parecía llevar con tanta soltura y desembarazo. Y el primer error de Moratín fué obstinarse en la imitación de Molière, con cuyo talento no tenía el suyo punto alguno de semejanza. Las obras en que quiere imitarle directamente *(La Mojigata,* por ejemplo), son las más débiles y las más descoloridas de todas, y forzosamente han de parecer de segundo y aun de tercer orden a todo el que no profese por las menudencias gramaticales y la elegante imitación del lenguaje familiar una adoración exagerada. Moratín carece absolutamente de la profundidad lógica más bien que psicológica que Molière pone en sus figuras; de aquella penetrante fuerza cómica que ahonda en las entrañas de la vida, y saca de ella, si no tipos complejos como los de Shakespeare, a lo menos imperecederas generalizaciones, que parecen almas humanas, siquiera muchas veces no lo sean. Moratín no penetra ni ahonda nada, y suele usar de tonos tan apagados, que apenas dejan impresión distinta en los ojos ni en la memoria.

Pero cuando Moratín es Moratín, empieza a descubrirse en él, aunque algo atenuada como de propio intento, una naturaleza

de poeta, mucho mayor de lo que al principio se hubiera creído, y entonces nos encontramos con que Moratín alcanza verdadera superioridad en dos géneros muy distintos: la crítica literaria llevada al teatro, pero por otro camino y con distintos fines que la llevó Molière, y un cierto género de comedia urbana, sentimental y grave, donde los elementos cómicos quedan en segundo término. Esta comedia en nada se parece al género declamatorio, ampuloso y fríamente frenético, atestado de moralidades, sentencias, exclamaciones y pantomimas, que había querido implantar en Francia Diderot. Al contrario, la musa de Moratín, suave, tímida, casta, parece que rehuye la expresión demasiado violenta del sentimiento, y guarda, en el mayor tumulto de la pasión, una compostura, una decencia, una flor de aticismo como la que Terencio ponía hasta en sus esclavos y sus rameras. Moratín es de la familia de Terencio: ambos carecen de fuerza cómica y de originalidad, y en ambos la nota característica es una tristeza suave y benévola. No lo negará quien haya meditado despacio el incomparable Sí *de las Niñas,* tan malamente tildado por algunos de frío y seco, y comparado por **[p. 421]** Schack con un paisaje de invierno. Yo no veo allí la nieve ni la desolación, sino más bien las tintas puras y suaves con que se engalana el sol al ponerse en tarde de otoño.

Moratín no servía para la pintura de otros vicios y ridiculeces que los literarios. *El Barón* es pueril y candoroso hasta el último punto: *La Mojigata* poco menos, y ni por semejas descubre los verdaderos caracteres de la tenebrosa hipocresía. Y tenía que suceder así forzosamente, porque Moratín (según de todos los sucesos de su vida resulta) no conoció jamás el mundo ni hizo esfuerzo por estudiarle, sino que, solitario, huraño y retraído, hombre bueno y generoso en el fondo, pero desconfiado y de difícil acceso, vivió con sus libros y con muy pocos amigos, y no parece haber sentido verdadera indignación contra otra ninguna cosa, sino contra los malos dramaturgos y las perversas come-

dias. Y así como en *El Viejo y la Niña,* obra de su juventud y en *El sí de las Niñas,* obra perfecta de su edad madura, puso lo que en él había de poeta de sentimiento, así en *La Comedia Nueva* derramó toda su cáustica vena contra los devastadores del teatro, produciendo la más asombrosa sátira literaria que en ninguna lengua conozco, y que quizá no tenga otro defecto que haber querido el autor, para hacer más directa y eficaz la lección de buen gusto que se proponía dar, presentarse bajo la máscara del único personaje realmente antipático de tan regocijada obra. Mucho disfavor se hizo Moratín arrebatado por sus furores de hombre de escuela; él valía más que D. Pedro.

Moratín ha expuesto largamente sus doctrinas dramáticas no sólo por boca del ya citado insufrible pedagogo, sino en forma directa y preceptiva, así en las *Advertencias* (por lo general bien poco modestas) que figuran en las diversas ediciones al frente de sus comedias, como en las extensas e importantísimas notas que dejó manuscritas a *El Viejo y la Niña,* y a *El Café*. Todavía conviene añadir muchos trozos de sus viajes, algunas de sus cartas, muchos apuntes sueltos y juicios de obras dramáticas, y las largas notas que puso a su traducción del *Hamlet* de Shakespeare. Pero la exposición mas sistemática y completa es la que se halla en el prólogo general de sus *Comedias,* escrito en París en 1825, y que puede considerarse como su testamento literario. Valiéndonos de todas estas fuentes, procuraremos **[p. 422]** exponer las doctrinas literarias de Moratín, que son realmente bien poco complicadas. [1]

El concepto que Moratín tenía de la comedia en ese año 25, después de Lessing, después de Schlegel, y cuando ya por todas partes triunfaba la revolución romántica, era el más estrecho que puede imaginarse, mucho más estrecho que la fórmula que el mismo Moratín había practicado. En general, los artistas son los que tardan más en desprenderse de las preocupaciones doctrinales de su juventud. Los críticos que nada han hecho y que no po-

nen su amor y su orgullo en sus obras propias, pueden ir muy lejos, sin temor y sin escrúpulos. ¿Pero cómo exigir de Moratín que en su vejez renunciara de plano a una escuela dentro de la cual había triunfado, probando con su ejemplo que no eran óbice tales preceptos para la creación de obras verdaderamente bellas? Así es que le vemos citar con muchísimo respeto, no ya sólo a Boileau, sino a Nasarre (!), y definir la comedia poco más o menos como Luzán: «imitación en diálogo (escrita en prosa o verso) de un suceso ocurrido en un lugar y en pocas horas entre personas particulares, por medio del cual y de la oportuna expresión de afectos y caracteres, resultan puestos en ridículo los vicios y errores comunes en la sociedad, y recomendadas, por consiguiente, la verdad y la virtud». Este es un género de comedia; pero ¿por qué no ha de haber otros igualmente legítimos, como la comedia lírica e ideal de Aristóteles, la comedia-novela de Lope de Vega, la comedia caprichosa y fantástica de Shakespeare? A lo menos, agradezcamos a Moratín el haber suprimido de la definición de los antiguos lo de *acción alegre y regocijada,* porque entonces serían sus propias comedias las primeras que quedasen fuera de tan rígida legislación.

También admite Moratín el intolerable apotegma de que «toda composición cómica debe proponerse un objeto de *enseñanza,* **[p. 423]** desempeñado con los atractivos del placer». Profesa el principio de imitación como distinta de la copia «porque el poeta observador de la Naturaleza, escoge en ella lo que únicamente conviene a su propósito, lo distribuye, lo embellece, y de muchas partes verdaderas compone un todo que es mera ficción: verisímil, pero no cierto; semejante al original, pero idéntico nunca». Considera el arte como la facultad de *embellecer* la Naturaleza: «la Naturaleza presenta los originales; el artífice los elige, los hermosea, los combina…» Establece, sin embargo, una diferencia profunda entre la tragedia y la comedia. La primera es (como hoy diríamos) arte idealista; la segunda arte realista. *«La tragedia*

pinta a los hombres, no como son en realidad, sino como la imaginación supone que pudieron o debieron ser: por eso busca sus originales en naciones y siglos remotos… *La comedia pinta a los hombres como son,* imita las costumbres nacionales y existentes, los vicios y errores comunes, los incidentes de la vida doméstica». De aquí infiere Moratín que la comedia puede escribirse en prosa, pero la tragedia debe escribirse siempre en verso. Él compuso en prosa sus dos mejores comedias, y leía continuamente la *Celestina,* el *Quijote* y el *Pícaro Guzmán,* para extraer de ellos una prosa dramática, dificilísima de escribir en castellano.

En las *unidades* es inexorable: una *acción sola en un lugar* y *un día:* un solo interés, un solo enredo, un solo desenlace: «si no, la atención se distrae, el objeto principal desaparece, los incidentes se atropellan, las situaciones no se preparan, los caracteres no se desenvuelven, los afectos no se motivan…» «No se cite el ejemplo de grandes poetas que las abandonaron, puesto que, si las hubieran seguido, sus aciertos serían mayores…» «Si tal licencia llegara a establecerse, presto caerían los que la siguieran, en el *caos dramático de Shakespeare».* [1] *«Si* la ejecución es dificultosa, ¿quién ha creído hasta ahora que sea fácil escribir una excelente comedia?»

La comedia de Moratín, sujeta ya por tantas trabas, aún lo está por muchas más que el poeta se impone. Los personajes han de pertenecer forzosamente a *la clase media de la sociedad,* como si ella sola tuviera el privilegio de las situaciones cómicas. **[p. 424]** Para Moratín es objeto indigno del arte lo que él llama «el populacho soez, sus errores, su miseria, su destemplanza, su insolente abandono». Como se le había puesto en la cabeza que la comedia se escribía para *enseñar* y *corregir,* estima que tales gentes son incapaces de enmienda, y las entrega al brazo de las leyes *protectoras* y *represivas*.

Otras recomendaciones son muy discretas, verbigracia, preferir los caracteres a la acción; no hacer ridículos todos los perso-

najes, para que no falte la necesaria degradación en las figuras; no fundar el objeto primario de lo cómico en defectos físicos o en ridiculeces de poca monta, ni tampoco en extravagancias parciales y rarísimas. Pero el mejor precepto de todos, el que más honra el discernimiento de Moratín, y el que explica por qué se salva él donde tantos naufragaron, es el de hacer española la comedia, y *vestirla de basquiña y mantilla,* lo cual dentro de cualquiera Poética puede y debe hacerse y recomendarse.

Se ha presentado a Moratín como enemigo acérrimo del antiguo teatro español. Nada más falso y gratuito: su padre iba mucho más lejos que él en esta parte. Por el contrario, D. Leandro, así en este prólogo como en sus *Orígenes* y en todas sus obras, manifiesta bien que sentía por los colosos de nuestra escena todo el aprecio compatible con sus teorías estrechas y con su propia índole, nada propensa a la admiración ni al entusiasmo. En ese mismo prólogo, que es su última y más solemne palabra, recomienda a la juventud «la continua lección de nuestros mejores dramáticos antiguos, los cuales, a vueltas de su incorrección y sus defectos, nos ofrecen los únicos excelentes modelos que deben imitarse, cuando la buena crítica sabe elegirlos». En los *Orígenes del teatro español,* obra de erudición copiosísima para su tiempo, de propias y bien ordenadas investigaciones, que arguyen verdadero celo patriótico y amor sin límites a su asunto, puede haber, aunque nunca en tanto grado como supone Schack, «decisiones arbitrarias inspiradas por el absurdo clasicismo francés»; pero son las menos, y están compensadas con frecuentes aciertos. Nasarre había lanzado sobre Lope la nota de corruptor de un teatro que el tal Nasarre no conocía ni por asomo. Moratín, que había estudiado ese teatro, defiende a Lope de *acusación tan injusta,* y pondera en magníficos términos «su exquisita **[p. 425]** sensibilidad, su ardiente imaginación, su natural afluencia, su oído armónico, su cultura y propiedad en el idioma, su erudición y lectura inmensa de autores antiguos y modernos, su co-

nocimiento práctico de los caracteres y costumbres nacionales»; comenzando por declarar que nunca produjo la Naturaleza hombre semejante. «No corrompió el teatro (añade): se allanó a escribir según el gusto de su tiempo». No se puede pedir más a un admirador tan fervoroso de Molière y de Boileau. ¿Y quién no recuerda lo que dice D. Pedro en la *Comedia Nueva (* y es casi lo único tolerable que dice): «¡Cuánto más valen Calderón Solís, Rojas, Moreto *cuando deliran,* que estotros cuando quieren hablar en razón!… Aquellos disparates, aquel desarreglo son hijos del ingenio y no de la estupidez».

Los dramaturgos a quienes en la *Comedia Nueva* se persigue y flagela no son, de ninguna suerte, los gloriosos dramaturgos del siglo XVII, ni siquiera sus ultimos y débiles imitadores los Cañizares y Zamoras, ni tampoco los poetas populares como don Ramón de la Cruz, sino una turba de vándalos, un enjambre de escritores famélicos y proletarios, que ninguna escuela podía reclamar por suyos y que juntaban en torpe mezcolanza los vicios de todas: el desarreglo novelesco de los antiguos, el prosaísmo ramplón y casero del siglo XVIII, los absurdos del melodrama francés, las ternezas de la comedia lacrimatoria, sin que tampoco siguiesen rumbo fijo en cuanto a los llamados preceptos clásicos, puesto que unas veces los conculcaban y otras (que no eran las menos) hacía gala de observarlos, especialmente el de las unidades, con un estúpido servilísimo, que no hacía ni mejores ni peores sus desatinadas farsas. Tal era la escuela que Moratín no llegó a enterrar, porque escribió muy poco para el teatro, y porque casi nadie le siguió: escuela que en una forma u otra se prolongó hasta muy adentro del reinado de Fernando VII, y no se puede decir definitivamente enterrada con el mismo Comella, que murió en 1814. Tal era el teatro de los Moncines, Valladares, Conchas, Zavalas y Zamoras, y, sobre todo, de aquel infatigable dramaturgo de Vich, que inundó la patria escena de Marías Teresas, Catalinas, Federicos Segundos, Cecilias, Jacobas, negros sensi-

bles y Czares de Moscovia, pudiendo saborear en vida algo que se parecía a la gloria, puesto que sus informes **[p. 426]** abortos ocuparon las tablas de los teatros de Italia y quizá de otras naciones de Europa, como el mismo Moratín testifica. Todos estos infelices poetastros eran mucho menos españoles que Moratín, como no quiera entenderse por español el ser bárbaro ignorante y desatinado. Los mismos títulos y argumentos de las absurdas y complicadas fábulas que llevaban a la escena, revelan el origen extranjero de ellas. Y, en efecto, las sacaban unas veces de melodramas, otras de novelas, de libros de viajes, de *Mercurios* y de *Gacetas* del tiempo, prefiriendo los asuntos del Norte de Europa en que hubiera nombres estrambóticos, por donde venían algunas veces e indirectamente a ser tributarios de la poesía inglesa y alemana. Lo que tales invenciones eran, sólo se comprende leyendo las chistosas notas de Moratín a la *Comedia Nueva*.

Más difícil parece defender a Moratín de su pecado shakespiriano, la traducción del *Hamlet*. Y no porque la traducción en sí sea tan mala ni tan infiel, como algunos dicen y como en aquel tiempo sostuvo el abate Cladera, prototipo de D. Hermógenes, sino por la advertencia y las notas que la acompañan, y que a los ojos de un hombre de nuestros días han de parecer forzosamente el colmo de la irreverencia. Los tiempos y las ideas han cambiado tanto, que quizá no agradecemos a Moratín poco ni mucho el habernos dado a conocer íntegro y sin mutilaciones el más grandioso drama de Shakespeare, en 1798, cuando Letourneur le envolvía en sus perífrasis y le recortaba sin conciencia, y cuando Ducis no se atrevía a presentarle en escena sino clásicamente desfigurado y vestido como arlequín con sayo de diversos colores. La traducción de Moratín, imperfecta como es, está muy libre de tales profanaciones, y supera a todas las traducciones francesas que entonces existían. Algunos yerros materiales muy chistosos no bastan para disminuir el mérito general de este trabajo, hecho en buen castellano y con esmero. Respecto de las notas, de que

con tanto desdén se habla, mucha disculpa cabe si nos trasladamos por un momento a la época en que se escribieron. Lo que hoy nos parece tan escandaloso, entonces no lo era, y Moratín no habría sido Moratín si hubiese juzgado de otro modo. Recuérdese la carta de Voltaire a la Academia francesa y la parodia que hizo del *Hamlet*. Moratín no va tan **[p. 427]** allá, ni traduce el *Hamtet* para desacreditarle: le traduce de buena fe, para dar una muestra del teatro inglés, que él no aprueba, porque riñe con todas sus convicciones estéticas, pero en el cual reconoce *bellezas admirables*. La acción del *Hamlet* le parece «grande, interesante y trágica, capaz de acalorar la fantasía y llenar el ánimo de conmoción y de terror». Advierte en ella «pasiones terribles, dignas del coturno de Sófocles». Aquella grandeza le deslumbra y le ofende a la vez, pero sabe distinguirla y llamarla por su nombre. *Hamlet* le parece «un todo extraordinario y monstruoso»; pero las grandes, las sublimes bellezas suele percibirlas como nosotros, aunque las siente con menos intensidad, porque su gusto no estaba educado en ellas. Admira «la vehemencia, el fervor, la sublimidad trágica» de las palabras de Hamlet a la sombra de su padre *(Angels and ministers of grace defendus),* y , sobreponiéndose a toda su antipatía por lo maravilloso y sobrenatural, exclama: «¡Qué pavorosa agitación se apodera del auditorio! ¡Con qué muda inquietud se espera el éxito! Ya se olvidan cuantos desaciertos han precedido: aquí triunfa el talento del poeta: ya ha conmovido con poderoso encanto los ánimos de la multitud, que le sigue atónita». Encuentra en el personaje de Polonio «rasgos cómicos dignos de Molière», lo cual en su boca es el más alto elogio. Y hace más todavía: pone en cotejo el *Hamlet* con la *Electra* de Sófocles, y da la preferencia al primero, por ser más profunda la lucha que se establece en el alma de *Hamlet* entre la ternura filial y el deber de la venganza: Cuanto dice sobre el episodio de *Ofelia* está lleno de discernimiento crítico y de admiración sincera: «Su vida, sus cantares, su furor, su alegría, sus lágrimas, su silencio,

son toques felices de un gran pincel que dió a esta figura toda la expresión imaginable».

Pudiéramos citar otros infinitos rasgos en prueba de que la crítica shakespiriana de Moratín representaba un verdadero adelanto sobre la de Voltaire y sus innumerables discípulos. Es verdad que hay en el *Hamlet* bellezas que Moratín no ha visto, y otras que torpemente ha convertido en defectos. Moratín juzgaba conforme a una legislación inflexible, y puestos los ojos en un solo tipo de drama. Agradezcámosle lo que hizo, y no afectemos indignación por errores inevitables. ¿Quién no se sonríe al ver calificadas de *ociosas* e *intempestivas* las primeras escenas **[p. 428]** de *Hamlet,* que, gradualmente y con arte tan profundo, van preparando la terrible entrevista del Príncipe de Dinamarca con el espectro? ¿Haría la aparición el mismo efecto si fuese desde luego al Príncipe y no a los soldados? Moratín, a pesar de su instinto para los efectos escénicos, no comprendió ni el silencioso paseo del muerto, ni el terror de los guardias, ni la enérgica familiaridad de sus expresiones. Ni comprendió tampoco la lúgubre poesía de la escena de los sepultureros, que a él le pareció de ínfima farsa «llena de imágenes horrendas, asquerosas, repugnantes, ridículas», y, en suma, *impertinente y soez*. No levantemos las manos al cielo: todo temperamento artístico lleva consigo algo de exclusivismo: los poetas no entienden más poética que la que ellos mismos practican: si Moratín hubiera sido capaz de admirar con el criterio ecléctico y desapasionado que nosotros gastamos, todo lo que hay de admirable en Shakespeare, no hubiera hecho *El Sí de las Niñas,* que, a su manera, es una belleza artística de orden bastante alto.

Pero lo cierto es que ha habido pocos hombres de menos dilatadas aficiones estéticas que Moratín. Su *Viaje por Italia,* tan picaresco, tan divertido y tan gracioso, es bajo otros aspectos, un documento deplorable. ¡Qué modo de describir los Museos! Parece el inventario de un escribano. Ni una sola vez responde el alma

de Moratín a las impresiones de las artes plásticas en aquel suelo clásico de ellas. En presencia del *Duomo* de Milán, sólo se le ocurre decir que es todo de mármol y que debe de haber costado *sumas enormes,* lo cual él se inclina a tener por una especie de locura. Cuando dice que se entusiasma con algún cuadro o con alguna estatua, es para repetir frases hechas, en las cuales no se traslu-ce el menor vestigio de impresión personal. Las puertas del *Bautisterio* de Florencia le parecen *cosa de mérito,* y pare usted de contar. Ticiano no le inspira más que unas reflexiones vulgares sobre la belleza electiva y la invención, [1] que pueden **[p. 429]** aplicarse a cualquier artista del mundo sin que le determinen ni le califiquen.

Aun en la misma literatura, Moratín parece conceder poca atención a todos los géneros distintos de la comedia. Las mismas obras maestras del arte helénico le inspiran observaciones muy triviales y nada entusiastas, a pesar de su decantado clasicismo. En el tercer tomo de sus *Obras Póstumas* se han impreso algunas notas suyas sobre varias tragedias de Eurípides *(Las suplicantes, Ifigenia en Aulide, Ifigenia en Tauris, Reso, Medea,* etc.), donde la crítica es tan pobre y encogida, que sin reparo se tiene por *inútil* el coro y por *impertinente* todo lo que en los antiguos se refiere a los ritos sepulcrales y al culto de los muertos: se dice que Racine ha mejorado mucho a Eurípides, y que Metastasio sabía hacer mejor que él las exposiciones: se encuentra mal que Aquiles no esté enamorado: se censura a los griegos por no haber observado las unidades, etc., etc. Todo esto se halla muy distante de la alta crítica de Estala, y demuestra cuán grande era la superioridad de éste sobre sus amigos. Eurípides, aún más que Shakespeare, parece haber sido para Moratín y otros *clásicos* de su especie el *libro de los siete sellos*.

Considerado como lírico, Moratín es superior a su fama, y nadie puede negarle sin injusticia uno de los primeros lugares entre los más limpios y elegantes imitadores de la musa latina e italia-

na. Los desaforados elogios de Tineo y Hermosilla le han hecho mucho daño; pero nadie tiene la culpa de la insensatez de sus admiradores. No sólo Hermosilla y su amigo, sino don Andrés Bello, que era crítico de especie superior, encontraba en los poemas sueltos de Moratín «bellezas de un orden muy elevado a que no llegan sus mejores comedias»; y tenía la oda a la Virgen de Lendinara por una de las más perfectas que se han compuesto en lengua castellana. [1] Por otra parte, sería error imaginar que Moratín participaba de todas las preocupaciones de **[p. 430]** sus dos *turiferarios*. Tineo y Hermosilla se llevan las manos a la cabeza al ver que califica de odas las silvas y hasta un romancillo satírico. Por otra parte, en las notas de sus *Poesías* hay singulares rasgos de independencia literaria. Ya desde su juventud, desde el primer escrito que conocemos suyo, las *Observaciones sobre el Canto épico* de su padre, Moratín se mostraba defensor del elemento cristiano en toda poesía, y especialmente en la épica y lírica. Sus palabras son terminantes, y en este punto insistió siempre. Moratín, aunque parezca increíble, pensaba en este punto lo mismo que Chateaubriand, pero bastantes años antes que él. En 1785 escribía: «¿Quién será el que, haciendo revivir las fábulas del paganismo, se atreva a usarlas en un asunto sacado de la historia moderna? ¡A cuántos errores y contradicciones tiene que exponerse! Sannázaro, Camoens y otros, incurrieron en esta falta. El más ciego partidario de la ficción antigua, leyendo los *Lusiadas,* hallará en ellos una general confusión de ideas y una mezcla de lo más sagrado de nuestra religión con lo más profano de la gentílica… Tales inconvenientes resultan del uso de las fábulas antiguas en la epopeya: hoy son despreciables para nosotros aquellas ficciones: como no son creídas, no pueden mover el corazón, ni causar los efectos que desean los que las usan… Y si observamos nuestra religión, ¿qué no hallaremos en ella adaptable a la poesía heroica? Un Dios omnipotente que formó el universo con sola su palabra, que todo lo cría, lo alimenta y lo sostiene: un Dios, a cuya

voz terrible tiemblan los cielos y los abismos: los ángeles, ministros suyos, o para el favor o para el castigo: los bienaventurados, otros tantos héroes fortísimos… protectores de los hombres que los invocan y reverencian… ¡Cuán abundante materia ofrece todo esto al ingenio de un poeta, que, ayudado de ingenio y gusto, quiera unir en la epopeya lo verisímil a lo maravilloso! Ni a sólo esto se reducen sus facultades: las cosas morales y físicas toman nueva forma; les da cuerpo, voz y acción». Esta doctrina se encuentra amplificada en una brillante nota de las *Poesías sueltas,* en que Moratín a despecho de sus resabios volterianos, reconoce y exalta las ventajas estéticas del cristianismo, y habla con particular encarecimiento de la devoción a Nuestra Señora como fuente sublime de poesía: «Una mujer, la más perfecta de las criaturas, la más **[p. 431]** inmediata al trono de Dios, medianera entre Él y la naturaleza humana, Madre amorosa, amparo y esperanza nuestra, ¿qué objeto se hallará más digno de la lira y el canto?»

Moratín no formó propiamente escuela, ni tenía instintos de propagandista. Su misma pulcritud le alejaba del vulgo. Los que más frecuentaron su intimidad, como Estala, Tineo, Hermosilla, eran humanistas y gramáticos más bien que poetas. De Hermosilla, que fué el verdadero preceptista de este grupo, se hablará más adelante. Don Juan Tineo, colegial de Bolonia, sobrino de Jove-Llanos, y fundador con Moratín de la burlesca Academia de los *Acalófilos* o *adoradores de lo feo,* [1] era varón de inmensa lectura latina e italiana; pero nada imprimió, fuera de una réplica a las observaciones de Quintana sobre *La Mojigata*. Años después de su muerte, se insertaron en la obra póstuma de Gómez Hermosilla, *Juicio crítico de los principales poetas españoles de la última era,* dos fragmentos críticos de Tineo, uno sobre Moratín y otro sobre Meléndez, el primero todo de encomios fastidiosamente repetidos; el segundo de censuras tan encarnizadas y violentas, que a los que, mirando de lejos las cosas, apenas alcanzamos a percibir diferencia substancial o de doctrina en las escuelas literarias espa-

ñolas de fines del siglo XVIII nos parecen absurdas e inexplicables. Nadie creería, a no verlo escrito por Tineo, que Meléndez fué comparado con Góngora en lo malo, y acusado formalmente de corruptor de la poesía y del lenguaje castizo, y de inventor de otro «exótico, mestizo y bárbaro», suponiéndose, además, en él, y en sus discípulos Quintana y Cienfuegos, un plan oculto y tenebroso, una especie de conjuración contra los antiguos númenes de nuestro Parnaso. Todo cuanto se dijo contra los románticos, todo cuanto se dice ahora contra los naturalistas, lo dijeron Tineo y Hermosilla contra Meléndez, que a muchos parece hoy un poeta amanerado, en quien nadie descubre atrevimiento alguno. ¡Buen desengaño para los que toman muy por lo serio estas parcialidades y banderías críticas, de las cuales al cabo de cuarenta años ya nadie entiende una palabra, porque a los ojos de la historia parecen todos unos, vencedores **[p. 432]** y vencidos, moros y paladines! *Rixatur saepe de lana caprina*. Tineo no dejaba de sentir la poesía a su modo, y era apasionadísimo de Fr. Luis de León y de Garci-Lasso, sobre los cuales hizo delicadas observaciones, comparando, v. gr., la *Noche serena* con la oda de Meléndez A las *estrellas*. Pero su ídolo fué Moratín, a quien admiraba por su semejanza con los poetas italianos, y, sobre todo, por el mérito de la *dificultad vencida,* al cual él daba importancia exagerada, y nada compatible con su entusiasmo por Fr. Luis de León, que nunca hizo alarde de vencer tales dificultades, sino todo lo contrario.

Algunos cuentan al traductor del Batteux entre los preceptistas de la escuela moratiniana, pero dudo que con bastante fundamento. El tal traductor nada más tenía de común con los amigos de Moratín que el ser aborrecedor de Meléndez y de los demás salmantinos, excepto Iglesias, cuyas anacreónticas pone sobre las de Meléndez. Por lo demás, sus adiciones son un centón, en que andan revueltas las doctrinas más contradictorias, copiados a la letra los discursos y prólogos de Estala, y a su lado, enteros y

verdaderos, los capítulos de la *Poética* de Luzán relativos al teatro, y el *Análisis del Quijote* de D. Vicente de los Ríos, sin que se descubra en el buen Arrieta otro propósito que el de abultar farragosamente sus volúmenes. Por otra parte, es imposible que esta traducción, escrita en una lengua todavía mas bárbara y neológica que la que usó Munárriz en su *Blair castellano,* haya podido ser nunca el código de una escuela celosa como ninguna otra de los fueros de la lengua castellana. Capmany que en esta parte pensaba como los moratinianos, confunde a ambos traductores en la misma reprobación y el mismo anatema, al principio de la segunda edición de su *Filosofía de la Elocuencia*.

Ya hemos dicho que el triunfo de Moratín sobre los malos dramaturgos estuvo muy lejos de ser tan completo como el que Cervantes obtuvo sobre los libros de caballerías, hasta el punto de no haberse impreso casi ninguno después de la segunda parte del *Quixote*. Moratín, trabajando con los mil escrúpulos con que trabajaba, no podía abastecer de piezas nuevas el teatro, y además, graves contrariedades y disgustos le alejaron de él muy pronto. Y como, por otra parte, nadie le imitaba ni seguía en **[p. 433]** el camino de la comedia clásica, continuó entregado el teatro a los Zavalas y Comellas, con cuyos disparatados engendros alternaban las producciones de nuestra antigua escena, ya en su primitiva forma, ya refundidas, y alguna que otra tragedia clásica, formada más bien sobre el patrón de las de Alfieri que sobre el de las de Corneille y de Racine. Entre estos ensayos trágicos, algunos ni representados siquiera, deben contarse los cuatro de Cienfuegos y los dos de Quintana, el *Coriolano* y el *Saúl* de Sánchez Barbero, el *Numa* de Castillo, algunas piezas de Rosa Gálvez, *Las Troyanas* del Duque de Híjar, la *Egilona* de Vargas Ponce, la *Polizena* de Marchena, y pocas más, ni buenas ni malas, a las cuales pueden agregarse algunas valentísimas traducciones como las de Saviñón, D. Dionisio Solís y D. Juan Nicasio Gallego. Comedias originales, apenas hubo ninguna digna de particular me-

moria: las de Messeguer, Plano, Ramírez de Arellano, Enciso y Castrillón y algún otro (que tradujeron y refundieron mucho más que inventaron), son tan débiles y oscuras, que sus títulos se van de la memoria y de la pluma. En realidad, Moratín no tuvo sucesores hasta la época constitucional del 20 al 23, en que se dieron a conocer como poetas cómicos Martínez de la Rosa y Gorostiza. Sin ellos, habría una verdadera laguna en la historia de la comedia española desde Moratín hasta Bretón.

Moratín, creyendo de buena fe que las medidas oficiales podían reanimar la escena moribunda, había aconsejado al Príncipe de la Paz la formación de una *Junta censoria* de teatros. Pero esta Junta se constituyó de una manera tan absurda, que a su frente vino a estar, como gobernador del Consejo, el general Cuesta, bizarro aunque desgraciado militar, y todavía más desgraciado y de todo punto incompetente juez en materias de poesía y de buen gusto, a lo cual se añadía su índole terca y dominante. De análogos defectos adolecían la mayor parte de los vocales. Moratín no pudo entenderse con sus compañeros, y se marchó de la Junta renegando de ella, y bastante desengañado respecto de las maravillas de la protección oficial, puesto que años después no quiso aceptar el cargo de director único de teatros con que le brindaron sus protectores. La Junta, después de la dimisión de Moratín, no hizo más que desatinos, **[p. 434]** empezando por imprimir un formidable catálogo de piezas cuya representación se prohibía (más de seiscientas), figurando entre ellas las creaciones más portentosas de nuestro antiguo teatro, *La Vida es sueño, El Príncipe Constante, El Tejedor de Segovia,* etcétera, etc. En seguida hizo imprimir un *Teatro Nuevo Español* (1800-1801) en cinco volúmenes, donde hay alguna que otra pieza original y muchas traducciones, de las que decía Moratín que necesitaban traducción. Es curioso encontrar en esta colección las primeras muestras de la influencia del teatro alemán. Allí figuran, pésimamente vertidos (del francés, por supuesto) *Intriga y Amor* de Schiller, y

un drama de Kotzebue *(La Reconciliación)*. Casi al mismo tiempo, otro drama de Kotzebue, *Misantropía y arrepentimiento,* muy bien arreglado a nuestra escena por D. Dionisio Solís, alcanzaba verdadera popularidad. De este modo iba insinuándose el romanticismo en la forma de drama sentimental, al mismo tiempo que comenzaba a penetrar en la poesía lírica con Cienfuegos.

Don Dionisio Solís, a quien ya hemos mencionado varias veces, era uno de los literatos más clásicos de entonces, y aun se le acusaba de excesivo latinismo. Apuntador y oráculo de Máiquez, contribuyó a llevarle por el camino de la tragedia, y para que él los declamase puso en sonoros y magníficos versos castellanos el *Orestes* y la *Virginia* de Alfieri. Pero aunque amigo de Moratín, no se dejó arrastrar a ciegas por su autoridad, sino que mostrando gusto muy ecléctico y singular afición a nuestro teatro, alternó esas traducciones con obras de índole muy diversa, y resucitó al olvidado Tirso de Molina. Sus ideas literarias propendían a la libertad, mucho más de lo que pudiera creerse. Al frente del *Orestes* [1] puso un prólogo vigorosamente escrito, donde, después de hacer notables consideraciones sobre el teatro italiano, achaca su esterilidad a la imitación servil de los antiguos. «Intentaron (los italianos y franceses) fixar límites a las artes, como el Criador a las ondas del mar, *usque quo et non amplius:* nunca quisieron, o no supieron nunca renunciar al **[p. 435]** mísero trabajo de traducir o de imitar… Aun sus propias Poéticas, al menos las más célebres, no son otra cosa que citas o comentos prolixos de Aristóteles y de Horacio, a quienes concedían la infalibilidad de los oráculos: sin duda porque uno y otro los imitan en su misteriosa oscuridad. De manera que, sustituyendo la autoridad al raciocinio, el fanatismo de la credulidad a la reflexion y al análisis, idólatras de cuanto la antigüedad les ofrecía, sin distinción ni examen; en suma, más eruditos que filósofos, instituían en sus libros la imitación en dogma, en mérito la uniformidad, y un arte, en fin, de quien los más poderosos efectos son fruto de

la libertad y entusiasmo del alma, en un oficio mecánico de la memoria. *Ellos creían que la bondad de un drama no consistía más que en obedecer con una pueril superstición a los preceptistas del teatro,* como creían que las meras fórmulas retóricas constituían un discurso elocuente. Aquellos discursos o poemas, que no tenían una exacta conformidad con estas fórmulas y preceptos, no tenían tampoco derecho, en su dictamen, al aprecio común, y mucho menos a la estimación de ellos, y *reducidos a la estrechura de sus reglas,* se resistían a confesar y reconocer el mérito de la *Farsalia* y del *Orlando,* porque, en fin, ¿cómo clasificar entre los épicos al Ariosto y a Lucano? ¿ *Cómo sentir deleite en la lectura de unas obras de que la antigüedad no les ofrecía modelos?… Siendo como es indefinido el número de ideas que puede abrazar nuestra mente, lo son también los modos de combinación de ellas… Señalar límites a la esfera de los aciertos, y presumir que fuera de ella sólo se encuentra el error o la nada, no es otra cosa que renunciar a la perfectibilidad de las artes, cerrar las puertas de la celebridad a los talentos, y condenarlos a una perpetua y afrentosa esterilidad. Las máximas absolutas, a no ser en las ciencias abstractas, son en las demás cosas erróneas y falibles: el preceptista o crítico que identifica los términos de un arte con los de su propia capacidad, y se instituye árbitro de la posibilidad de las cosas, incurre e induce a los demás en un error funesto a la perfección de aquel arte.* Aun cuando los preceptos se introdujeron en las artes para utilidad de ellas, no debe ser tanta su inflexibilidad y tiranía, que cuando esta utilidad misma lo ordena, no cedan en su obsequio, y sufran alteración en sus principios. Y *en el caso de que dichos principios sean inmutables* **[p. 436]** *e inconcusos, los medios de usar en el teatro de ellos para suscitar afectos y deseos, no reconocen límites, porque una multitud de circunstancias distintas entre sí concurren a la elección de dichos medios, y los modifican y alteran con respecto a los usos, a las ideas, al carácter, al clima y a las preocupaciones de los pueblos.* En conclusión, *el espíritu de imitación y regularidad científica en el arte dramático, nunca produjo ni producirá cosas que la posteridad imite y que arrebaten el alma en la lectura o el teatro».* Y aconseja «exa-

minar los fundamentos de la autoridad de que disfrutan los trágicos franceses; estimar lo que en ellos es merecedor de estimación, y censurar lo que es digno de censura, formar idea de lo bueno o malo de las cosas *con relación a sus efectos y al fin a que caminan;* regular por estos efectos y este fin los medios de que usan los maestros del arte, e inferir de ellos el mérito y autoridad de su doctrina; contrastar, en fin, el torrente de su celebridad, y osar creer en la posibilidad de su reforma… porque la perfección absoluta, bien en las artes, bien en las demás cosas, no es de aquellas que el cielo quiso conceder a la tierra».

Fuera del error crítico que Solís comete poniendo a Alfieri entre los insurrectos y extremando el contraste entre su tragedia y la francesa (que son, al fin, especies del mismo género), nada puede pedirse a esta elocuente profesión de *romanticismo,* tan enérgica y entonada. Solís, a principios del siglo XIX, venía a sustentar la misma doctrina estética que el P. Feijóo a principios del XVIII. Y ya hemos visto cuántos son los eslabones que enlazan al uno con el otro, porque nada hay casual ni fortuito en la historia de la crítica española. El modesto y olvidado Solís, que es uno de los mejores poetas líricos y dramáticos de su tiempo, merece ser citado también entre los críticos de más arrojo, sin que haya entre sus principios y los de Moratín la comunidad que han soñado algunos críticos. Solís era muy amigo de Moratín, pero casi su adversario en literatura.

El movimiento literario iniciado en Salamanca y Madrid, se comunicó con más o menos intensidad a otras ciudades de la Península, especialmente a Sevilla, donde fructificó más y tomó un color local bastante pronunciado, amalgamándose con las gloriosas tradiciones de aquella ciudad en el siglo XVI, las cuales se intentaba renovar con más o menos fortuna. Entonces **[p. 437]** nació la célebre *Academia de Letras Humanas,* sucesora de otras de muy corta vida que en Sevilla y en Osuna habían existido con los títulos de *Academia Horaciana* y *Academia del Sile*. Más afortu-

nada la *de Letras Humanas,* duró desde Mayo de 1793 hasta fines de 1801, años fecundísimos y bien aprovechados para las letras andaluzas. Y aunque la Academia, como cuerpo organizado, murió en el año últimamente dicho, su influencia se extenció mucho más acá, puesto que continuaron enseñando y escribiendo sus individuos conforme a las ideas y prácticas que en aquellas juntas dominaban. Arjona, Reinoso, Blanco y Lista compendian las glorias de la escuela sevillana en ese período: a su lado se agrupan otros poetas de segundo orden, como Roldin, Castro, Núñez-Díaz, Mármol, Hidalgo, y hasta cierto punto el abate Marchena.

La *Academia de Letras Humanas* [1] tuvo por censor a Forner y por primer secretario a Reinoso. Fué su principal instituto, aparte del cultivo de la poesía lírica, «el examen de los mejores libros escritos sobre las Bellas Letras», es decir, la difusión de una teoría literaria. Sucesivamente fueron leídos y estudiados en común los inmortales tratados de Luis Vives *De causis corruptarum artium* y *De tradendis disciplinis,* el *Ensayo* del P. André *sobre la Belleza* y *un Análisis del gusto* por Formey, que entonces corría con aprecio, *la Perfecta Poesía* de Muratori, el *Método de estudios* de Rollin, el del abate Fleury, las *Lecciones* de Blair, y mayormente los *Principios de Literatura* de Batteux, de quien los académicos sevillanos parecen haber hecho estimación singular.

Aunque los jóvenes estudiantes de teología que constituían el núcleo de la Academia habían procurado granjearse la protección de personas tan estimadas y respetables como el antiguo rector de la Universidad, don José Alvarez Santullano, que hizo oficios de presidente, y el fiscal Forner, no se libraron, sin **[p. 438]** embargo, de la detracción y el odio de algunos espíritus rezagados y pedantescos, hostiles al buen gusto y al cultivo de las humanidades, y apologistas de los antiguos y degenerados métodos escolásticos. En 1796 se divulgó contra la Academia un libelo infamatorio, con el título de *Carta familiar de Don Myas Sobeo a*

Don Rossuro de Safo. El encubierto autor, que antes había sostenido una polémica con Forner sobre la licitud moral del teatro, parece haber sido el Licenciado don José Alvarez Caballero, preceptor de latinidad; pero la inspiración de la obra se atribuyó al canónigo y ex rector de la Universidad don Antonio de Vargas, latinista ilustre, pero poco literato y poco amigo de novedades. *¿Cuáles son los frutos de esta Academia?,* preguntaba su adversario. Y la Academia acordó dar la mejor respuesta imprimiendo en un volumen las poesías selectas que en sus juntas habían leído Reinoso, Blanco y Lista, precedidas de una *Apología,* que se encargó de escribir el presbítero don Eduardo Adrián Vacquer, socio también de aquella corporación. [1]

«Hay escuelas (decía el apologista) en que se enseña la inteligencia de las Sagradas Escrituras; pero no las hay donde se enseñen la Historia, la Geografía, las Lenguas, cuyo conocimiento es indispensable a un escriturario… Empréndese el estudio de las Ciencias, pero sin el menor conocimiento de las Humanidades… Si el estudio de las Humanidades puede ayudar verdaderamente, y abrir camino para las ciencias, ¿por qué no deberá precederlas?… ¿Quién, hasta ahora, criado perpetuamente entre la austeridad escolástica, ha sido después un buen humanista?… Es más apreciable de lo que vulgarmente se cree la profesión de humanista, y sólo las falsas ideas de los que se tienen por literatos y el mal gusto con que hasta ahora se han enseñado las ciencias pudieran haber hecho menos válido el estudio de las Letras Humanas… ¿Y cuál puede ser la instrucción de unos hombres que ignoran los principios generales del buen gusto, aquéllos que **[p. 439]** arreglan, ilustran y enriquecen cualquier otro estudio, por docto que sea?»

El servicio inmenso que aquella Academia hizo a la cultura estética del pueblo sevillano, sólo se estima y comprende debidamente leyendo estos pasajes. Una preocupación, entronizada entre teólogos y jurisconsultos, hacía alarde de menospreciar todo

cultivo ameno del espíritu; y las mejores disposicionies poéticas, que nunca han faltado en aquella tierra privilegiada de las Musas, se agostaban y decaían míseramente, perdiéndose en lo trivial, en lo conceptuoso, en aquel género de poesía casera que envilece a un tiempo el arte y la condición del poeta.

¡Cuán distinto el espectáculo que presentaba la renovada escuela sevillana! Es cierto que mucha de aquella poesía era artificial; pero con noble y bien encaminado artificio, con elevación y dignidad en los asuntos y en los pensamientos, con jugo de doctrina, con esplendor y lumbre de estilo poético, llevado, es verdad, al extremo, porque ninguna reacción es eficaz sino a condición de extremarse. En la escuela sevillana, como en todo grupo literario, hay que distinguir dos cosas: la ejecución y la teoría. En la ejecución, aunque la moderna escuela sevillana manifestaba altamente el propósito de ser prolongación o renovación de la antigua, inclinándose unos, como Reinoso y Roldán, a la imitación de Herrera, y prefiriendo otros, como Lista, un tono más suave y más próximo al de Rioja (o al de las varias composiciones que entonces se confundían bajo el nombre de Rioja), pero acordes todos en la existencia de un lenguaje poético distinto del de la prosa, y que debía estudiarse en los poetas andaluces de la edad de oro, no por eso hemos de ver en aquel movimiento (como algunos han visto, con notable error) una mera restauración arcaica, que, por otra parte, hubiera sido imposible. El mérito de aquellos poetas está precisamente en lo que tienen de poetas del siglo VXIII, en lo que deben a las ideas de Filosofía y de crítica reinantes en su tiempo. Esto es lo que da relativa originalidad y valor verdadero a algunas composiciones de Lista, de Arjona, de Blanco. Era imposible que espíritus educados con las doctrinas estéticas del P. André, de Batteux, de Marmontel, de Blair; conocedores algunos de ellos de la lengua inglesa e imitadores de sus poetas, especialmente de Pope; admiradores de la **[p. 440]** poesía filosófica de Meléndez y Cienfuegos, de quienes recibie-

ron el primer impulso, dejasen de presentar en sus aspiraciones y tendencias un carácter muy distinto del que hubiera cuadrado a los contertulios de Pacheco o de Arguijo. Los tiempos eran otros y otra tenía que ser forzosamente la poesía, menos poética en verdad, pero no falta de mérito cuando acertaba a ser sincera.

En cuanto a la crítica, el mismo Alcalá Galiano, a quien ciertamente no se recusará por parcial de la escuela sevillana, reconoce que era «de lo mejor para su época; no exenta ciertamente de preocupaciones…, pero, en general, sana, clásica, según se entendía a la sazón lo clásico, y apoyada en buena y bastante extensa erudición; crítica, en suma, parecida a la de *La Harpe* o a la de *Blair*». La definición nos parece exacta, entendiéndose siempre que con ella no se intenta calificar los numerosos e importantísimos trabajos críticos que Lista dió a luz después de 1820, todos los cuales, sin excepción, pertenecen a un nuevo modo o sistema de crítica, cuyo examen queda reservado para otro volumen de esta obra nuestra. De su primera juventud sólo andan impresas dos piezas críticas, leídas unas y otra en la Academia de Letras Humanas, y, cada cual por su estilo, muy notables. Es la primera una imitación, o, por mejor decir, adaptación o refundición enteramente castellanizada del poema de Pope *The Dunciad,* larga sátira literaria en forma de parodia épica. [1] Este ensayo de Lista (leído el 22 de julio de 1798) tiene versos muy notables y una madurez de estilo que anuncia ya al futuro maestro y legislador del gusto, en el joven andaluz desenvuelto y chancero. En esta llamada *traducción,* los nombres y alusiones de Pope a autores ridículos ingleses, están sustituídas con otras a autores castellanos no menos perversos y dignos de la férula.

Al año siguiente compuso y leyó Lista [2] un *Examen del Bernardo de Balbuena*. Lista admiraba tanto como Quintana al brillante y pintoresco obispo de Puerto Rico, a quien pudiéramos llamar el *Ariosto* castellano. Censura el plan del *Bernardo,* pero **[p. 441]** aplaude fervorosamente el estilo, hasta en aquello en

que más se separa de la entonación igual y sostenida de Herrera y de su escuela: «acertó Balbuena en no haber sacrificado su abundante y noble facilidad al nimio trabajo de la corrección». Con este discurso comienza a notarse en el espíritu de Lista cierta desviación del rigorismo sevillano que profesaban otros académicos, especialmente Reinoso, el cual todavía, en un escrito de 1830, hablaba con visible despego del *desaliño* de Garci-Lasso, del *desmayo y falta de sonoridad frecuentes* en Fr. Luis de León, de la *sequedad* de los Argensolas, de la *incuria y vulgaridad* de Lope, y del *prosaísmo* general de todos los poetas castellanos, [1] dando ocasión con esto a las feroces represalias de Gallardo, el cual envolvió demasiadamente a Herrera en sus odios tan personales como literarios contra el *culto Fileno* y el *docto Anfriso*. De estas pobrezas o intolerancias provinciales o regionales, propias de espíritus firmes y estrechos como Reinoso, estuvo bastante libre don Alberto Lista, pero no del todo. Hay grandes poetas españoles que nunca acertó a comprender ni a estimar más que a medias. Acontecíale esto con el que quizá es el primero y mayor de todos, con Lope de Vega, a quien tan pobremente juzgó en sus *Lecciones de literatura dramática,* y cuyos versos le parecían *malos, malísimos por la mayor parte,* al mismo tiempo que ponía en las nubes los de Balbuena, que tienen las mismas cualidades y los mismos defectos que los de Lope, pero en grado inferior.

Don Manuel María de Arjona, uno de los poetas más independientes y más inspirados de la Academia sevillana, leyó en ella una especie de *Plan para una historia filosófica de la poesía española*. [2] En él, partiendo Arjona de la comparación entre la pintura y la poesía, defendía la tesis de que «la historia de la poesía española debe escribirse por escuelas, así como se escribe la de la pintura». Excluía de su plan todos los poetas anteriores a Garci-Lasso, «cuyas obras son como las naves con que se descubrió la América; cuya forma sirve para admirar el valor y pericia de los que se embarcaron en ellas, pero nadie las admitiría por **[p. 442]**

modelos para fabricar otra igual y fiarse de ella al ímpetu del mar y viento». Llegado ya al siglo XVI, distinguía en él, no sin perspicacia crítica, hasta siete escuelas: 1.ª, la *italo-hispana* (Boscán, Garci-Lasso, etc.); 2.ª, la sevillana (Herrera, Arguijo, Rioja, Jáuregui, etc.); 3.ª, la latino-hispana (Fr. Luis de León); 4.ª, la greco-hispana (el Bachiller La Torre, Villegas); 5.ª, la propiamente española (Balbuena, Lope de Vega, Góngora en su primera manera); 6.ª, la aragonesa (los Argensolas); 7.ª, la culterana o española corrompida (Góngora en su segundo estilo).

Nosotros no tenemos a las escuelas literarias la antipatía que otros críticos, ni vemos reparo en aceptar el principio fundamental de la clasificación de Arjona. Si la poesía es obra humana y racional, como sin duda lo es, ¿quién puede creer que se haya desenvuelto de una manera caprichosa y fortuita, por aislados impulsos individuales, sin tradición ni concierto? ¿Faltará a la poesía lo que nadie niega en las artes plásticas? Lo que importa es que la clasificación esté bien hecha, y que corresponda exactamente a la realidad de las cosas, fundándose, no en razones externas y superficiales de paisanaje, de educación, de convivencia, etc., sino en la comparación profunda de las tendencias y aptitudes estéticas de los diversos ingenios, puestas en relación con el medio intelectual en que se desarrollaron. Muchas veces los poetas no pertenecen a la escuela a que ellos creían pertenecer y a que parecen afiliarlos su patria y su época, sino a otra distinta. Así, v. gr., Francisco de Medrano y don Tomás González Carvajal nacieron en Sevilla, y, sin embargo, uno y otro pertenecen a la escuela salmantina, a la escuela de Fr. Luis de León. Así Cienfuegos se educó en la escuela de Salamanca, y, sin embargo, se le debe contar entre los progenitores del romanticismo.

El que no tenga cuenta con las escuelas literarias, forzosamente convertirá en un caos la historia de la poesía. Pero como algún orden se impone en todo trabajo, tendrá que seguir o el orden cronológico estricto, que es, a las veces, el mayor desorden, o

bien agrupar a los poetas por razones enteramente exteriores y anticientíficas. Y no se objete que la poesía es libérrima, porque ahí está la historia para enseñarnos que cuanto más nacional y más popular es un género de poesía, tanto más obedece a un proceso lógico y fatal, tanto más se extiende y perpetúa la reproducción **[p. 443]** de unos mismos tipos estéticos, tanto más frecuentes son los remedos, y los plagios, y tanto mayor y más visible la unidad de principios y de sistema. ¿Quién ha de dudar que Lope de Vega y los dramáticos que le siguieron forman una *escuela?* Ni la palabra tiene en sí nada de absurdo, ni envuelve nada de opresivo y tiránico para el libre desarrollo del genio, puesto que, al fin y al cabo, no es mucho mayor la libertad de que disfruta el hombre en el arte que en la filosofía, por ejemplo. ¿Y quién duda que la historia de la filosofía debe escribirse por escuelas? ¿Y es esto negar la independencia del genio filosófico, que sólo merece el nombre de tal cuando ha llegado a formarse un sistema propio sobre los principios de las cosas? Pero lo que hay de individual en la obra científica, como en la artística, no obsta de ninguna manera a lo que hay de exterior, de involuntario, de obligado por las condiciones en que el espíritu se mueve; y ese sistema, que será propio del filósofo si le ha formado o se le ha asimilado por propia labor intelectual, tendrá, no obstante, relaciones y adherencias profundas con todo lo que se ha pensado en el mundo, con todo lo que se pensará después; y atendiendo a estas relaciones, el historiador crítico afilia al independiente filósofo, sean cuales fueren sus protestas, quizá en aquel grupo de pensadores al cual menos se holgaría de pertenecer. Lo mismo o poco menos sucede con las creaciones artísticas, ninguna de las cuales puede aspirar a salvarse de ser analizada y clasificada y puesta donde le corresponda.

El proyecto de Arjona, parto de un entendimiento elevado, merecía, pues, elogio como primera tentativa encaminada a poner orden en el estudio hasta entonces rutinario y empírico de la

poesía española. Pero en su ejecución adolecía de graves defectos, no sólo por dejar en desdeñoso olvido a todos nuestros poetas de la Edad Media, y a todos los que en el siglo XVI metrificaron imitando, ya las formas populares, ya las de los últimos poetas del siglo anterior, sino por considerar meramente como italohispana la poesía de Garci-Lasso, que debe su mayor belleza a elementos clásicos puros virgilianos y horacianos, y crear una fantástica escuela *greco-hispana,* en la cual afiliaba, sin saberse por qué, al Bachiller Francisco de la Torre, que es un excelente y purísimo imitador de Garci-Lasso.

[p. 444] Arjona dejó inéditos otros opúsculos críticos, [1] pero asistió poco tiempo a las tareas de la Academia, por haber salido en 1797 para Roma, en compañía del cardenal Despuig y Dameto. Durante su permanencia en aquella sacra ciudad, modificó considerablemente su gusto, que fué desde entonces más *italo-latino* que sevillano, llegando alguna vez hasta el clasicismo más puro, gemelo del de Moratín.

Reinoso no había adquirido entonces la celebridad que tuvo luego, pero ya ejercía sobre sus compañeros, no de más edad que él, cierta especie de magisterio, fundado, todavía más que en las cualidades de su grande entendimiento, en condiciones singulares de carácter, que se traducían en cierto dogmatismo inflexible. Así es que él fué el encargado de llevar la voz de la escuela, cuando la atacó, en nombre de la pureza y sencillez del sentimiento poético, el egregio traductor de los *Salmos,* don Tomás José González Carvajal, purísimo escritor en prosa y poeta nada vulgar, no ya sólo en sus traducciones, sino en odas originales, como la *del Niño Dios presentado en el templo*. González Carvajal, que, aunque nacido en Sevilla, no pertenecía a la escuela sevillana, ni quería relación alguna con ella, estampó en *El Regañón,* periódico que salía a luz en Madrid por los años de 1804, [2] una *Carta al editor del Correo de Sevilla sobre la oda a la Resurrección del Señor,* publicada en el mismo *Correo,* órgano oficial de la nueva escuela,

dirigido por el erudito bibliógrafo don Justino Matute y Gaviria. La oda era de don José María Roldán, famoso teólogo, y, en años posteriores, ejemplar cura párroco de San Andrés de Sevilla, y autor de una célebre *Exposición del Apocalipsis*. Roldán, que tenía poco de poeta, por más que artificialmente construyese versos correctos, había hecho una oda de escuela, **[p. 445]** en estilo duro, fragoso y desapacible, que intentaba remedar la grandilocuencia de Herrera. González Carvajal, disfrazado con el nombre de *D. Eugenio Franco,* emprendió la anatomía de ella, mostrando que estaba llena de «palabrones duros y sexquipedales, impropiedades, arcaísmos y licencias sin necesidad y sin número». Y entrando en la discusión de lo que llamaban lenguaje poético los de la escuela sevillana, tampoco le costó mucho probar la sólida tesis de que «el verdadero lenguaje poético se diferencia y aparta del común por la majestad, la novedad y la belleza, no por las extravagancias, las innovaciones arbitrarias y la hinchazón». «Debe ser rico (añade), casto, numeroso y bien sostenido… no como el de esos escritores y poetas noveles, los cuales, con estudios *crudos,* estragado el paladar en idiomas y versos extranjeros.. se forman un estilo a su modo, que ni es latín, ni castellano, ni francés, y con zurcirle cuatro arcaísmos que le caen como remiendo de grana en paño burdo, ya se creen hombres de pro… Leen tal vez y estudian el Boileau, y el Batteux, y el Blair, y el La Harpe, y hacen bien en ello, si en efecto lo hacen; pero olvidan y no estudian su propia lengua, y, llenas sus cabezas de preceptos, observaciones y teorías sublimes y utilísimas, no saben aplicarlas a ella, porque no saben ni siquiera hablar sino en francés… El que ellos toman por lenguaje poético, no es el verdadero y legítimo, sino otro contrahecho, de temple y ley muy inferior.»

González Carvajal esgrimía contra la escuela sevillana las mismas armas que Tineo contra Meléndez y Quintana, y pronunciaba como él, enfrente de la nueva secta palabrera y pomposa, el

nombre de Fr. Luis de León, dechado de sabia ingenuidad y de serenidad celeste. No lo llevaron en calma los de la ya disuelta Academia de Letras Humanas, y encargaron la contestación a Reinoso, que la dió largamente en el mismo *Correo de Sevilla,* encubierto con el seudónimo de «El Capitán D. Francisco Hidalgo Muñatones, vecino de Vara del Rey». [1] En su carta, más ingeniosa que convincente, Reinoso, gran discutidor y algo sofista, no sólo defiende con autoridad de Herrera que es lícito al poeta **[p. 446]** «usar de palabras extraordinarias y más significantes que las comunes de la prosa», sino que con un texto de Horacio, entendido más conforme a la letra que según el espíritu, quiere persuadirnos que «la altisonancia es una virtud en la lírica, y que el poeta debe tener una lengua altisonante: *os magna sonaturum*». Defiende los arcaísmos y los neologismos con el ejemplo de Meléndez, Cienfuegos y Quintana, «y si hay otros, bien pocos serán, que hayan escrito versos con acierto». Llamaba *poesía de lenguaje* a lo que Carvajal *culteranismo;* ni era posible que llegaran a entenderse, partiendo de tan distintos principios, y siendo Carvajal versificador tan llano, que casi tocaba con la prosa, y Reinoso el más difícil y estirado de todos los poetas de la escuela.

En aquel mismo año de 1804 publicó su célebre poema *La Inocencia Perdida,* premiado por la Academia de Letras Humanas el 8 de diciembre de 1799, en competencia con otro de Lista. El poemita era una miniatura del grandioso cuadro de Milton, con las desventajas de venir después, de ser reproducción muy en pequeño, y de haber nacido más bien del estudio que del genio poético. Quintana, al dar cuenta del poema en las *Variedades* (núm. XVIII), elogió encarecidamente la dicción noble y escogida, el estilo animado y poético, los versos sonoros y armoniosos, la elegancia con que estaban formadas las octavas; pero en cuanto al fondo del asunto, hizo bastantes salvedades, si bien en tono muy cortés, unas de todo punto desacertadas, como las que se refieren a la elección del asunto, otras que demuestran no vulgar

perspicacia, como la referente al poco arte con que está presentada en Reinoso la seducción de la serpiente, horrible en él, vistosa y halagadora en Milton. Era necesario ser poeta como Quintana para sentir y expresar tan admirablemente la diferencia; pero el mayor poeta no se libra del yugo doctrinal de su tiempo, y por eso, un poco antes del pasaje transcrito, vemos a Quintana aceptar sin reparos la falsa doctrina de Boileau contra la poesía religiosa: «Un maestro del arte ha dicho que los misterios de la Religión cristiana eran poco susceptibles de ornamentos poéticos. Y Milton le parecía, «más bien que un poeta émulo de Homero, un catedrático que explica lecciones de teología».

Quintana fué impugnado muy hábilmente por uno de los mayores entendimientos que tenía la escuela sevillana, por don **[p. 447]** José María Blanco, que, cambiando luego de lengua, de religión y de patria, se hizo llamar en Inglaterra, con nombre duplicado, *Blanco-White*. La *Carta* de Blanco a *los editores de las «Variedades»,* es uno de los mejores trozos de crítica de la escuela sevillana, y anuncia ya el talento de excelente y vigoroso prosista de que el autor dió muestra en sus escritos de Londres. Comienza por reducir a sus justos límites la autoridad de Boileau, que, según él, no entendió condenar en absoluto los argumentos cristianos, sino sólo «el mal uso de las verdades religiosas en la Poesía Épica, y la indecente mezcla de los misterios con la fábula», de que había hartos ejemplos en los poemas de su siglo. El mismo Boileau desmintió el rigor de la doctrina que se le presta, discutiendo, en una sátira y en una epístola, materias, no ya cristianas, sino exclusivamente teológicas y propias de la Sorbona. Y, sobre todo, continúa Blanco, si Boileau dió el precepto, erró en darle, porque «no hay objeto alguno tan poético que no presente alguna faz árida e intratable para las Musas, así como hay muy pocos, o tal vez ningnuo, que sean enteramente estériles para una imaginación que posea el arte de embellecer…» Acusa a Boileau de jansenista, y de no ver, conforme el espíritu de su secta, más que

la parte severa y temerosa del cristianismo, tormentos y penitencia. En los poetas antiguos, lo que menos admira Blanco es lo que deben a la fábula y a la mitología: «si Virgilio no hubiera llenado sus versos de bellezas independientes de la acción de sus Divinidades, su gloria hubiera decaído con la nación para quien escribió; pero Virgilio es infinitamente superior a sí mismo, cuando el encanto de su estilo recae sobre un fondo verdadero para todos los hombres». Y aplicando esta doctrina al argumento de los poemas de Milton y de Reinoso, demostró que no había en el *Paraíso Perdido* una sola belleza que no naciera de las entrañas del asunto elegido por el poeta. [1]

La reputación de Blanco quedó bien afianzada entre los del grupo hispalense con el hecho de haber osado medir sus armas con Quintana, llevando los honores del torneo, puesto que su **[p. 448]** adversario no respondió cosa alguna. Aumentó su fama de estético un poema sobre *la Belleza,* que fué leído con inmenso aplauso en la Academia de Letras Humanas, y que debe haber perecido inédito. Pero algunos rastros de él pueden buscarse en la oda de Blanco *sobre los placeres del entusiasmo,* algo declamatoria como todos sus primeros versos, pero llena de elegancia, y en algunas pasajes de fuego. Blanco explicó Letras Humanas en la Sociedad Económica de Sevilla antes que Reinoso, pero nada resta de sus lecciones. En Londres cambió radicalmente de ideas literarias, como de todo; y fué entre nuestros emigrados españoles uno de los más eficaces aunque mesurados protectores de la emancipación romántica, en el sentido del romanticismo histórico inglés.

Otros poetas sevillanos, muy inferiores a los citados, mostraron de una manera o de otra conatos por salir de la senda trillada. Así, D. Francisco Núñez Díaz, en quien Lista saludaba con evidente exageración a un *Píndaro cristiano,* pero que, en suma, tiene la curiosidad y el mérito de haber traducido uno de los primeros, en forma pindárica o herreriana, las ideas de Chateau-

briand acerca de las bellezas poéticas del cristianismo puestas en cotejo con las de la gentilidad: asunto de la mejor de sus odas.

Moviéndose con independencia de todos los grupos hasta aquí memorados, pero sin pretensiones de crear escuela aparte ni alientos para ello, florecían a principios de nuestro siglo otros escritores que, apartándose en algunos puntos de la legislación tenida vulgarmente por clásica, representan lo que pudiéramos llamar otras tantas direcciones individuales. Así, prescinciendo de las tentativas arcaicas de Vargas Ponce y otros, las cuales no trascendían más allá de la corteza de la lengua, algún recuerdo debe hacerse del ilustre Arriaza, uno de los pocos improvisadores que no han sido indignos del nombre de poetas. La posteridad no le ha tasado aún en su justo valor, si bien comienza a notarse una reacción en favor de sus versos, tan aplaudidos y populares en su tiempo, y luego tan completamente olvidados. Arriaza, que era el mejor versificador y rimador de su época, hábil, sobre todo, en la construcción de estrofas regulares, cuyo mecanismo había caído en desuso durante el siglo XVIII, **[p. 449]** se indignaba contra los poetas salmantinos que, como Quintana, llamaban *pueril* y *bárbaro* al artificio de la rima, «sin otra razón que la misma dificultad que ofrece a los que quisieran se les abriese el Parnaso por sólo los méritos de humanistas o de filósofos». Con todo el orgullo de ingenio *lego* y de poeta de sociedad, que hace consistir principalmente el mérito de la poesía en el fácil rodar de los versos y en el primor y aliño de las consonancias, mirando el arte como una especie de mecanismo, manifestaba gran desdén hacia el verso suelto, del cual dice que «lo es más para los ojos que para el oído», y todavía peor voluntad al *filosofismo poético,* introducido por Cienfuegos y sus amigos. No encuentran gracia a sus ojos «el estilo declamatorio, el tono sentencioso, el empeño de derramar la moral cruda, *con exclusión de los mitológicos adornos y de las invenciones alegóricas*». «¿Cómo reconoceremos a la amable poesía, tristemente sentada en la cátedra de Demóstenes, y tan

lejos de los floridos bosques en que el grande Homero y *el ingenioso Ovidio* meditaban y creaban aquel universo poético, transmitido hasta nuestros tiempos en brazos de todas las artes hijas de la imaginación?» Este abandono de la mitología y de la ficción alegórica, y juntamente el abuso de las verdades especulativas, eran, según él, los gérmenes de «una nueva secta que sucederá a las dos ya desterradas y conocidas con los nombres de *culteranismo* y *conceptismo,* la cual vendremos a llamar *filosofismo,* tanto más hermana de ellas, cuanto se compone de los mismos elementos, que son hinchazón y obscuridad». Esta censura la extendía, no ya sólo a la escuela salmantina, sino también a la sevillana, doliéndose de que los preceptistas modernos no quisieran reconocer por poetas sino a los que escribían en el lenguaje de Herrera. «Y bajo el relumbrante atavío de tal lenguaje (que si pudo brillar en sus odas, no hizo más que obscurecer sus elegías), ¿adónde irá a parar aquella amable facilidad tan difícil de conseguir, aquella naturalidad y fluidez, primer atractivo de la poesía, y que se tiene por cualidad inseparable de cuanto se llama sublime?. Todavía se encuentran otras afirmaciones críticas, curiosas, en el prólogo que Arriaza puso a sus versos en la primera edición de 1807 y en la última de 1829, suprimiéndole en todas las intermedias. El autor, con cierto desenfado de repentista y de hombre **[p. 450]** de mundo, llama por jueces naturales de sus obras, no a los rígidos Aristarcos, sino a la *juventud de ambos sexos,* y formula un principio anárquico, que luego fué muy repetido por los románticos: «el poeta, entregándose a un estro indeliberado, *es siempre responsable de sus versos,* pero no *de sus asuntos*». No hay buenos ni malos asuntos, ha repetido Víctor Hugo, sino buenos y malos poetas.

No sólo por sus manifiestas tendencias a la indisciplina puede decirse que rompe Arriaza el yugo doctrinal de su tiempo, a pesar de sus aficiones mitológicas y a pesar de haber traducido la *Poética* de Boileau. Es, además, precursor de los líricos románticos en una parte, secundaria, es cierto, pero que en poesía no de-

ja de tener importancia, es a saber, en la variedad y riqueza de las formas métricas. Arriaza era un infatigable artífice de versos y de estrofas, sin cuidarse de los asuntos. Por esto sólo era ya una excepción en su tiempo. Cienfuegos y Quintana apenas construían estrofas regulares: versificaban siempre o en endecasílabos sueltos, o en silvas de endecasílabos y eptasílabos, libremente combinados y con gran pobreza de rimas. Casi todas las formas de la antigua poesía castellana, así las indígenas como las derivadas de Italia, estaban abandonadas y proscritas como demasiado artificiosas y contrarias a la seriedad de la concepción poética y al libre arranque de la fantasía. Arriaza en su poesía, falta casi siempre de elevación, de profundidad, de tersura, pero ingeniosa, amena y suave, logró compensar la pobreza de pensamientos con la habilidad técnica. Por él volvieron a su antiguo crédito redondillas, quintillas, décimas, sonetos, todas las combinaciones que le ofrecía nuestra antigua métrica y otras más que él introdujo, tomadas generalmente de la literatura italiana, en que parece más versado que en ninguna otra de las antiguas o modernas. Además, en una composición, bien notable por cierto, y que se levanta mucho sobre su tono ordinario, en la elegía del *Dos de Mayo,* se atrevió, por primera vez que sepamos, a variar dos veces de metro en una misma poesía, libertad de que luego usaron y abusaron los románticos. Y enteramente romántica es aquella elegía (compuesta en 1810), así por el desorden de las ideas y la expresión violenta, intemperante y desigual de la pasión, como por la completa ausencia de **[p. 451]** escrúpulos académicos. Alentado Arriaza con el buen éxito de su composición *polimétrica,* todavía se atrevió a repetir la misma libertad en otras poesías patrióticas de circunstancias.

Enemigo Arriaza del filosofismo poético, lo fué también de los ineptos traductores e imitadores de la tragedia francesa, y contra ellos lanzó una vez y otra los más punzantes dardos de su sátira. Algunas de sus críticas de *entreacto* son verdaderos mode-

los, sobre todo la de la tragedia de Arnault, *Blanca o los Venecianos,* trasladada a nuestra escena por D. Teodoro de la Calle, que también puso en pésimos versos castellanos el *Otelo* de Ducis. Algunos rasgos de la sátira van derechos contra el sistema de declamación de Máiquez:

«Talma el modelo fué: ¡oh! que ese Talma
Podrá prestar su gesto y no su alma».

Creemos que Arriaza criticaba más por instinto de buen gusto, que por obedecer a escuela alguna. Pero parece haber mirado con cierta simpatía el teatro antiguo español, y en esa misma sátira deplora que se abandonen las piezas de Lope y de Moreto, para sustituirlas con *«francesas cucamonas»*. De los desvaríos de la secta de Comella hizo plena justicia en una sátira en tercetos, compuesta casi al mismo tiempo que la *Comedia Nueva*. [1]

Por el mismo tiempo se imprimió en Segovia (1798), un singular *Ensayo sobre la mejoría del Teatro:* su autor, el poeta aragonés D. Juan Francisco del Plano, fecundísimo y no vulgar ingenio, aunque muy contagiado del prosaísmo de la época. [2]

Plano se queja de que «cada día se vayan añadiendo nuevos eslabones a la cadena de la imaginación que tan *suya* quiere ser siempre en los poetas»: declara altamente que *«las reglas de Aristóteles son hoy inadmisibles, y que las unidades no fueron observadas por los griegos sino quebrantadas en favor de otras bellezas, sin lo cual se harían intratables muchos asuntos»:* se muestra fogoso partidario de la *tragicomedia* «porque trata de pasiones serias **[p. 452]** acomodadas a sucesos y personajes cercanos al común de los espectadores»: censura los largos razonamientos de la tragedia francesa, fundado en que el drama vive sólo de situaciones: apela de las reglas a la sensibilidad de los oyentes: se rebela contra la censura oficial de los corregidores y contra la censura lega e incompetente de los comediantes, aceptando sólo la de un *tribunal de poetas-filósofos:* pinta como muy accesible la renovación del teatro nacional, si

queremos volver los ojos a las riquezas acumuladas por Lope, Calderón y Moreto, etc., etc. Las ideas literarias de Plano eran tan atrevidas como sus ideas políticas, por las cuales sufrió larga persecución y destierro.

Este buen ingenio se arrojó a presentar en la escena de Valladolid (15 de Febrero de 1797) y de Zaragoza (18 de Enero de 1798) un ensayo de tragedia clásica pura, con coros y música vocal e instrumental, de suerte que remedase en algo los dramas griegos. Pero sus fuerzas eran desproporcionadas a tan difícil y casi imposible empresa, y aunque *El Sacrificio de Calliroe* llamó la atención y el favor del público por la extrañeza de la *música coreada como en la antigüedad* (así decían los carteles), y no faltó crítico que afirmase que nunca había visto la escena española un drama semejante a los de Sófocles y Eurípides, la obra cayó muy pronto en olvido, y ni siquiera se imprimió ni llegó a representarse en los teatros de la corte.

Plano había escrito en 1784 una *Arte Poética* en tercetos, cuya doctrina nada ofrece digno de particular memoria. En el estilo es muy desigual; pero se ve el conato de imitar a los Argensolas. La versificación de Plano es más abundosa que correcta, y no llega nunca a la perfección sostenida de sus modelos. Define la belleza por la reducción *de la variedad a la unidad*. Las ideas sobre el teatro son idénticas a las que expuso en el *Ensayo* en prosa:

«Yo seguiré la fiel Naturaleza,
No bajos y ridículos bosquejos
Que hacen cavilación y sutileza.

Me río de preceptos y consejos
En obras donde el numen brillar debe,
Si el ingenio los trajo de muy lejos.

.....

[p. 453] Ni pienses, como muchos neciamente,
Por lo que allá en su origen fué la escena,
Sus leyes formar hoy menudamente.

La antigüedad está de sombras llena;
El tiempo todo lo confunde y muda;
Lo que antes se amó mucho, hoy se condena.

.....

Lo que hace un siglo se llamó tragedia,
¿Quién sabe si así el Griego lo llamara?
Y mejor lo diré de la comedia.

.....

A las cosas del día dar conviene
Preceptos, no a las viejas y olvidadas…

.....

De aquí las *unidades* han nacido
Que en *opiniones necias y sutiles*
La cómica nación han dividido.

No me cuido de *máximas pueriles,*
Porque quita, tal vez, nimia finura
Su valor a pinceles y buriles». etc., etc.

Las últimas obras críticas en que la escuela del siglo XVIII dió muestras de sí antes de la irrupción romántica, salieron de manos de varios proscritos españoles, que, unos por afrancesados y otros por liberales, tuvieron que abandonar el suelo patrio desde 1814 hasta 1820, o desde 1823 hasta 1834. En algunos miembros de ambas emigraciones se manifestó desde luego la tendencia romántica. Otros permanecieron fieles a la tradición clásica

más o menos modificada, contándose, entre ellos, Marchena, Silvela, Pérez del Camino, Burgos, Hermosilla y Martínez de la Rosa, todos los cuales, a excepción del último, se habían manifestado antes tan partidarios de la causa francesa en política como en literatura. Las obras de estos ilustres humanistas cierran, por decirlo así, el largo período que vamos estudiando: son como el testamento de la escuela galoclásica, y por ellas mejor que por otra alguna pueden apreciarse las pérdidas y las ventajas que nuestra crítica había experimentado desde el tiempo de Luzán.

De estos escritores, el que a primera vista parece más original y temerario es el abate Marchena, personaje de novelesca y extrañísima vida, y de carácter tan fuera de lo racional y ordinario como su vida misma. En otro tiempo he escrito largamente **[p. 454]** sobre él, [1] y en alguna cosa he de repetirme. Las audacias de Marchena no fueron nunca literarias, sino sociales y religiosas. En literatura, su criterio era el de Boileau, y, por inverisímil que parezca, este hombre que en más altas materias llevaba hasta la locura su ansia de novedades, y sólo vivía del escándalo y por el escándalo, en materias de poesía era, como su maestro Voltaire, el más sumiso a los cánones de los preceptistas del siglo de Luis XIV, el más conservador y retrógrado, y el más rabioso enemigo de los modernos estudios y teorías acerca de la belleza del arte: «esa nueva obscurísima escolástica con nombre de *Estética,* que califica de *romántico* o novelesco cuanto desatino la cabeza de un orate imaginarse puede». Marchena era el primero que pronunciaba en castellano la palabra *Estética,* si bien para injuriarla. Él, como todos los volterianos rezagados, era falsamente clásico, a la manera de José María Chénier o de La Harpe, y para él Racine y Molière eran las columnas de Hércules del arte. A Shakespeare le llama *lodazal de la más repugnante barbarie;* a Byron ni aun se digna nombrarle; de Goethe no conoce o no quiere conocer más que el *Werther.* La fama de Chateaubriand, como poeta cristiano, le sacaba de quicio, y decía de *Los Mártires* que «son

una ensalada compuesta de mil hierbas, ácidas aquellas, saladas estotras, y que juntas forman el más repugnante y asqueroso almedrote que gustar puede el paladar humano».

Marchena publicó en Burdeos, en 1820, con el título de *Lecciones de Filosofía moral y Elocuencia,* una colección de trozos selectos de nuestros prosistas y poetas, acompañada de un largo *discurso preliminar* y un *exordio,* en que teje a su modo la historia literaria de España, y nos da, en breve y substancioso resumen, sus opiniones críticas e históricas, y hasta morales y religiosas. Ya es de suponer, conocidas su procedencia, con qué criterio juzgaría Marchena nuestra cultura. Todo, o casi todo, le parece en ella excepcional y monstruoso. Restringido arbitrariamente el principio de imitación, entendida con espíritu mezquino la antigüedad (¿qué ha de esperarse de quien dice que *Esquilo violó las reglas del drama,* es decir, las reglas del abate D'Aubignac?), **[p. 455]** convertidos en pauta, ejemplar y dechado único los artificiales productos de una civilización refinadísima, flores por la mayor parte de invernadero, sólo el buen gusto y el instinto de lo bello podían salvar al crítico en los pormenores y en la aplicación de las reglas, y de hecho salvan alguna vez a Marchena. Pero es tan inseguro y contradictorio su juicio, son tan caprichosos sus amores y sus odios, y tan podrida está la raíz de su criterio histórico, que los mismos esfuerzos que hace para dar a su crítica carácter trascendental y enlazar la historia literaria con las vicisitudes de la historia externa, sólo sirven para despeñarle. Bien puede decirse que todo autor español le desagrada en el hecho de ser español y católico. No concebía literatura grande y floreciente sin espíritu irreligioso.

Este rabioso fanatismo de sectario, unido a la afectación de arcaísmo y de hipérbaton latino que hay en el *Discurso preliminar,* contribuyen a hacerle empalagoso e intolerable, e impiden que se perciban y estimen debidamente los luminosos destellos de talento crítico que entre sus infinitas aberraciones y rasgos de mal

gusto alguna vez, aunque por breve espacio resplandecen. Tal es su concepto de la poesía «arte de imágenes»: tal el contraste que establece entre el arte inspirado por nuestra religión, «espiritual y abstracta», y el dictado por el paganismo clásico, «sensual, material y palpable». No admite que el arte sea imitación de la Naturaleza, sino selección de «lo más vigoroso y puro de ella», para formar con sus variados rasgos «verdaderos y existentes todos», el *«tipo ideal,* cuya concepción constituye el perfecto *criterio teórico»*. Respecto de lo cómico, notó que la principal fuente de donaire en el *Quijote* consistía en «la oposición entre lo que realmente son en sí los objetos que se presentan al héroe, y el modo como él los considera» (la antítesis entre lo *ideal* y lo *real,* que ahora dicen). Todo el juicio de la inmortal novela está hecho de mano maestra. Ni son desacertadas algunas de las cosas que dice del teatro, empezando por convenir con esos *tudescos* (por él tan odiados) *defensores del romanticismo o novelería,* en que «cada pueblo debe pintar sus propias costumbres, y ornarlas con los arreos que más se adapten a la índole de su idioma, a las inclinaciones, estilos y costumbres de los nacionales».

[p. 456] Pero lo más notable de este discurso, por lo inesperado, es, sin duda, la apología de *la excelencia poética del cristianismo,* que, según Marchena, debe ser igualmente reconocida por el fiel creyente y por el incrédulo: «no proviene lo escondido de los arcanos de la religión de las densas tinieblas que la escurecen *(sic),* más si de los inexhaustos raudales de luces que de su centro destellan sin cesar, y que deslumbran y ofuscan los flacos ojos de los mortales: así es invisible el disco del sol mientras que con su luz contemplamos cuanto el mundo encierra». Lo que esta doctrina pudiera tener de antagónico con la impiedad de Marchena, lo salva él mediante una distinción entre la verdad poética y la filosófica. «La verdad poética está satisfecha cuando no desdicen las ideas del poema de las que establece la filosofía o religión en que está fundado». Aún pudieran citarse con elogio otros pedazos del

discurso, v. gr., el hermoso paralelo entre Fr. Luis de León y Fr. Luis de Granada, que es el mejor trozo que escribió Marchena, por mucho que le perjudique la forma siempre retórica de la simetría y de la antítesis. Pero cuando al lado de estos rasgos brillantes tropieza uno, ya con afirmaciones gratuitas, ya con juicios radicalmente falsos, ya con ignorancias de detalle, ya con alardes intempestivos de ateísmo y despreocupación, ya con brutales y sañudas injurias contra España (tales como no han salido de la pluma de ningún extranjero), ya con vilísimos rasgos de mala fe; cuando se ve escrito, por ejemplo, que las obras de Santa Teresa y de todos nuestros ascéticos son una «cáfila de desatinos y extravagancias, disparatadas paparruchas, adefesios que excitan la indignación», no es posible dejar de cerrar el libro con enfado, lamentando hasta qué punto el desenfreno y la intolerancia de las malas pasiones puede cegar y corromper el juicio aun en hombres nada vulgares. [1]

El *Discurso preliminar* de la *Biblioteca Selecta de Literatura Española* publicada en Burdeos casi al mismo tiempo que la **[p. 457]** antología de Marchena, y ordenada por D. Pablo Mendíbil y D. Manuel Silvela, es mucho menos original y resuelto, pero más sensato que el estudio del famoso jacobino. Fué autor único de este discurso el Sr. Silvela, amigo y correligionario de Moratín, y fundador de un célebre establecimiento de educación en Burdeos y en París. No se encuentran en este discurso aquellas rarezas de estilo, aquella continua insolencia, aquel tono paradógico que prestan curiosidad y atractivo a ciertos trozos del estudio de Marchena. Pero la erudición segura, ya que no recóndita, la templanza y la rectitud de los juicios, siquiera no parezcan muy nuevos ni penetrantes, son dotes que realzan el discurso de Silvela hasta poder ser estimado como el mejor cuadro de conjunto que hasta entonces se hubiera trazado de nuestras letras. El mismo Bouterweck, aunque en algunos puntos ahonda más que Silvela (y que otros posteriores), demuestra estar muy desigualmente in-

formado, y cae a la continua en crasos errores, que revelan hasta ignorancia de la lengua que se propone ilustrar. Rápido, como es, el trabajo del colector de Burdeos, no sólo tiene el mérito de haber enlazado nuestra literatura con las vicisitudes de la literatura general, en vez de considerarla de un modo aislado e infecundo (en lo cual ciertamente sigue las huellas del P. Andrés y de Bouterweck), sino que, gracias a este mérito, se levanta de vez en cuando a consideraciones de un orden trascendental y a apologías de sabor romántico, que ciertamente admiran en la pluma del huésped y más cariñoso amigo de Moratín. Así es que no sólo osa rebelarse contra la autoridad censoria de Boileau, declarando que no siempre son justas sus decisiones, sino que comprende que no es posible ejercer la crítica de una obra literaria sin tener en cuenta «las causas morales y políticas que la han determinado». A la luz de este sano y racional principio, estudia con simpatía los caracteres del ingenio español que él llama «disposiciones primitivas y determinantes, o efectos de las variedades de nuestra organización, o resultados de las impresiones constantes de los objetos que nos rodean»; disculpa nuestra tendencia a la hipérbole, ocasión de tantos donaires para los críticos franceses, «poseedores de una lengua que acaso es esencialmente antipoética», y, por último patrocina, aunque con excesiva timidez, **[p. 458]** los derechos de la imaginación en el teatro, contra los partidarios de las tres unidades. Lejos de él «autorizar el desorden, ni, a título de diferencias locales, entronizar la confusión y el delirio»; pero entiende que los verdaderos principios, las verdaderas reglas dramáticas, no se han formulado aún, y que las que pasan por tales no tienen más fundamento que «un espíritu de imitación, las más veces infundada y servil». No hemos de creer que los antiguos «apuraron todos los medios de agradar». «No nos esclavicemos por la imitación, ni juzguemos del desarreglo de los otros por la multiplicidad de las reglas caprichosas de insulsos preceptistas… No quisiéramos que, a fuerza de aga-

rrotar el ingenio y de clamar por la verisimilitud y regularidad, el mundo hermoso e ideal de los poetas fuese sustituído por el mundo melancólico de los filósofos. En el drama, por ejemplo, ¿no pudiera darse mayor ensanche a esas decantadas unidades de lugar y de tiempo? Reflexionemos que no podemos nunca sustraerle a su verdadera naturaleza, que es la de ser una ficción, en la que partimos ya de una infinidad de supuestos bien inverisímiles.» La libertad que Silvela reclama no es gran cosa ciertamente: se reduce a «extender un poco el imperio de la ficción, y dar a los poetas la facultad de variar el lugar de la escena, desde el campo de Marte al Capitolio, y en lugar de veinticuatro horas, el ensanche necesario para que no puedan hacerse ridículamente chocantes ni la duración ni las distancias». Pero por algo se empieza, y no le faltaba razón al inexorable Moratín para calificar tales opiniones de *laxas* y muy próximas a la *herética pravedad,* y a su autor (a quien quería entrañablemente) de «casuista, que, a fuerza de epiqueyas, tiraba a viciar con máximas corruptoras la moral dramática». En las frecuentes y chistosas polémicas que sobre el asunto sostenían, él llamaba a Silvela «un Escobar», [1] y Silvela a él «un P. Cóncina». Y como la amistad no era entre ellos obstáculo a la diferencia de opiniones, alguna vez llegaba a argumentarle *ad hominem,* y querer persuadirle que la *nimia austeridad de las reglas* había esclavizado su propio ingenio. Gran parte del discurso **[p. 459]** que precede a las comedias de Moratín está escrito para contestar a Silvela, que, fiel a su conciencia literaria, ni aun así quiso darse por convencido, y empezó a desarrollar sus ideas en una especie de *Poética,* de la cual dejó manuscritos dos largos capítulos. [1]

No es posible dejar en olvido, por más que su doctrina literaria ninguna novedad ofrezca, al aventajado humanista don Manuel Norberto Pérez del Camino, que en 1829 dió a la estampa en Burdeos una *Poética* en seis cantos y en octavas reales, escrita (según él dice) siete años antes que la de Martínez de la Rosa, y

no indigna de ponerse a su lado, si sólo se atiende al mérito del estilo y de la versificación, que generalmente es robusta y sonora, y a veces magistral y pintoresca. Como preceptista, Camino no ofrece más interés que el de representar el punto extremo a que llegó la escuela galo-clásica en algunos españoles. Era tan afrancesado en literatura como en política. Declara haberse aprovechado de Aristóteles, de Horacio y de Jerónimo Vida; pero su principal oráculo es, sin duda, Boileau, a quien traduce literalmente en muchos puntos, copiando de él y hasta exagerando las diatribas contra el teatro español:

«Héroe en el primer acto tierno infante,
Te sorprende barbado en el segundo,

.....

Nuestros Padres, más libres que groseros,
O por triste indigencia subyugados,
Dejando del buen gusto los senderos,
Caminos escogieron desusados.
Por lauros, si usurpados, lisonjeros,
Por extraños y propios deslumbrados,
En un monstruo el poema convirtieron,
[p. 460] Que Menandro y Terencio esclarecieron.

.....

Al fin de la razón la lumbre clara
Las nieblas disipó de estos errores.
La España en los que asombros aclamara,
Sólo vió del teatro corruptores

.....

Tú no sigas *insano* a tus abuelos,» etc., etc.

En general, los preceptos estéticos de Pérez del Camino no se levantan un punto sobre el nivel vulgar: sólo los realza la expre-

sión, que suele ser feliz. Asociar el arte al ingenio; *crear* y *pintar,* porque en ambas cosas consiste la poesía; formarse, *a par del gusto, oído fino;* cultivar laboriosamente el *instinto* de lo bello, desarrollar sus *gérmenes* por medio de la lectura y de la reflexión, y transformar de esta suerte el *instinto* en hábito; convertir la memoria en una galería de imágenes; aspirar de *sabio a la alta gloria,* si se aspira a la fama de poeta: tales son los principales artículos de la fe literaria de Perez del Camino:

«Formado así tu gusto, y con secreta
Grave meditación fortalecido:
Rica de hermosas tintas tu paleta
Y de armónico son rico tu oído;
Lleno tú de alta ciencia, como atleta
Que de potentes jugos se ha nutrido,
Con más seguro pie, con vigor nuevo,
Puedes el monte hollar del sacro Febo.»

Véase en qué terminos procura concordar el principio de lo *ideal* con el de la *imitación de la Naturaleza:*

«Y esté siempre a tu espíritu presente
Que la Naturaleza es tu dechado,
Y que debe el poeta en lengua hermosa
Imitar su riqueza portentosa.

Cuantos ofrecen monstruos y primores
El ancho suelo, el claro firmamento,
Astros, fieras, saber, gozos, dolores,
Todo puede *imitarlo* un suave acento:
Todo un numen feliz en sus ardores,
Cantando al son de armónico instrumento,
En cuadros de artificio deleitable,
Bello lo puede hacer y hacer amable.

[p. 461] Mas esta imitación, al Pindo cara,
Se oculta del copiante a la rudeza:
A par tal vez de la verdad más rara,
Muestra lunares mil Naturaleza.
De la sublime perfección avara,
Si del todo la ostenta en la grandeza,
Parca en los individuos la reparte,
Y aun sólo, al que más da, dale una parte.

Róbala quien la imita este secreto;
Nota las perfecciones esparcidas,
Y las que le presenta cada objeto
Las ofrece en sus cuadros reunidas:
Así el griego escultor tomó discreto
La majestad, las gracias esparcidas,
Que en uno vió brillar y otro semblante,
Y respiró en su mármol el Tonante.

No Aquiles, cual se canta denodado,
Ni a Troya cual se canta fué funesto;
Dominando el poeta lo creado,
Formó, escogiendo, el singular compuesto:

Así cuanto me des sea trazado,
Parto ideal, pero *posible;* en esto
La belleza poética consiste…»

Todo el resto del poema se resiente de la misma confusión y superficialidad de nociones estéticas. Hasta principios inconcusos como el de la *unidad (simplex dumtaxat et* unum) le llevan a consecuencias críticas, absurdas y falsas, que Horacio hubiera rechazado de fijo. Así le vemos desatarse en el texto y en las notas contra lord Byron, a quien considera «jefe de la secta literaria llamada *romántica,* secta absurda, que se distingue sobre todo por la

incoherencia de las ideas y por la falta de plan»; y se lisonjea (¡en 1829!) con la idea de poder *preservar a la juventud de sus oropeles*. Aconseja el estudio de los griegos y de los romanos: advierte que debe huirse de la Edad Media hasta llegar al Petrarca (nada de Dante), y luego estudiar a los italianos y españoles del siglo XVI; pero sobre todo a los franceses de la época de Luis XIV:

«La edad de la barbarie tenebrosa
Huye veloz sin detener tu paso,
Y a la edad te transporta venturosa
Do renace entre escombros el Parnaso.

.....

[p. 462] Del Sena a la ribera vuela luego,
Del gran Luis a la corte celebrada…

.....

Nunca el romano circo, nunca el griego,
A gloria más solemne y admirada
El zueco y el coturno alzados vieron,
Ni más claros intérpretes les dieron».

Como documento histórico, la *Poética* de Pérez del Camino tiene particular interés. Es el testamento de una escuela que se empeñó en sobrevivirse a sí misma. Y quizá a su propia intolerancia y franqueza debe su mérito poético, el cual es tal, que, a no haberse sometido el autor a las cadenas de la octava, que (diga él lo que quiera) es la versificación más impropia para un poema *didáctico*, y , a haberse podido mover con más desembarazo, dando a su estilo más igualdad y a sus reglas más precisión y evidencia, competiría, no ya con Martínez de la Rosa, sino con el mismo Boileau, por el vigor dogmático de la sentencia. [1]

La *Poética* de Camino apenas fué leída ni influyó en España. No así las dos obras de que ahora vamos a tratar, aunque breve-

mente, por lo mismo que son tan conocidas y estimadas, y que su influencia ha sido enorme en nuestra enseñanza. Me refiero al *Arte de hablar* de don José Gómez Hermosilla y a la *Poética* de don Francisco Martínez de la Rosa, base de cuantas retóricas y poéticas se han venido escribiendo para la enseñanza elemental hasta estos últimos tiempos, en que las nuevas teorías estéticas, ya triunfantes en las esferas superiores de la enseñanza y en el común sentir de los críticos, han comenzado a penetrar, aunque tibia, perezosa y confusamente, en el recinto antes cerrado de **[p. 463]** las cátedras de humanidades, formando a veces monstruosa amalgama con lo peor de la rutina antigua.

El *Arte de hablar en prosa y verso* (título extravagante que provocó las burlas de Gallardo y otros) es un libro algo pedestre, pero muy bien hecho dentro del criterio empírico y materialista que su autor aplicaba por igual a la literatura, a la filosofía, al derecho público y a cuantas materias trató su pluma. La grande influencia de Hermosilla como preceptista de la fracción más extremada y recalcitrante del neoclasicismo ha sido en parte, útil, y, en parte no menor, dañosa. Es evidente que se inspiraba en el *Arte de escribir* de Condillac, de quien toma sus minuciosos análisis de pensamientos, expresiones, formas de lenguaje, etcétera. Su estilo tiene las mismas condiciones de precisión, limpieza y sequedad que caracterizan a los ideólogos franceses. Pero Hermosilla supo hacerse propia la doctrina y acomodarla a nuestra lengua mediante una multitud de consejos de utilidad práctica, más gramatical sin duda que literaria, pero indispensable siempre para todo el que, aspirando o sin aspirar a otras bellezas mayores, comprende que la primera condición de todo escrito es que las palabras traduzcan con exactitud el concepto. Los cuatro primeros libros de la obra de Hermosilla son dignos de toda alabanza bajo este respecto: su tratado de las expresiones y el de la composición o coordinación de las cláusulas, quizá no tienen superior en ninguna *Retórica* castellana. Todo esto es trivial, mecánico enfadoso: conve-

nimos en ello; pero necesario. Es la parte de oficio de que no es posible prescindir en ningún arte, pero a la cual tampoco conviene dar más importancia de la que tiene, ni mucho menos una importancia exclusiva, reduciendo a ella toda la teoría literaria. Sus juicios son de gramático, no de estético: mide los pensamientos y las imágenes con la vara de un mercader de paños: los rasgos más sencillos de estilo figurado le escandalizan y le parecen verdaderas transgresiones contra la ruin lógica y la pobre ideología que él profesaba. Aplica muy formalmente a la crítica de los versos de Lope las teorías de Destutt-Tracy, que había querido castrar el entendimiento humano reduciendo toda Filosofía y todo arte al arte de la Gramática. De aquí los yerros de Hermosilla, su *formulismo* exclusivo e intransigente, la importancia desmedida que concede a los signos del pensamiento, **[p. 464]** su apreciación casi mecánica de los productos del ingenio, su calculado desprecio a toda especulación metafísica acerca de la belleza, y el rastrero *sensualismo* que asoma en su obra las rarísimas veces que intenta penetrar en el campo filosófico. Inconsecuente con su escuela, definía el arte «colección o serie de principios *verdaderos, inmutables y fundados en la naturaleza misma del hombre»* pero no se tomaba el trabajo de decirnos cómo podía fundarse en la naturaleza humana la inmutabilidad de estos principios, ni cuál era la razón que legitimaba su verdad, puesto que no se trataba de axiomas matemáticos, sino de verdades segundas, de las que pueden y deben ser demostradas. Parece que alguien hizo notar a Hermosilla esta laguna, y en un apéndice trata de llenarla, pero confundiendo miserablemente las reglas técnicas, y hasta las reglas científicas y extrañas al arte (aunque el arte las presuponga), con los principios estéticos propiamente dichos. Nos enseña, por ejemplo, que «las reglas de la Arquitectura están fundadas en las eternas verdades de la Geometría, y las de la Pintura en las de la Óptica y Perspectiva». Como si la Pintura fuera alguna aplicación de la linterna mágica, o la Arquitectura

algún tratado de albañilería. Y luego se empeña en persuadirnos que son verdades que forzosamente se deducen «de la naturaleza misma de las potencias intelectuales y morales del hombre» principios como estos, tan menudos y tan discutibles: «que en las tragedias la acción ha de ser *extraordinaria»,* «que en el poema épico los personajes secundarios han de ser generalmente *buenos,* etc.», etc. De estas y otras reglillas por el estilo, unas triviales y otras caprichosas, se atreve a decir Hermosilla que «están como envueltas en la esencia misma de la racionalidad del hombre», condecorándolas además con el epíteto de *«decisiones de la sana razón»*. La razón de quien no las admita está evidentemente enferma. Y de hecho Hermosilla trata como *locos* a todos los que se aparten de ellas: lanza atropelladas censuras sobre los más venerandos monumentos del arte nacional: da a Calderón el epíteto de *calenturiento:* ataca sañudamente la memoria de Lope y de Valbuena en cuantas ocasiones le parecen oportunas, y aun muchas sin venir a cuento; y, finalmente, recopila en ocho famosas *razones* toda su ira y todo su desprecio contra el metro castellano por excelencia, el romance, que califica de *jácara* y de **[p. 465]** *poesía tabernaria,* así como de *canijos* y *copleros* a sus cultivadores. Esta enemiga de Hermosilla tiene explicación harto fácil. Meléndez había hecho muchos y muy buenos romances, no ya sólo amatorios y descriptivos, sino de la especie lírica más elevada, el *de la tempestad,* por ejemplo. Hermosilla sale de juicio ante la idea para él nefanda de que pueda escribirse una verdadera oda, y hasta una verdadera epopeya, en romances. ¡Quién le hubiera dicho a Hermosilla que ya había en Alemania un Jacobo Grimm que sotenía y probaba que el romance no era otra cosa que el metro épico de *diez y seis* sílabas, el más amplio de todos los métodos épicos modernos, el que más cerca está del exámetro antiguo! ¡Y cuánto se hubiera asombrado él, que, en són de parodia, traducía en romance el principio de la *Ilíada,* de ver trozos de la misma *Ilíada* puestos por Littré en alejandrinos de *cantar de gesta!* Menos

de cuarenta años han bastado para que todo el mundo comprenda lo que hubiera parecido una blasfemia a los antiguos helenistas como Hermosilla, es decir, que los bárbaros poetas franceses y castellanos de la Edad Media son mucho más homéricos que el elegantísimo Virgilio.

Alguien habrá creído, en vista de lo expuesto, que Hermosilla carecía de todo sentido estético. Nada más lejos de la verdad, sin embargo. Hermosilla prescinde de la Estética, por sistema, o por temperamento empírico; no porque le faltasen condiciones para cultivarla: su apéndice *sobre el gusto* lo prueba con toda evidencia. Ese apéndice no desentonaría en ningún tratado espiritualista. Hermosilla defiende con sumo calor y copia de raciocinios que «hay en las composiciones literarias cosas que son en sí mismas buenas o bellas, independientemente del aprecio que merecen al que las lee» y del juicio que de ellas forma, y niega que «la aptitud para distinguir lo malo de lo bueno, lo feo de lo hermoso en materias literarias, sea una facultad puramente mecánica, debida a la sola sensibilidad». Y, sin embargo, para él la idea de la belleza se reducía a la *pura sensación*. Pero en esta parte hace manifiesta traición a sus opiniones: la fuerza de la verdad le arrastra, sin que él se dé cuenta de ello, a todo género de concesiones ontológicas, hasta admitir una belleza que «lo sería aunque todo el género humano dijese que no», un *modelo ideal,* un *tipo primordial,* tan inmaculado y tan perfecto como el **[p. 466]** de los platónicos. Una cosa es lo bello y lo deforme *real* y en sí, y otra muy distinta la impresión que en nosotros hace cuando nuestro órgano intelectual está viciado. Hay en el gusto un placer o un desagrado que puede depender de la organización física (añade Hermosilla); pero «el distinguir en el objeto agradable o desagradable lo que produce estas respectivas impresiones, y el decidir si se deben a las cualidades *reales* del objeto o a nuestra particular disposición», es obra del entendimiento. El sentir *confusamente* la belleza pertenece tal vez a la sensibilidad: el *conocerla* es oficio propio de la ra-

zón discursiva. No puede darse doctrina más verdadera, sólida y ancha.

Pero Hermosilla se cuida poco de la consecuencia y trabazón de sus opiniones. Su libro, a pesar de las exageradas pretensiones que afecta, tiene (sobre todo en el segundo tomo) mucho de centón o rapsodia. Las *Lecciones* de Blair están saqueadas a manos llenas en todo lo relativo a la teoría de los géneros literarios. Cosa verdaderamente digna de ponderación en Hermosilla, que tan sangriento odio profesaba a los secuaces de la escuela salmantina, a los cuales servía de código el libro del profesor escocés traducido por Munárriz. [1]

[p. 467] Las excelentes condiciones didácticas del libro de Hermosilla, su claridad y su método, unidas al apoyo oficial de que él y otros afrancesados disfrutaban en los últimos años de Fernando VII, hicieron que el *Arte de hablar* se entronizase en la enseñanza con irritante monopolio. El autor era secretario de la Inspección general de Estudios (cargo que casi equivalía al de director de Instrucción pública en nuestros días), y le costó poco lograr una real orden (de 19 de Diciembre de 1825) que declaró su libro texto *único* y forzoso para las cátedras de Humanidades, sustituyendo al *Blair* de Munárriz, que hasta entonces había gozado del mismo escandaloso privilegio. Aunque el de Hermosilla duró sólo hasta 1835, suponemos que en estos diez años debió de ser para su autor un río de oro.

Pero si la protección del Rey, muy bien hallado entonces con los fautores del *despotismo ilustrado,* bastó para enriquecerle, no así para tapar la boca a sus adversarios, que se arrojaron feroces sobre el libro, y aun sobre la persona del autor, a quien su genio atrabiliario hacía aún más odioso que el recuerdo de sus veleidades políticas. Los pocos que quedaban de la escuela salmantina acogieron con una tempestad de folletos y de sátiras el libro de Hermosilla. Movíales a ello la enemistad política, cada vez más encarnizada, entre los *afrancesados* prepotentes y los *liberales,* en-

tonces en desgracia, y tan fiera y deslealmente atacados por Hermosilla en su *jacobinismo;* pero incitaba aún más a los discípulos de Meléndez el desdén y afectado olvido de Hermosilla hacia su maestro; aquel empeño interesado y ciego de poner a Moratín por dechado de toda perfección; las alusiones, poco embozadas, contra Cienfuegos, y el ensañamiento con Valbuena y con los *Romances,* sólo porque Quintana había ensalzado a uno y a otros en su colección de poesías selectas. Salieron, pues, a luz **[p. 468]** hasta dos o tres opúsculos anónimos, no mal escritos ni razonados, en que se ponían de manifiesto los errores y contradicciones de Hermosilla. Y mientras un chusco preguntaba en un ovillejo, aludiendo al raro título del *Arte de hablar:*

«¿Quién da *para hablar* cartilla?
Hermosilla»,

corría por Madrid el siguiente epigrama, que al ofendido autor hubo de serle doblemente doloroso, por ser parodia de otro de su ídolo Moratín:

«¿Veis a Hermosilla escuálido, estropeado,
Tuerto, deforme, feo por esencia?
Pues lo mejor que tiene es la presencia.

Ni fueron sólo los discípulos de la escuela de Salamanca los conjurados contra la intransigencia de Hermosilla. Con ellos hicieron causa común los eruditos amantes de nuestra antigua literatura y los campeones del naciente *romanticismo,* comprendiendo los daños que iba a causar la promulgación oficial de aquel código inflexible, en que se desestimaba y proscribía lo más bello y espontáneo del arte nacional. Los traductores del Bouterweck (Cortina y Ugalde) salieron a la defensa de los romances, calificando de *rapsodia* el *Arte de hablar* y de *autor de centones* a Hermosilla. Gallardo apuró el vocabulario de los dicterios con ocasión de lo que él llamaba *Arte de hablar disparates,* así en el folleto de gladiador que tituló *Las letras, letras de cambio, o los mercachifles litera-*

rios, como en otros papeles volantes que por aquellos años salieron de su acerada pluma. El sabio y mesurado don Agustín Durán, en su *Discurso sobre el influjo de la crítica moderna en la decadencia del teatro español,* primer escrito en sentido romántico que vió la luz en nuestro suelo después del silencio de Bohl de Faber y de la desaparición de *El Europeo* en 1824, se opuso con más alto sentido crítico que el que alcanzaba Gallardo a lo que él llamaba el *análisis prosaico* propio de *almas de pedernal,* y redujo fácilmente a polvo las *razones* de Hermosilla contra los romances, con sólo insertar, acompañado de algunas notas críticas, el bellísimo de *Angélica* y *Medoro*. Y cual si todo esto no bastara, años después, el Duque de Rivas, ingenio español **[p. 469]** de pura raza, creyó conveniente hacerse cargo, en el prólogo de sus bellísimos *Romances Históricos,* de las doctrinas de Hermosilla sobre el particular, demostrando teórica y prácticamente la sinrazón y falta de gusto con que se llamaba *jácaras* a tan portentosas creaciones, y *canijos* a los ignorados y modestos ingenios que tales maravillas produjeron. A estas refutaciones y a las enseñanzas de Lista se debió el que en parte se atajara el mal causado por la crítica estrecha de Hermosilla, que, por otra parte, llegó un poco fuera de tiempo y cuando la batalla romántica estaba ya casi ganada.

Todavía puede esto decirse con más rigor de un libro póstumo de Hermosilla, que no vió la luz hasta 1845, y esto, no en España, sino en París, publicado por don Vicente Salvá, que en su prólogo comienza por desacreditarle. Sólo en América logró algunos lectores. Se titula *Juicio Crítico* (sic) *de los principales poetas españoles de la úItima era,* y tiene por objeto único encaramar el nombre de don Leandro Moratín, como poeta lírico, sobre todos los poetas pasados, presentes y futuros, persiguiendo con una ferocidad sin límites, que raya en lo chistoso y en lo increíble, el nombre de Meléndez y el de Cienfuegos. No puede darse crítica más pobre, más ciega, más apasionada, más contradictoria y pueril, como toda crítica que no pasa de los ápices gramaticales ni se

digna penetrar un momento en el alma del poeta. Su misma admiración por Moratín no es sensata ni razonada, y se funda en los motivos más pequeños y ridículos, concediendo igual importancia a un epigrama insulso, o a un cumplimiento áulico, que a la magnífica elegía A las *Musas,* a la epístola *A Lasso* o a la oda A *la Virgen de Lendinara*. Yo creo que una gran parte de la prevención que generalmente reina contra Moratín, proviene de haber tenido tan frenéticos y desatentados admiradores.

El *Juicio Crítico* (pleonasmo intolerable en un helenista como Hermosilla) yace enterrado para siempre bajo el peso de las refutaciones críticas que hicieron en España don Juan Nicasio Gallego, y en América don Andrés Bello. Pero como curiosidad de historia literaria, no es cosa tan baladí, y, además, contiene observaciones gramaticales y métricas que no carecen de utilidad, con tal que los principiantes, al ir a buscarlas en el libro procuren no contagiarse con aquel modo feo y pedantesco de **[p. 470]** crítica, ni confundir el cuidado de la pureza gramatical con la mala educación y la grosería. [1]

Para nosotros, el verdadero mérito de Hermosilla está en sus trabajos de helenista, en su laboriosa traducción de la *Ilíada,* ni leída, ni entendida, ni apreciada por los literatos contemporáneos suyos, sin excluir los más ilustres. Hoy bien podemos decir, con el sabio helenista don Juan Valera, uno de los pocos españoles que tienen voto en estas cosas, que la traducción de Hermosilla, tal cual es, *excede a la traducción inglesa de Pope y a todas las francesas* (excepto la de Leconte de Lisle, posterior al tiempo en que escribía esto el señor Valera), y *sólo cede a la alemana de Voss y a la italiana de Monti*. Hermosilla adolece de algunos defectos inherentes a todos los humanistas antiguos; se permite, aunque menos que otros, suprimir epítetos de fórmula, y más comúnmente embeberlos en algún largo rodeo; pero en general respeta las principales condiciones del estilo homérico; no teme repetir palabra por palabra los discursos de los heraldos, y se esfuerza por

acercarse a la llaneza y naturalidad del lenguaje épico. Pero como su alma no era poética, fácilmente cae en lo desmayado, en lo trivial y en lo prosaico, que de ninguna manera han de confundirse con la divina sencillez del rapsoda heleno. Sus versos suelen carecer de armonía y de número, pero también los hay muy felices y hasta magníficos. En conjunto, y salvas desigualdades inevitables en un trabajo tan largo, el tono, lenguaje y colorido poético son muy superiores a lo que pudiera esperarse de un tan helado preceptista como Hermosilla. Si esta traducción hubiera sido leída cuando apareció en 1831, Hermosilla habría sido, a su manera, uno de los más eficaces removedores de la opinión en materias poéticas, e indirectamente uno de los fautores del romanticismo, a fuerza de volver al clasicismo **[p. 471]** primitivo y verdadero. Pero los poetas de aquel tiempo, o no leían a Homero, o le leían pésimamente traducido en prosa francesa, lo cual es peor que no leerle de ninguna manera.

Desgraciadamente, Hermosilla, a pesar del mucho griego que sabía y de los aciertos que hay en su traducción, se fué al otro mundo, no sólo creyendo en la existencia personal de Homero (que esto poco importa, y es cuestión opinable), sino creyendo con entera buena fe que Homero había sido un poeta culto y de escuela, ni más ni menos que Virgilio o el Tasso, y de ninguna manera un cantor popular. Hermosilla no dudaba que si Homero cantó alguna vez en público, sería por su gusto o por complacer a los reyes que le protegían, pero de ninguna manera como oficio y para ganarse el sustento. Afirmaba, por de contado, la absoluta *unidad* de composición en los dos poemas, y no dudaba ni un instante que se hubiesen transmitido a nuestros días tales como los *escribió* su autor, porque tampoco sospechaba que Homero no hubiese sabido escribir. ¿Cómo no, si había *estudiado muy detenidamente las reglas del arte,* sin duda en algún manual por el estilo del *Arte de hablar,* y había tenido por *catedrático* (sic) a un tal Femio, *director de una Academia de Literatura en Esmirna,* seme-

jante, sin duda, al colegio de San Mateo en que Hermosilla enseñaba su *Gramática general?*

Este falso y extravagante concepto de la poesía homérica no ha viciado la traducción de Hermosilla tanto como pudiera creerse, pero hace realmente intolerable la lectura de su *Examen de la Ilíada,* que ni una sola vez se levanta más allá de la vulgar retórica, y aparece completamente extraño a todas las grandes cuestiones exegéticas, lingüísticas, mitológicas, históricas y estéticas, sobre las cuales, entonces con más calor que nunca, batallaban los filólogos de otras partes alrededor del texto de Homero. Para Hermosilla no existen ni los *Prolegómenos* de Wolff, que ya tenían más de cuarenta años cuando él escribía, ni mucho menos los trabajos de Lachmann, que tan enormemente influyó, convirtiendo en positivo el método puramente negativo y demoledor de Wolff; ni mucho menos pudo hacerse cargo de la reacción *antiwolfiana* que ya apuntaba en su tiempo y que ha acabado por arruinar en gran parte las paradojas del gran maestro de los helenistas germanos. No parece sino que en España, desde principios **[p. 472]** del siglo, nos habíamos incomunicado con el resto del mundo.

Y lo más raro y digno de notar es que esta incomunicación se extendiese a algunos de los más doctos varones que formaron parte de la segunda emigración española de 1823, y que escribían en París o en Londres, en medio del mayor movimiento y efervescencia de las ideas críticas. Pero es lo cierto que éstas apenas habían labrado nada en el espíritu, por lo demás tan ecléctico y tan inclinado a la tolerancia, de don Francisco Martínez de la Rosa, cuando en 1827 hizo salir de las prensas de Didot una *Poética* castellana en silva y en seis cantos, acompañada de largas anotaciones y apéndices que llenan dos volúmenes y constituyen un verdadero curso de literatura castellana. [1] Martínez de la Rosa no era un *clasicista* fanático. Figurará por derecho propio en la última parte de nuestra historia como uno de los primeros que

en nuestro teatro hicieron triunfar el romanticismo: en la práctica con su *Aben-Humeya* y su *Conjuración de Venecia,* en la teoría con su discurso sobre el *drama histórico*. Ya en otra parte, juzgando largamente a Martínez de la Rosa, le presenté como un poeta de *transición,* que alcanza en nuestras letras lugar parecido al de Casimiro Delavigne en Francia. Pero cuando escribió la *Poética,* aún no había sonado para él la hora de la emancipación. No en forma violenta y agresiva como Hermosilla (porque esto no cuadraba con su índole mansa y benévola), sino con templanza, moderación y sensatez, con aquella flor de aticismo y de cultura que le caracterizó siempre, el elegante ingenio granadino profesaba en su código poético principios enteramente iguales a los de Boileau, no sólo en aquello que la *Poética* de Boileau tiene de eternamente verdadero y de racional, sino en lo mucho que tiene de convencional y de arbitrario. La mesura y la discreción de Martínez de la Rosa, el fino temple de su gusto, que le hace detenerse a tiempo y no exagerar brutalmente ningún principio, como los sectarios vulgares, contribuyen a que este defecto se perciba menos, al paso que la abundancia de selectas citas castellanas esparcidas en las notas dan cierto sabor nacional a una obra cuyos elementos son evidentemente de importación **[p. 473]** extranjera. Bajo el aspecto de las doctrinas estéticas poco hay que aplaudir en la *Poética* de Martínez de la Rosa, que en este punto de la filosofía del arte representa, lo mismo que Hermosilla, un retroceso sensible respecto de las altas y comprensivas ideas que hemos visto desarrolladas en un proceso verdaderamente científico por Luzán y por el abate Arteaga. En estos otros libros del tiempo de Fernando VII, todas las nociones generales adolecen de una superficialidad y vaguedad extraordinarias. Nunca habían descendido tanto los estudios filosóficos en España, y era forzoso que todas las ramas del saber se resintiesen de esta decadencia especulativa. Martínez de la Rosa maneja con cierta habilidad diserta y agradable los términos *fantasía, ingenio, naturaleza bella, imitación,*

buen gusto, proporción, unidad, enlace, sencillez, pero como fórmulas vacías de contenido, y sin cuidarse de seguir el desarrollo lógico de tales ideas ni de enlazarlas en forma de sistema. Admite la doctrina del *ejemplar ideal,* pero no en el sentido de idea pura, sino de prototipo formado por selección entre las partes bellas de los objetos naturales, a la manera que Zeuxis lo ejecutó con las vírgenes de Crotona:

«Desdeñando sacar una vil *copia*
Con baja esclavitud, libre campea
El *ingenio creador,* compara, elige,
Forma de mil objetos una idea,
Y ornando a su placer su propia hechura,
Émulo de natura,
La iguala, la corrige, la hermosea.

Así diestro pintor no copia a Silvia,
La hija más bella de su patrio suelo,
Al retratar la hermosa Citerea:
De una y otra beldad forma en su mente
De la alma Diosa el *ideal modelo,*
Al lienzo le traslada, le da vida,
Y a su ingenio divino,
No a Jove ni a las Gracias debe Venus
Su airoso talle y rostro peregrino».

Reduciendo a compendio las ligeras indicaciones de Martínez de la Rosa, diremos que para él las dos facultades artísticas son la *ardiente fantasía* y el *ingenio creador,* las cuales, contemplando *el propio, el solo, el único modelo de la bella naturaleza, e* **[p. 474]** *imitándolas* sin caer en *copia* servil, sacan a luz los partos prodigiosos de la *invención,* regulados siempre por el *buen gusto*. Este *buen gusto* no se adquiere ni por áridos preceptos ni por sutiles raciocinios, sino que se nutre con la contemplación de bellísimos modelos, especialmente griegos y romanos:

«Parece que a los griegos venturosos
Mostró Naturaleza
Su nativa belleza,
Y ellos sencilla, pura,
Sin arte ni atavíos,
Cual ciegos amadores
Presentaron desnuda su hermosura».

Fiel a su temperamento equilibrista, en literatura como en política, hace consistir la belleza en un *medio* entre la *variedad* y la *unidad,* a la manera que hacía consistir el óptimo gobierno en un *medio* entre la *libertad* y el *orden*. La expresión *medio* es impropia en ambos casos, puesto que no se trata de términos antitéticos, sino de conceptos inferiores que se armonizan bajo otro superior; pero todavía es más inexacta cuando se aplica a la *belleza,* que por su esencia misma no es *medio,* sino *fin,* ni depende de otra cosa alguna, ni dice relación a ella, sino que tiene en sí su propio y sustantivo valor, pudiendo calificarse la *unidad* y la *variedad* de elementos componentes suyos, pero no de extremos entre los cuales se mantenga equilibrada.

A pesar de su alejamiento de las especulaciones metafísicas, Martínez de la Rosa ha tomado algunas ideas del excelente libro de Arteaga. Siguiendo las huellas de aquel sabio jesuíta, nos enseña que «por la palabra *hermosear* no se entiende otra cosa sino dar a cada objeto la mayor perfección posible en cualquier género que sea, pues un objeto horroroso puede ser tan bello en este sentido como el más agradable. Las espantosas sierpes pintadas por Virgilio saliendo del mar para acometer a Laoconte, son tan bellas en poesía, como el pajarillo de Lesbia celebrado por Catulo (son *mucho más bellas,* debió decir Martínez de la Rosa, si no le hubiera extraviado su gusto anacreóntico, aniñado y madrigalesco); y, pasando de lo físico a lo moral, el parricida Orestes no es menos bello en la imitación dramática que el inocente Hipólito».

[p. 475] Del mismo Arteaga o de Capmany, que a su vez lo había tomado de los psicólogos escoceses, recibe Martínez de la Rosa la consideración del *buen gusto* como *un sentido interno,* por medio del cual apercibimos instantáneamente (y sin que aparezca siempre el juicio) las bellezas o los defectos de una obra artística.

También expuso con bastante lucidez la doctrina del plan y de la *unidad de composición,* principio común a todas las artes imita-

doras, aunque no toma en cuenta las diferencias de cada arte según sus medios de expresión. «Deben todas las partes concurrir en un sólo punto, como todos los radios de un círculo en un centro; pero si se quebranta esta regla, el ánimo se embaraza, afanándose por percibir de una vez las relaciones que unen las diversas partes».

La sección de esta *Poética* relativa al drama no anuncia de ninguna suerte el autor de las tentativas románticas ya mencionadas. Es más, parece imposible que se haya escrito después del curso de Guillermo Schleguel, o después de la irrebatible y profundísima carta de Manzoni contra las unidades dramáticas. Martínez de la Rosa, no sólo las acepta en todo su rigor, sin hacerse cargo para nada de los argumentos de sus impugnadores, como si las cosas estuviesen en el mismo pie que en tiempo de Boileau o de Corneille, sino que se pierde en un laberinto de discusiones pueriles sobre la mayor o menor extensión que puede darse el plazo fatal de las veinticuatro horas y sobre el modo de distribuir en los entreactos las horas que exceden de la medida; y en cuanto a la *unidad de lugar* (jamás soñada por los antiguos), toda su tolerancia se reduce a permitir que se mude la escena dentro de un espacio reducido: v. gr.: una plaza, un templo, el «interior de un palacio, y todavía mejor si se encierra toda ella en las varias partes del mismo edificio». La crítica dramática de Martínez de la Rosa en 1827 no iba ni dos dedos más allá que la de Moratín y de La Harpe. Su mayor arrojo consiste en haberse opuesto a la prescripción necia y ridícula de los que prohibían *ensangrentar la escena;* así como, tratando de la epopeya, tuvo, ni más ni menos que Moratín, el buen gusto de rechazar por igual *la máquina* mitológica y la máquina alegórica, en asuntos cristianos y modernos, recomendando, por el contrario, los *agueros,* los *presentimientos,* las *visiones en sueños,* las *profecías,* **[p. 476]** *palabras fatídicas,* y otras supersticiones de carácter moderno.

Considerada como *poema,* esta obra de Martínez de la Rosa, sin tener nada de aquel vigor de expresión que hace que se fijen indeleblemente en la memoria los aforismos de Horacio y algunos de Boileau, es uno de los mejores testimonios de aquel fácil y simpático talento de ejecución y de remedo que caracteriza a Martínez de la Rosa y que le da a veces las apariencias de un ingenio superior, sin serlo realmente. Pero hay tanto desembarazo, tanta fluidez, tanta soltura para asimilarse las bellezas ajenas y hacer que parezcan propias y nativas, que el efecto general resulta muy agradable, y aquellos versos tan ágiles y flexibles se deslizan suavemente en el oído, despertando el recuerdo de otras armonías más poderosas y lejanas.

Lo que ciertamente debe ser alabado sin restricciones son los *apéndices históricos de la Poética,* especialmente los que versan sobre la tragedia y la comedia española. El autor los calificó modestamente de «noticias sucintas y no muy exactas»; pero nada más completo y exacto se había escrito hasta entonces sobre nuestro teatro, excepción hecha de los *Orígenes* de Moratín, que todavía no eran del dominio público. Martínez de la Rosa no tenía la erudición de Moratín en aquel punto particular que tanto había profundizado éste; pero no tiene ni menos penetración ni menos acierto en los juicios de lo que alcanzó a leer, v. gr., la *Propalladia* de Torres Naharro. Y aunque pueden notarse algunos desaciertos parciales, entre los cuales es notable el de no haber sospechado siquiera el sentido simbólico de *La vida es sueño,* no viendo en Segismundo otra cosa que «un príncipe de Polonia encadenado por su padre como una fiera», contando tal asunto entre los estériles y tal drama entre los peores de Calderón; no bastan estos lunares, ceguedades e injusticias, propios de la escuela que el autor seguía, para escatimarle el galardón que merece por los aciertos, que debió, no a su escuela, sino a su personal instinto, discernimiento y sentido de la belleza.

Martínez de la Rosa tradujo magistralmente, en versos sueltos, la *Poética* de Horacio, y la ilustró con una breve pero docta *exposición*. Para esta obra no debemos tener más que alabanzas. De las infinitas traducciones que hay en castellano, como en todas las lenguas cultas, de aquel código inmortal del buen gusto, **[p. 477]** ninguna es tan elegante y tan poética, aunque haya otras más literales. La de Burgos flaquea por el empeño infeliz que tuvo de hacerla en romance endecasílabo, metro desdichado para traducciones. La de D. Juan Gualberto González es la que más de cerca sigue la letra del original; pero esto mismo la desvía a veces de su espíritu, y la hace áspera e intratable. De otras posteriores a la generación literaria del siglo pasado, no hemos de hablar ahora.

A alguien extrañará que después del nombre de Martínez de la Rosa, y como representante de la misma escuela de elegante clasicismo, no coloquemos el nombre de otro escritor granadino don Javier de Burgos, el más célebre de nuestros intérpretes de Horacio. Pero, en nuestro concepto, Burgos, a pesar de haber traducido a Horacio, o quizá por haberle traducido y entendido tan bien, entró mucho antes que Martínez de la Rosa en los rumbos de la crítica moderna, como lo atestiguan sus estudios sobre nuestros dramáticos, impresos ya en la época constitucional del 20 al 23, sus comedias algo posteriores, y su discurso de entrada en la Academia Española en 1827. Le reservamos, pues, un lugar entre los iniciadores tímidos, pero iniciadores al cabo, de un modo de juzgar las obras artísticas algo distinto del que prevalecía a fines de la última centuria. Algo por el estilo puede decirse de las pocas indicaciones generales esparcidas en el comentario de Clemencín al *Quixote*. En realidad, La *Poética* de Martínez de la Rosa es la llave que cierra el período abierto por la *Poética* de Luzán. [1]

[p. 478] PORTUGAL. El triunfo de la escuela neoclásica en este reino fué mucho menos disputado que en Castilla. Faltaba el

único **[p. 479]** elemento robusto de resistencia que entre nosotros había: el teatro. La tradición popular estaba de todo punto olvidada, y **[p. 480]** en cambio el culteranismo y el conceptismo habían llegado a tan inauditos desbarros, que para ningún espíritu sano podía ser **[p. 481]** dudosa la conveniencia de una reacción, viniera de donde viniera, y aunque se presentara con los caracteres de la llaneza más **[p. 482]** prosaica. Ya dentro del mismo siglo XVII se notan conatos de imitación francesa, entre los cuales es el más memorable la traducción de la *Poética* de Boileau, hecha por el Conde de Ericeyra, don Francisco X. de Meneses, la cual obtuvo singulares elogios del mismo Boileau, que no entendía una palabra de portugués. Esta traducción está hoy tan olvidada como el frigidísimo poema de la *Enriqueida,* fruto también de los ocios literarios del Conde, de quien dice Vernei que era hombre erudito, pero falto de método y crítica. Semejantes trabajos, a los cuales no avalora otro mérito que cierta sensatez relativa en medio de aquel desbordamiento de mal gusto, no bastaron para encauzar las letras por ningún razonable sendero. Ni contribuyó a ello tampoco la ostentosa prodigalidad y opulencia del reinado de D. Juan V, perpetuo imitador de Luis XIV en todas sus cosas; siquiera en su época se fundasen varias academias de Historia y de Literatura y se diesen **[p. 483]** a la estampa voluminosos trabajos de erudición genealógica y arqueológica, de más bulto y aparato tipográfico que provecho. [1] En el teatro no se hizo otra cosa que proteger la ópera italiana, gastando en ello sumas enormes, mientras que la escena nacional yacía entregada a la ínfima farsa, de la cual alguna vez se levantaban voces enérgicas y carcajadas francas y sonoras, como las del infeliz judaizante Antonio José da Silva. Aun en las obras de estos autores cómicos, que tienen algún sello popular, o, digámoslo mejor, plebeyo, se empieza a notar la influencia de las diversiones cortesanas. Las obras dramáticas del *judío* se llaman *óperas,* por más que sean verdaderas zarzuelas. En una de ellas se imita el *Amphytrion*

de Molière; en otra, dos comedias de Boursault, cuyo protagonista es Esopo. Otros imitaban rudamente la comedia castellana de enredo, o *de capa y espada:* así lo hicieron el maestro de escuela Nicolás Luis y los demás abastecedores del *Teatro del Barrio Alto* de Lisboa. Su repertorio se conoce con el nombre de *comedias de cordel,* porque solían venderse, pendientes de una cuerda, en los mercados y plazas públicas, juntamente con los romances de ciego. Pero este género tenía que sufrir la terrible competencia de las mismas comedias castellanas, que siguieron representándose en su lengua original durante toda la primera mitad del siglo XVIII, y aun algo más acá. El mismo Nicolás Luis cambió alguna vez de modelos, volviendo la vista al teatro francés e italiano: así es que se le atribuyen traducciones de la *Esposa Persiana* y otras comedias de Goldoni, y de cuatro o cinco óperas de Metastasio; pero todo procuraba amoldarlo a las antiguas formas del teatro peninsular. La superioridad de éste era una idea asentada en la cabeza de la mayor parte de los **[p. 484]** espectadores y de los poetas cómicos. Teóphilo Braga cita el prólogo de una comedia (en castellano, por supuesto) de Manuel Pacheco de Sampayo Valladares, intitulada *Tenerse muertos por vivos,* donde se leen estas palabras: «Está asentado en la vulgar opinión por cosa irrefragable que lo cómico fué uno de los estylos (digo lo moderno) que se hizo muy de lo natural a los castellanos con privación de las demás naciones.» [1]

Pero en otras esferas distintas de las populares, la revolución intelectual en sentido francés iba haciendo muy rápidos progresos. En 1737 el diplomático Alejandro de Guzmán había hecho representar una traducción de *El Marido Confundido «(Georges Dandin)»* de Molière. En 1737, año memorable entre nosotros por la publicación de la *Poética* de Luzán, comenzaba sus trabajos el Luzán portugués Francisco José Freyre (entre los Arcades *Cándido Lusitano),* trasladando algunas piezas del teatro italiano, a las cuales siguió muy pronto la *Mérope* de Maffei. Alejandro de

Lima y otros ponían en portugués, más o menos refundidos, los libretos de Metastasio.

Cándido Lusitano y el arcediano de Évora Luis Antonio de Verney, más conocido por su seudónimo de *El Barbadinho,* son los dos escritores que mejor personifican las ideas de renovación crítica que protegía Pombal y que dominaron en la *Arcadia Lusitana,* sociedad o academia que celebró su primera junta en 19 de julio de 1757. Antes de ella, en tiempo de D. Juan V, habían existido otras, la de los *Ocultos,* la de los *Aplicados,* todas con denominaciones más o menos extravagantes, conforme al antiguo gusto italiano o español. Pero la *Arcadia* era asociación muy de otro género, y desde sus primeros pasos se mostró armada con todo el prestigio del dogmatismo oficial más intolerante y absoluto. Herculano lo ha dicho con toda exactitud: «El *seiscentismo* (o sea el gusto del siglo XVII) acabó a manos de los Arcades, que restablecían el predominio del arte antiguo y volvían los ojos al pensamiento y al estilo de los poetas del tiempo de D. Juan III y de D. Sebastián, al paso que el Marqués de Pombal procuraba restaurar la perdida robustez de la monarquía, con la rigidez de sus principios administrativos y con la acción vigorosa de su **[p. 485]** gobierno de hierro. La monarquía del Marqués de Pombal era anacrónica en política: la restauración del arte clásica era anacrónica en literatura. Ambas debían necesariamente pasar, y pasar rápidas. Así aconteció. La fórmula política nunca había sido tan absoluta entre nosotros: la fórmula literaria nunca había sido tan mezquinamente romana. Nunca los nombres y ejemplos de Aristóteles, de Horacio, de Virgilio, habían sustituído tan completamente al raciocinio crítico».

Para preparar la reforma de los estudios para exterminar (según frase de Almeida Garret) «a la barbarie, atrincherada en Coimbra como en su última ciudadela de Europa», Luis Antonio de Verney (a quien no sin razón llaman algunos «el Feijóo portugués») había compuesto su famoso libro sobre el *verdadero método*

de estudiar para ser útil a la República y a la Iglesia (1746), colección de cartas que hicieron extraordinario ruido y fueron en seguida traducidas al castellano. [1] Una de las causas de la boga de este libro fué sin duda la guerra que hacía a los métodos y escuelas de los Jesuítas, contra los cuales comenzaba a formarse la nube que estalló poco después; pero, aparte de esta polémica, el libro era estimable, y en algunas cosas muy adelantado para su tiempo. Verney no era profundo en nada; sus libros, así los pedagógicos como los de filosofía, adolecen de superficialidad y de afán indiscreto de novedades; pero era buen humanista y hombre de varia y curiosa lectura. Su larga residencia en Italia había pulido su gusto, y desengañándole de los vicios de la educación en Portugal, infundiéndole, al mismo tiempo, ardentísimo amor a la pura latinidad y a los primores de las letras humanas. Pero le sucedía lo que a muchos, que, por haber residido largo tiempo en un país más culto, viniendo de otro menos ilustrado, desprecian en montón las cosas todas de su tierra, de tal suerte, que el **[p. 486]** *Verdadero método de estudiar* puede tomarse por sátira sangrienta y espantosa contra Portugal y los portugueses. Nada le parece bien: ni siquiera Camoens, a quien desenfadadamente maltrata y zahiere, tanto o más que el P. Macedo. Verney hacía profesión de escritor cultísimo y de atildado ciceroniano, hasta el extremo de pasearse muchas veces por las calles de Roma con un libro de Cicerón en las manos. Le dominaba el formalismo retórico, y a esta luz estudió las causas de la decadencia de las letras en Portugal, y expuso la urgente necesidad de su remedio. Hizo violenta y apasionada censura del método de enseñar la lengua latina que lleva el nombre del P. Manuel Alvarez, y en la crítica de los vicios de la oratoria sagrada mostró tanta energía y donaire, que el mismo autor del *Fray Gerundio* le quedó envidioso. Llamó a la Retórica «perspectiva de la razón y alma del discurso», e insistió mucho en probar que, no sólo al razonamiento oratorio, sino a toda manifestación de los conceptos de la mente, se extendía su

poder y dominio. Procuró desembarazarla del enfadoso bagaje de *tropos* y *figuras,* y fundarla, por el contrario, en una racional teoría de los *afectos* o pasiones, y del modo de conmoverlas y excitarlas. Y aun sobre el *constitutivo esencial* de la poesía desarrolló ideas no descaminadas, sosteniendo que todo en ello había de ser grande, imaginación, concepto y palabras, y que nunca podían ser objeto del arte las verdades abstractas, sino las cosas sensibles y palpables. Pero no nos dejemos engañar por las apariencias: Verney no es consecuente en sus doctrinas sobre la poesía. La hace derivar de dos facultades, *ingenio* y *juicio: «ingenio,* para saber inventar y unir ideas que son semejantes y agradables; *juicio,* para saberlas aplicar adonde debe». Todo se reduce a una especie de *intelectualismo,* opuesto al de Gracián en las aplicaciones, pero idéntico en la substancia. «Una semejanza de ideas que divierte y eleva», esto es para Verney toda la poesía. La diferencia está en que no admite, como Gracián, los conceptos fundados en semejanza engañosa; antes afirma repetidamente que «el fundamento de todo concepto ingenioso es la verdad». No estaba bien con el continuo movimiento en que los poetas acostumbraban tener a las divinidades gentílicas para toda especie de poemas sagrados y profanos. Sólo toleraba la Mitología en los poemas burlescos, excluyéndola implacablemente de los serios, porque «en nuestra **[p. 487]** religión nada significan tales nombres». Tenía por impropiedad ridícula que un poeta comenzase invocando a las Musas y a Apolo, o llamando de los infiernos a Plutón para excitar la discordia, o de su gruta a Eolo para alborotar los mares. «Nosotros tenemos en nuestra religión (añadía) cosas que pueden suplir las ideas de los antiguos: tenemos ángeles y santos que nos pueden inspirar el bien, y tenemos diablos para inspirar el mal… Los griegos no se valieron de las divinidades de los hebreos o sirios, sino de las que hallaron establecidas en su país. Pues ¿por qué hemos de valernos nosotros de los griegos, teniendo otras mejores?… Los poetas que tal hacen *sacrifican su Catecismo a la*

Mitología de tos antiguos, o , más bien, no significan cosa alguna, y se hacen risibles *por hablar de cosas que no puede haber,* lo cual es contrario a la verosimilitud del poema.» Esta es la base principal de sus reparos contra Camoens, formulados con el pedantismo retórico más intolerable, como de dómine que amonesta y castiga a rapaz mal enseñado. Ni aun quiere conceder que tenga nada bueno, sino solamente lo que tomó de los italianos, en quienes Verney fanáticamente idolatraba, hasta el punto de haber perdido todo sentimiento de nacionalidad y de raza. Por otra parte, su sentido estético era casi nulo. Todo lo quería asimilar al artificio oratorio de los antiguos preceptistas, y para él no había mejor poema que el que más se pareciese en su disposición y traza a una arenga de Cicerón. «Cuanto más se examina la buena poesía, tanto más claramente se reconoce la Retórica.» De aquí no pasaba. En la poesía española (incluídos los portugueses) no veía otra cosa que un tejido de sutilezas, conceptos y disparates. Las líricas de Camoens le agradaban por la naturalidad, pero no encontraba a sus sonetos giro artificioso y conclusión epigramática o lapidaria, *more itálico*. ¡Cuán lejos estaba de la comprensión del profundo carácter elegíaco de aquellos bellísimos sonetos! ¡Pero cómo admirarnos de esto, cuando vemos que Verney restringía el concepto de la poesía lírica hasta darle por forzosa y única materia la alabanza de las acciones de los dioses y de los hombres ilustres! Con tan absurdos principios discurre en todos los demás géneros de poesía. De Camoens dice que erró por haber llamado a su poema *Lusiadas* y no *Vasco de Gama,* y por haber enlazado con su asunto toda la historia de Portugal, en vez de limitarse a una navegación… **[p. 488]** No entiende una palabra de la *unidad interna* de los *Lusiadas,* mucho más alta y más épica que la vulgar unidad de acción. Si maltrata a Camoens, en cambio olvida a Cervantes, pero no deja de poner el *Telémaco* de Fenelón por ejemplar de novela y de epopeya. Define el drama *instrucción que se da al pueblo en alguna materia,* y, por de contado, se desata en invectivas

contra el teatro español: «nunca hallé comedia que se pudiese sufrir…: raras veces imita el español a la Naturaleza: reyna la afectación y las sutilezas en todo…: los graciosos son los hombres más insulsos que he visto, porque su gracia no nace de las entrañas de la materia».

A pesar de los infinitos errores y rasgos de pedantismo que oscurecen la obra de Verney, no puede negársele cierto mérito relativo en su lucha contra el barroquismo literario del siglo anterior, contra lo que él llamaba el *sexcentismo*. Era la reacción del sentido común, algo prosaica y muy vulgar, pero reacción de todo punto indispensable, si habían de acabar algún día las monstruosidades del *Postillón de Apolo,* de la Fénix *Renascida* y de los *Cristales del alma*. [1] Pombal, cuyo despotismo se extendía a las materias de ciencia y gusto como a las restantes, impuso despóticamente en las escuelas el método de Verney y sus tratados de Lógica y Metafísica, escritos en sentido sensualista mitigado, bastante afín del de Genovesi.

[p. 489] Mientras que el sistema de Verney se entronizaba en las cátedras de filosofía, comenzó a dominar en las de Humanidades el preceptismo de Cándido Lusitano (Francisco José Freyre), presbítero del Oratorio, que, además de haber compuesto una larga *Poética* original, basada en Boileau, Le Bossu, D'Aubiguac y demás dictadores del gusto francés, tradujo con harta languidez y prosaísmo la de Horacio, y todavía de un modo más infeliz cinco tragedias de Eurípides y cuatro de Séneca, la *Athalia* de Racine y otra porción de dramas. Cándido Lusitano tenía una de las imaginaciones más heladas y antipoéticas que se han visto jamás en retórico alguno. Extractaba, según su propia confesión, *a diversos autores franceses,* en los cuales creía descubrir las leyes infalibles de la poesía trágica. No he encontrado en sus numerosos trabajos críticos idea alguna original ni digna de particular memoria. En su *Poética* abundan las nociones tomadas de Muratori y de Luzán. En las notas de su traducción de Horacio sigue a Da-

cier. Su erudición estética no se extiende más allá del *Ensayo sobre la crítica,* de Pope. [1] Francisco José Freyre muestra casi tanta incapacidad como Verney, para juzgar obras de arte y de literatura. Otro tanto puede decirse de Jerónymo Soares Barbosa, catedrático de Elocuencia y Poesía en Coimbra a fines del siglo XVIII, el cual volvió a traducir y explicar metódicamente, todavía con más infelicidad que Cándido Lusitano, el *Arte Poética* de Horacio, empeñándose en dar orden analítico a sus preceptos. Soares Barbosa sostenía, entre otras cosas, que los *Lusiadas* no debían llamarse así, sino *Vasqueida* o *Gameida,* so pena de contravenir a la unidad de acción, esencial en el poema épico.

Por los mismos rumbos andaba la crítica de los demás intérpretes del preceptismo Horaciano, sin exceptuar al docto académico Pedro José da Fonseca (que merece mucha alabanza como filólogo), ni a Joaquín José da Costa e Sa, que juzgaba y **[p. 490]** entendía a Horacio con los ojos de Batteux, [1] ni al Padre Tomás de Aquino (cuyas ediciones de Camoens han hecho autoridad por mucho tiempo), el cual en sus notas se dejó guiar principalmente por Cascales y por Metastasio.

Pero ¿qué mucho que no mostraran más arranque e independencia los humanistas, cuando la misma pobreza de ideas se observa en los poetas de la Arcadia, y hasta en el mayor y más lírico de todos ellos, en el *Horacio portugués,* Pedro Correa Garção, uno de los poetas peninsulares que mejor han penetrado el misterio de las purísimas formas antiguas? Cuando Garção escribía como crítico, no era ya el Garção de la *Cantata de Dido* y de tantas incomparables odas horacianas, sino un tímido secuaz de Boileau, que, no contento con la rigidez de las *Poéticas* francesas, quería aún cargar al ingenio de nuevas y caprichosas trabas. En 26 de agosto de 1757 leyó en la Arcadia, a modo de discurso de entrada, una *Disertación sobre el carácter de la tragedia* pretendiendo probar que era y debía ser regla inalterable de ella el no ensangrentar la escena, por más que estuviera en contra la práctica de los anti-

guos y de los modernos. Una caprichosa interpretación del *Nec pueros coram populo Medea trucidet,* le parecía suficiente prueba. En otra disertación *sobre la imitación de los antiguos,* leída en 7 de noviembre de 1757, sostiene que «los Griegos y Latinos son la única fuente de la cual manan buenas odas, buenas tragedias y buenas epopeyas»… «Guardaba el cielo para nuestra Arcadia (continúa) la gloria de levantar esta bandera». Parecíale de todo punto imposible que se escribiese una buena comedia «sin leer a Aristófanes, Plauto y Terencio», y tenía por **[p. 491]** pecado nefando la mezcla del zueco y del coturno. Garção saludó en versos hermosos, como suyos, todas las tentativas de reforma del teatro. Así exclamaba, dirigiéndose a los hidalgos que protegían el teatro del Barrio Alto:

«Calçando o humilde socco, ao feio vicio
A mascara rasgada,
Hão de ensinar no cómico exercicio
Como verdade do alto ceo mandada,
De rosas coroada,
Sans maximas dictando ao povo rude,
Espalhe os claros raios da virtude».

La aspiración de Garção era ciertamente noble y elevada. Soñaba con un teatro portugués, invocando los manes de Ferreira, de Sá de Miranda, de Gil Vicente, pero no concebía que tal teatro pudiera surgir de otra parte que de la imitación académica de los antiguos. La espontaneidad del genio nacional se le escapaba:

«Inda o Fado não quer, inda não chega
A epoca feliz e suspirada
De lançar do Theatro alheias Musas,
De restaurar a scena portugueza:
Vos, manes de Ferreira e de Miranda,
E tu, oh Gil Vicente, a quem as Graças
Embalaran no berço, e te gravaram
Na honrada campa o nome de Terencio;

Esperae, esperae, que inda vingados
E soltos vos sereis do esquecimento.

.....» [1]

No hemos de creer que Garção, excelente y purísimo poeta, profesase la doctrina de la imitación de los antiguos en el mismo sentido vulgar y rutinano en que la enseñaban Cándido Lusitano y otros pedagogos. Quería que se imitase la pureza de los antiguos, pero «sin esclavitud, con gusto libre», [2] «con frase nueva». **[p. 492]** La belleza del estilo consiste en expresar con energía lo que se piensa:

«A energía
Do discurso e da phrase não consiste
No feitio das voces, mas na força»:

Corydon podía ser árcade, pero ante todo era poeta, y tenía la conciencia de los derechos del genio, y una repugnancia instintiva por las duras pragmáticas de Verney y de Cándido Lusitano:

«Não he moda
Um estro noble; todo está mudado;
Ha pragmática nova, estreitas regras,
Que obliga a jejuarnos…»

Dolíase de que «las rigideces y abstinencias claustrales se hubiesen refugiado en el Parnaso»; le estomagaba la poesía pastoril; sentía que le faltaba aire para extender las alas de su numen lírico, y entonces dolorosamente exclamaba:

«¡Corydon, Corydon! ¿qué negro fado,
Qué frenezí te obriga á ser poeta?
¿Qué esperas de teus versos?…
¿Não sabes que das musas portuguezas
Foi sempre un hospital o Capitolio?»

¡Noble y singular ingenio, cuyo Capitolio fué una cárcel en que le sepultó el despotismo del Marqués de Pombal! La poesía

de la *Arcadia* valía mucho más que sus doctrinas críticas: era poesía artificial y sobradamente aliñada, pero de la mejor, dentro de su género académico. En ninguna parte (excepto Italia) se hicieron durante el siglo XVIII odas horacianas más bellas que las de Garção, odas pindáricas tan ingeniosamente falsificadas como las de Antonio Diniz, poesía heroico-burlesca que iguale a la del *Hyssopo* en amplitud y gracia descriptiva, ni poesía erótica tan rica de sentimiento y de gracia como la *Marilia* de Thomás Gonzaga.

Lo mismo Garção que Diniz, como educados en la genuina escuela de la antigüedad, procedían sin escrúpulo alguno en la elección de palabras pintorescas y sonoras, resucitando muchas elegancias de la lengua perdidas u olvidadas en boca del pueblo **[p. 493]** o en los libros viejos. Garção hizo la apología de este sistema en la primera de sus sátiras, inovando la autoridad y el ejemplo de Horacio:

«Pergunta se tamben o Venuzino
Clara estrella polar, o velho Horacio,
Errou na opinião d'esses Cujacios,
Quando chamou sem pejo dentro em Roma,
Ante a face de Augusto, em suas odes,
Garridos espadões á mil eunuchos;
Ao bom Alfio chamou vil *usureiro,*
A Mevio *fedorente, mastin* a outro,
Bruxa a Canidia…

……
¡Logo pode em latim dicer-se *praeco,*
Porteiro em portuguez he condemnado!»

Dar carta de ciudadanía a todo linaje de palabras desdeñadas por el clasicismo académico, fué uno de los principios que escribieron en su bandera los primitivos románticos. Otra escuela

más reciente, que hace gala de despreciar a los románticos, lleva hasta la exageración y hasta la náusea este mismo principio. Pero ¡Cuánto y cuántos predecesores inconscientes no podríamos encontrarla entre los mismos poetas de Arcadia y de Academia! *Nihil novum sub sole*.

La mayor parte de los socios de la *Arcadia* trabajaron sin fruto en la restauración del teatro. De Correa Garção hay dos comedias (o más bien sátiras dialogadas de mucho nervio); de Diniz otra, puros ensayos de gabinete, en verso suelto, ni representados ni representables, aunque de exquisita literatura. Cándido Lusitano traducía sin cesar, y con prosaísmo creciente, obras de todos los teatros clásicos, hasta el número de catorce. El peluquero Domingo dos Reis Quita, en colaboración con su amigo Miguel Tiberio Piedegache, compuso la tragedia *Megara,* y luego él solo la *Inés de Castro,* donde hay cierto instinto poético, aunque menos que en sus églogas y en su drama pastoril *Lycoris*. En una y otra hizo alarde de marchar por «la senda que practicaron los maestros de la escena, los Esquilos, Eurípides y Sófocles, y seguir religiosamente las prescripciones de Aristóteles», y todavía más en su *Hermione,* donde el *corifeo* es un personaje independiente, y hay coros divididos en *estrofas, antistrofas* y *épodos*. El amigo **[p. 494]** de Quita, Piedegache, calificaba de «bárbaras, pavorosas y hediondas» las situaciones del teatro inglés. [1]

Pero entre todos los árcades dramaturgos, ninguno tan incansable en sus tentativas y tan lleno de fe en su misión como Manuel de Figueiredo, que publicó hasta trece tomos de comedias; donde no faltan excelentes argumentos, a los cuales sólo daña lo insípido de la ejecución. Garret tenía este teatro por una mina inagotable, y juzgaba que con poco trabajo, con un diálogo más vivo, un estilo más animado, podían sacarse de allí excelentes comedias, porque «allí había oro de Ennio para enriquecer a muchos Virgilios». Manuel de Figuereido había residido siete años en Madrid, y compuso alguna comedia en castellano, pero no

parece haber obedecido a las influencias del genuino y antiguo teatro español. En el catálogo de sus producciones hallamos un *Edipo,* una *Andrómaca,* una *Ifigenia en Aulide,* traducciones del *Cid* y del Cinna de Corneille, del *Catón* de Addisson, imitaciones de Moliére, etc., etc. Los seis *discursos sobre la Comedia* que leyó en la Arcadia están ajustados a las doctrinas más clásicas, como de quien afectaba no leer entonces más que a los griegos y a los dos cómicos latinos. Proponíase hacer tragedias sin amor, sin confidentes, sin monólogos, sin apartes, guardando las unidades, *conforme a la opinión más austera,* sin aprovecharse de ninguna de las libertades «que introdujo la corrupción del gusto o la flaqueza de los poetas». La tragedia que él trataba de restaurar era «la que tuvo cuna en la sabia antigüedad, la que adoptaron, y frecuentan y estiman las naciones cultas». Desgraciadamente, sus fuerzas eran desproporcionadas a tamaña empresa. Su carácter moral valía mucho más que sus escritos. Y además, el absurdo de haber escrito en lo trágico, «como para el teatro de Atenas», si le atrajo la estimación de algunos espíritus cultivados como el doctísimo obispo de Beja Fr. Manuel do Cenáculo, le hizo de todo punto ininteligible para su país y para su tiempo, sin alcanzar tampoco, ni siquiera muy de lejos, la imitación clásica, por la cual tanto se afanaba. Sus comedias tienen a lo menos rasgos de costumbres nacionales, curiosos siempre de estudiarse y recogerse.

[p. 495] La *Arcadia Ulyssiponense* no podía durar mucho. Su misión fué acabar con el *sexcentismo,* y murió en medio de su victoria. Nueve años le bastaron para tal campaña: verdad es que todo el espíritu de la época peleaba en su favor. Desaparecieron de un golpe los *anagramas* y *cronogrammas,* los *ecos* y *equívocos,* los poemas *lipogrammáticos,* los *acrósticos, laberintos de letras,* y demás monstruosidades anatematizadas por Verney. Sobre sus ruinas se levantó una escuela regular y correcta, aunque no falta de verdadera poesía en dos o tres ingenios superiores. Pero así éstos como los restantes, pagaron largo tributo a otro género de mal gusto,

al mal gusto académico y bucólico, importado principalmente de Italia, desde donde Verney, y antes de él Ignacio Garcés Ferreira, habían comenzado sus tentativas de reforma del gusto. Denuncian claramente esta influencia el mismo nombre de Arcadia, el de *Monte Ménalo* dado a la sala de sesiones, la divisa del Lirio adoptada por los académicos, y, finalmente, los seudónimos pastoriles, que se creyeron obligados a tomar todos los académicos. Así Diniz se llamó *Elpino Nonacriense;* Garção, *Corydon Erymantheo;* Figueiredo, *Lycidas Cynthio;* Domingo dos Reis Quita, *Alcino Micenio;* Tomás Gonzaga, *Dirceo,* y a éste tenor los restantes. La Academia, triunfante ya, y, por tanto, sin objeto, enflaquecida además por intestinas divisiones entre sus socios, y no protegida ya tan eficazmente por el Marqués de Pombal, arrastró en los últimos tiempos una vida muy lánguida, y se extinguió sin ruido en 1784. Sus tradicciones literarias las recogió por una parte la *Academia Real de Ciencias,* especie de Instituto o Academia universal, fundada en 1779, por el Duque de Lafoes, y que aún hoy continúa sus útiles trabajos; y, por otra parte, la *Nueva Arcadia,* institución de vida muy efímera, que comenzó en 1790.

Pero antes de hablar de los trabajos de estas Academias, conviene mencionar a otros críticos que fuera de ellas florecieron, y que por uno u otro concepto no carecen de cierta originalidad y valor relativo. Tal es, por ejemplo, el canónigo Francisco Bernardo de Lima, que publicaba en Oporto una *Gaceta Literaria,* primera manifestación de la crítica de teatros y de la crítica musical, entre los portugueses. Esta *Gaceta* era protegida por el gobemador de Oporto D. Juan de Almeida y Mello, bajo cuyos **[p. 496]** auspicios se había establecido en aquella ciudad la ópera italiana. [1] El P. Lima tomó por principal objeto hacer la apología del teatro musical contra sus detractores, mostrando que las óperas de Metastasio «estaban compuestas casi a la manera de los antiguos poetas trágicos y con la más absoluta observancia de las unidades, sin que pudiera negarse que eran poemas de mérito

poco inferior a las producciones de Esquilo, Sófocles y Eurípides». Para el canónigo Lima no había espectáculo más exquisito que el de la ópera italiana «cuando une al mismo tiempo las bellezas de la poesía, la gracia y magnificencia de los trajes, la pompa de las decoraciones y los encantos de la música».

Semejantes ideas se dan bastante la mano con las del P. Arteaga, lo cual dice no poco en favor de la intuición estética del crítico portugués, de quien pudieran citarse otros notables rasgos, v. gr., la condenación de la música artificial, que «no consiste más que en una combinación de sonidos difíciles, que pueden agradar al oído, gero nunca penetrar hasta lo íntimo del alma. Mucho sería (añade) emplear la melodía del canto para animar las imágenes de la poesía y embellecer las modulaciones de la voz por los agrados de la harmonía, que es lo que llamamos *música expresiva»*. Ni dejó de percibir con rara perspicacia los vicios de la música italiana, y lo que él llama *«ridiculeces sonoras* de ciertas cantatas, sonatas y simphonías», mostrándose en todo bastante avanzado para que de sus artículos y de su persona se haga esta breve memoria.

Todo el mundo conoce, a lo menos por fama o de vista, porque leerla seguida es obra de todo punto imposible, la novela, popularísima en otro tiempo en Portugal y en Castilla, del P. Teodoro de Almeida, intitulada: O *feliz independente,* obra de pretensiones épicas, aunque escrita en prosa, a imitación del *Telémaco*. Al frente de esta obra tan soporífera como bien intencionada, pero muy curiosa como documento del gusto de una época, se lee una disertación del profesor de retórica Antonio das Neves Pereira (uno de los gramáticos más doctos de entonces), con ideas **[p. 497]** bastante originales sobre la poesía épica. Para probar que la novela del P. Almeida es un *poema escrito en prosa,* y legitimar esta nueva forma de epopeya, Antonio das Neves hace, entre otras, las consideraciones siguientes: «El poema épico es una obra dirigida a deleitar e instruir, con todas las bellezas posi-

bles de la poesía. Originariamente fué compuesto en verso el pomea épico; pero ¿en la *Ilíada* o en la *Eneida,* si soltamos su lenguaje de las prisiones del metro, no quedarían otra *Ilíada* y otra *Eneida,* en las cuales no habrían desaparecido ni el decoro, ni la gravedad, ni la nobleza de los héroes, ni la grandeza de la acción?. Las *epopeyas en prosa* son un nuevo invento, en que disputa la prosa a la poesía todos sus privilegios: hallazgo debido al ingenio de nuevos artistas, artistas filósofos, que, conociendo los fueros y la libertad del espíritu humano, supieron agrandar el estrecho círculo de las ideas de sus antepasados, creando, ya nuevos objetos, ya nuevas formas de los objetos conocidos. ¿Y qué distinta atención merecen estos generosos aventureros respecto de la multitud de los serviles imitadores?» Hay en este discurso de Antonio das Neves aforismos estéticos expuestos con lucidez singular, v. gr., la distinción racional entre la verdad y la belleza. «La verdad y la belleza, aunque inseparables entre *sí (en esencia),* son, con todo, dos aspectos diferentes bajo los cuales contemplamos la Naturaleza: el uno es el objeto de la filosofía, el otro el de la literatura».

A la generosa iniciativa del Duque de Lafoes, uno de los hombres más cultos y distinguidos de su tiempo, se debió no sólo el establecimiento de la *Real Academia de ciencias* (que absorbió, con mejor dirección, los elementos que restaban de la antigua Academia de la Historia), sino aquel brillante período de actividad académica, del cual son imperecedero testimonio el primero (y hasta la fecha único) tomo del gran *Diccionario de Autoridades* (en que principalmente trabajó Pedro José da Fonseca), y los ocho riquísimos tomos de *Memorias de Litteratura Portugueza,* publicados por la Academia en el breve período de 1790 a 1796. La palabra *literatura* debe tomarse aquí en un sentido lato, pues lo que predomina (y éste es el gran mérito de la colección y lo que la hace hoy y la hará siempre digna de consulta) son las investigaciones de arqueología, historia jurídica, **[p. 498]** bibliografía y filología

portuguesa, firmadas por tan doctos y graves varones como Juan Pedro Ribeiro, Antonio Ribeiro dos Sanctos, Cayetano de Amaral, y muchos otros. Fiel la Academia a su verdadera misión, no tomó sobre sus hombros la empresa, siempre arriesgada, de dirigir ni encauzar el gusto literario, ni jamás pensó en erigirse en dogmatizante. Aun en las memorias sobre clásicos portugueses, lo que predomina es el criterio gramatical, la consideración de la lengua, lo único en que una Academia puede arrogarse verdadera autoridad y ser respetada.

Sin embargo, esta Academia premió (en Mayo de 1792) y en sus *Memorias* anda impreso, el trabajo crítico más extenso, más profundo y más delicado, dentro del método analítico, que en Portugal se hizo durante el siglo XVIII. Refiérome al que lleva el expresivo título de *Análisis y combinaciones filosóficas sobre la elocución y estilo de Sá de Miranda, Ferreira, Bernardes, Caminha y Camoens:* su autor, Francisco Dias Gomes, el cual en esta ocasión probó que sus dotes de crítico y de escudriñador de las bellezas literarias eran muy superiores a las que tuvo el poeta. No brilla este trabajo por la originalidad de las reflexiones y principios fundamentales: el autor confiesa haberse guiado en tan trabajoso argumento por las luces que había adquirido en la lección de Aristóteles, Cicerón, Quintiliano y Longino, y *mucho más* en la de Locke, Condillac y Du Marsais, y *en especial* en la del *sobre todos* sabio comentario que *el gran* Voltaire hizo sobre las obras de Pedro Corneille, *donde se ven las reglas del gusto en su mayor elevación*. La originalidad está en la aplicación de estas máximas de gusto a la literatura portuguesa, que hasta entonces estaba virgen de una crítica tan delicada y minuciosa. Dentro de la escuela clásica y del procedimiento analítico, no podía darse cosa mejor, ni es mucho de extrañar que las disecciones anatómicas que Días Gomes hace del estilo de sus autores, guiado siempre por una comprensión clarísima del valor de la expresión, hayan hecho fe y autoridad hasta nuestros días. Es una crítica que no pasa de lo

más externo, pero que en esto poco es certera y penetrante. Días Gomes prescinde del valor histórico de los poetas, hasta del fondo de sus pensamientos, pero sus exageraciones pueden ser saludable contrapeso a **[p. 499]** otras exageraciones mas recientes en sentido contrario. Al cabo, la lengua y el estilo son cosas muy respetables, aunque no sean sino las últimas y más exteriores manifestaciones de la forma artística. Casi todo lo que Días Gomes escribe es sensato, útil y juicioso, tan útil para la lengua portuguesa como los trabajos de Quintana y de Capmany para los poetas y prosistas castellanos. No contienen toda la crítica, pero si una parte de ella, un elemento que debe entrar en la apreciación final y que ellos han estudiado laboriosamente. Puede uno sonreírse de Días Gomes cuando tanto se aplica a deslindar en sus autores si su imitación fué *icástica o fantástica;* pero nadie puede negar que se levantaba sobre el pedantismo retórico de los malos intérpretes de Longino cuando escribía que «la esencia de lo sublime consiste en el pensamiento, y que la frase es tan sólo su forma o su accidente».

Con criterio muy análogo al de Días Gomes escribieron en las *Memorias de la Academia:* Antonio Das Neves, *sobre la Filología portuguesa por medio del examen y comparación de la lengua y estilo de nuestros más insignes poetas del siglo décimosexto, y sobre el uso prudente de las palabras de aquella edad que luego han caído en desuso;* Antonio Ribeiro dos Sanctos, *sobre los orígenes de la poesía portuguesa* (trabajo muy ligero, y que, en realidad, deja intacta la materia, puesto que no habla de otra cosa que de la poesía en España antes del nacimiento de las lenguas vulgares); Antonio Araujo de Azevedo, conde de Barca, en defensa de Camoens contra las censuras de La Harpe; Antonio Pereira de Figueiredo, proponiendo a Juan de Barros por ejemplar de la más sólida elocuencia lusitana, y Joaquím de Foyos, disertando rápidamente.en una Memoria no acabada sobre los poetas bucólicos portugueses. El merecimiento de estos trabajos es desigual; pero todos pertenecen a la

misma escuela, es decir, que no se apartan un punto de la crítica formalista y de las tradiciones del siglo XVIII.. Así, Joaquím de Foyos, renovando los errores de Batteux, concede a la Bucólica la prioridad en el orden de tiempo entre todos los géneros poéticos, y convierte en espontánea creación de los verdaderos pastores y patriarcas ese convencionalismo literario inventado por los poetas siracusanos y alejandrinos de decadencia. Así Antonio das Neves, a quien hemos **[p. 500]** visto tan audaz en otras cosas, [1] condena la poesía a no ser más que «la facultad de pintar los objetos de la bella Naturaleza», si bien esta bella Naturaleza se extiende para él al mundo moral lo mismo que al mundo físico, e incluye, no sólo la naturaleza simple y pura, sino también la Naturaleza complexa y modificada, de donde infiere que la Agricultura, la Mecánica, la Náutica y otras artes son mina riquísima de donde la Poesía puede sacar los diamantes soterrados de las más bellas imágenes, comparaciones y descripciones que hagan parecer bello y nuevo lo más trivial y ordinario. Ni deja de manifestar su genialidad independiente cuando niega que el punto que alcanzaron los antiguos sea el más alto a que pueda llegarse en el arte, doctrina que va aplicando a los distintos géneros, proponiendo en ellos ciertas novedades. Por ejemplo, en la poesía bucólica no le parece bien que se pinte sólo un estado de felicidad ideal e imaginario, sino que concibe cierto género de idilios realistas, en que se describan las costumbres groseras de las gentes del campo, sus dolores y aflicciones «de manera que entren en el interés general de la humanidad». «Nada es indigno de la poesía (exclama con elocuencia) sino lo que de suyo es vil y desagradable. ¿Y cómo ha de ser desagradable una cierta familiaridad rústica, que hará este género mucho más copioso, más vasto, más fecundo, y mucho más natural sin comparación que el de la galantería campestre? Las imágenes tristes de esos personales, ¿no nos conmoverán? ¿No tendrán su belleza, su patético, su interés moral, si las expresamos vivamente?». [2] Quien de tal ma-

nera pensaba en cuanto a la técnica literaria, no podía menos de hacer ostentación del mismo *realismo* tratándose «del mal entendido plebeyismo de las dicciones». Y, en efecto, se da la mano con Garção, admite, como él, que una lengua literaria debe tener palabras de todas especies, cómicas, burlescas, graves, serias, floridas, majestuosas, conformes a la materia, al lugar, a la ocasión, al estado del ánimo. «Una lengua de palabras todas graves y sesudas, más propia **[p. 501]** sería para monjes de Cartuja que para el ejercicio cotidiano de la vida particular y el consorcio de la vida civil….. No hay estilo más pintoresco que el de la familiaridad franca, lisa y sincera».

La *Nueva Arcadía,* inaugurada en 1790 en el palacio del Conde de Pombeiro, no era una corporación oficial y grave como la Academia de Ciencias; pero, por lo mismo, influyó de una manera más eficaz en la dirección de las corrientes poéticas, aunque muy pronto acabaron con ella las divisiones intestinas, promovidas por los dos bandos que recíprocamente capitaneaban Bocage *(Elmano Sadino)* y el P. José Agustín de Macedo *(Elmiro Tagideo)*.

Nunca perteneció a esta Arcadia, ni tampoco a la primitiva, el famoso lírico horaciano Francisco Manuel do Nascimento, cuyo nombre poético de *Filinto Elysio* no era nombre de Academia, sino nombre impuesto por su amiga la Marquesa de Alorna *(Alcippe)* cuando todavía se hallaba en el convento de Chellas. *Filinto* en 1778 había tenido que salir de Portugal, perseguido por la Inquisición a causa de sus ideas irreligiosas y enciclopedistas.

Filinto ofrece la más singular contradicción entre el espíritu revolucionario de sus ideas y el amor fanático que siempre tuvo a la tradición literaria y a la pureza de la lengua. Durante su larguísimo destierro, la idea fija del *purismo* gramatical se había enclavado de tal manera en su cerebro, que suplía por toda doctrina y por todo impulso estético. Era una verdadera manía, que se mostraba, no sólo con violentos alardes de *arcaísmo* un tanto abigarrado y poco espontáneo, sino con sátiras llenas de fuerza y de

chiste. Una de las pocas fuentes de la inspiración de *Filinto* era este culto de la dicción y este odio al galicismo. Su larga epístola a *Brito,* que puede considerarse como una *Arte Poética,* no es el código de una escuela lírica, sino de una escuela gramatical. Lo que al poeta le conmueve y le saca fuera de sí es la ruina de la lengua lusitana «pura, enérgica, abastada, libre de francesismos bastardos»; la lengua que se derrama «de los volúmenes caudalosos de Barros, de Brito, de Sousa y de Lucena»; la que se sirve en las mesas opulentas de los clásicos, «molde único de toda escritura elegante y genuina». No aborrece **[p. 502]** la lengua francesa, ni podía aborrecerla, dadas sus ideas: los libros de aquella nación le parecen contener

«Quanto Minerva poz no peito humano,
As fadigas das artes, das sciencias,
E os enfeites do flórido discurso»;

pero lo que quiere exterminar es el contagio de las palabras, el galicismo, [1] sin advertir que lo uno es consecuencia fatal de lo otro, y que al dominio absoluto de Francia durante todo un siglo en la esfera de las ideas correspondía un dominio no menor en el estilo. Por eso tenía algo de pueril y de insensata la empresa de *Filinto* y de otros puristas y filólogos, que, pensando como los franceses, y siguiéndolos con servilismo, querían escribir como los portugueses del siglo XVI. Las palabras no son más que cifras y notación de ideas, y es soñar de todo punto pretender que una nación que carece de pensamiento propio, pueda ser independiente tan sólo en el mundo de las palabras. Las palabras siguen ciegamente a las ideas, y cuando se quiere establecer el divorcio entre el pensamiento y su expresión, se viene a parar en una lengua amanerada, hueca y artificiosa, a la cual faltarán siempre las primeras condiciones del estilo: la transparencia y la sinceridad.

Fuera del Diccionario, *Filinto* se cuidaba poco de las cuestiones literarias, y a pesar de haber vivido en París hasta 1819, y de haber conocido en sus últimos años a Lamartine, que le llamó en

una de sus *Meditaciones* «el divino Manuel», nunca se **[p. 503]** alejó, en nada substancial, de las ideas que predominaban en el grupo literario de Garção y de Diniz. Siguiéndolos, quiso ser poeta horaciano y pindárico, y aunque su gusto no era tan acendrado y seguro como el de sus maestros, ni llegó casi nunca a la igualdad sostenida de estilo que en aquellos campea (alejándole de ello, más que todo, sus rarezas de lengua), tiene en su mismo abandono más cantidad de poesía propia, y ha sido intérprete, a veces inspirado, de las ideas del siglo XVIII, poco poéticas de suyo, pero que alguna vez, v. gr., en las odas de nuestro Quintana, fueron germen de alta y vividera poesía.

El clasicismo de *Filinto* era muy de segunda mano. No sabía más que latín y francés. Nunca pudo leer a los griegos en su lengua. De los antiguos poetas, el que mejor conoció y sintió fué, sin duda, Horacio, y todavía mejor en las epístolas que en las odas. Pero su gusto era muy desigual e indeciso: traducía a bulto cuanto le caía en las manos: un día a Lucano y a Silio Itálico; otro día el *Mitrídates* y la *Andrómaca* de Racine; tan pronto *La Pucelle* de Voltaire como *Los Mártires* de Chateaubriand o el *Oberon* de Wieland: hoy el *Vert-vert* de Gresset, mañana las *Fábulas* de La Fontaine. Todo lo ponía en aquel portugués suyo, algo raro y exótico, pero lleno de verdaderas preciosidades de construcción, derramadas en versos sueltos, de áspera y difícil estructura, unas veces hermosos y otras detestables.

El ecleticismo de menesteroso con que *Filinto* iba amontonando volumen sobre volumen, hasta llegar los suyos a veintidós en una de las ediciones, [1] hizo que por medio de él fuesen conocidos en Portugal algunos monumentos de la literatura moderna, que eran como débil y lejano preludio de la escuela romántica. Fué idea extrañísima la de poner en verso *Los Mártires,* pero no había sido menor extrañeza la de Chateaubriand escribiéndolos en aquella prosa altisonante, debajo de la cual están descubriéndose los miembros descoyuntados de la frase poética. Quizá lo

hizo por contar poco con los recursos de la lengua francesa para la epopeya. Lo cierto es que *Filinto* se afanó estérilmente en la tarea de deshacer el error de Chateaubriand, con cuyo ingenio tenía el suyo tan poquísima analogía. De aquí **[p. 504]** resultó que si la prosa de Chateaubriand no es verdadera prosa, los versos de *Filinto* tampoco son verdaderos versos. Más afortunado fué con el *Oberon* de Wieland, que emprendió traducir sin saber palabra de alemán, como él mismo confiesa. No se estima este poema por la fidelidad de la traducción, sino por la opulencia del estilo: hasta los versos son mejores y más armoniosos que los que solía hacer *Filinto,* como si en esta ocasión se le hubiese pegado algo de la extraordinaria gracia, amenidad y halago del poema original.

Wieland no tiene ciertamente nada de poeta septentrional ni romántico: es un Voltaire con más ingenio poético, pero, en suma, de la misma familia. No obstante, el asunto caballeresco del poema (tratado con blanda ironía, a ejemplo del Ariosto), y ciertos rasgos y toques de que ningún poeta alemán, por clá *sico* que sea, puede prescindir, y que los alejarán siempre del estilo de los meridionales, daban al *Oberon* cierta novedad y extrañeza, que en Portugal tenía que agradar forzosamente por el contraste con todo lo que allí se conocía. Tampoco de la tentativa o rapsodia épica de Chateaubriand (admirable en algunos episodios) puede decirse que fuera un libro romántico, sino, antes bien, que mostraba pretensiones, afortunadas o no, de estilo homérico; a pesar de lo cual, el contraste de las dos civilizaciones, y aquella especie de certamen, o *juicio de Dios,* que el autor establecía entre la poesía cristiana y la gentílica, debían hacer que el libro fuese muy bien recibido por los románticos.

A estas *traducciones* se limita lo que hay de original en la acción crítica de *Filinto,* puesto que si algún poeta alemán conoció y tradujo además de Wieland, fué de los que, como Ramler, juraban por el nombre de Horacio. En la locución, sí, fué verdadera-

mente innovador, no sólo por haber vuelto a poner en circulación y en uso gran número de palabras y modos de decir olvidados (resurrección que, cuando es oportuna, equivale casi a una creación), sino por haberlas inventado él, y no en escaso número, ya tomadas del latín, «rompiendo (como él decía) las minas clásicas», ya formadas de otras portuguesas, o por derivación o por composición. De la misma manera, su arte de tejer los períodos en el verso suelto fué evidentemente el modelo de los de Almeida Garrett en sus poemas *Doña Branca* y *Camoens*. Garrett, lejos **[p. 505]** de negarlo, hacía alarde de ello, y en la primera edición de *Doña Branca,* donde no juzgó oportuno poner su nombre, estampó en la portada las iniciales del maestro, *F. E.*

Es verdad que sólo en la parte más externa puede asimilarse la poesía de Garrett a la de Francisco Manuel. El sentimiento que los anima es de todo punto diverso, pero los modos de expresión artística no difieren mucho; y nadie ignora la grande importancia de estos medios en poesía. Y a la manera que la escuela romántica francesa tuvo a gala contar en el número de sus predecesores a dos poetas tan helénicos, cada cual a su manera, como Ronsard y Andrés Chénier, así Garrett reconoció y veneró siempre por maestro del artificio de sus versos al horaciano *Filinto,* para quien la palabra *romanticismo* carecía, sin duda, de todo sentido, y que del viejo Portugal no conservaba más que la lengua, lo que él llamaba «el líquido oro fino de la palabra», «el cuño antiguo de la frase». Su credo literario se reducía a muy pocos artículos: casi a una sola frase, que estampó en su *Arte Poética:* «la elocución es todo». No era tan franco don Leandro Moratín, que, bajo ciertos aspectos, tiene mucha relación con Francisco Manuel.

Así como *Filinto,* sin ser romántico, antes bien todo lo contrario, preocupó tanto el ánimo de los primeros románticos portugueses; así también en Manuel María Barbosa de Bocage, el más grande de los *improvisadores* de todo país y tiempo, el único *im-*

provisador que se ha levantado hasta el genio, dábase una contradicción palmaria entre el impulso natural y la doctrina recibida. Bocage era lo que en nuestros tiempos llamaríamos un *bohemio,* es decir, un aventurero literario, desordenado e intemperante, así en la vida como en la producción artística; una organización poética realmente poderosa, pero que, disipada unas veces en la orgía, y atrofiada otras por la dieta de las Arcadias, sólo nos dejó comprender, por chispazos y relámpagos, lo que hubiera podido ser en otra atmósfera más libre y sana. Algunos versos de Bocage, v. gr., la elegía de la *Saudade materna,* alguna cantata, algún idilio, algún soneto, dejan traslucir vagos presentimientos de poesía moderna, en lo que tiene de más íntimo y melancólico. Nunca supo que hubiese románticos, pero él hasta los asuntos de la antigüedad (verbigracia, *Medea, Hero y Leandro,* **[p. 506]** *Tritón),* los trataba románticamente, es decir, con pasión tumultuosa y ajena de la serenidad del arte antiguo. Por su inspiración lo mismo que por sus defectos, Bocage estaba mucho más cerca del pueblo que todos los poetas arcádicos.

El único que podía disputarle el aura vulgar, precisamente porque él era vulgo en lo más profundo de su alma, era el ex fraile José Agustín de Macedo, controversista cínico y desgreñado, plebeyo en la injuria, brutal en el chiste, farragoso en la erudición, mediano poeta, gran periodista y gran difamador. Este hombre, a quien podrá negarse toda cualidad menos la fuerza, que suple por otras muchas, no fué un crítico innovador, sino un crítico paradógico; cosas que suelen confundir muchos. Nunca dió un paso fuera del recinto de la escuela; pero dentro de ella solía entregarse a todo género de escarceos y de insolencias. Toda la originalidad de su crítica consistía en afirmar que «Dante es tan tenebroso que apenas hace daño, y que apenas hay quien sufra su *Divina Comedia en tres actos»;* que «no hay poeta de fertilidad más estéril que Lope de Vega; que Bourdaloue es más grande orador que Cicerón, y que el abate Poulle excede incomparable-

mente a Demóstenes en la vehemencia y en el vuelo sublime»; y, finalmente, que Homero está lleno de bajezas, trivialidades y comparaciones pesadas. Todas estas proposiciones están sacadas de su libro *Motim Litterario*. [1] Pero todo esto es nada al lado de la guerra que movió al nombre de Luis de Camoens, pretendiendo primero rehacer sus *Lusiadas* en un poema que tituló *Oriente,* y escribiendo luego, amén de innumerables folletos, una *Censura dos Lusiadas* en dos volúmenes, donde apenas le queda al antiguo poeta verso propio; todo resulta imitado de griegos, latinos o italianos. [2] ¿Ni qué otra crítica podía esperarse de un hombre que **[p. 507]** prefería la *Tebaida* de Estacio a las epopeyas de Homero y de Virgilio? A Macedo contestaron, con más sobra de injurias que de razones, el helenista Antonio María do Couto, el bizarro poeta Nuño Pato Moniz, discípulo de Bocage, Rocha Loureiro y otros, y con alguna más templanza y gusto el cardenal Saravia. De toda esta polémica camoniana no puede sacarse un adarme de substancia ni de doctrina estética. Ninguno se elevó a la comprensión general de las leyes de la epopeya. Amigos y adversarios de Camoens se movían dentro de un círculo puramente retórico, consumiendo sus fuerzas en una crítica de pormenor digna de nuestro Hermosilla. Los defensores del poema nacional acertaban por sentimiento, aunque solían ser pésimas las razones en que fundaban su **[p. 508]** admiración. José Agustín, con poco sentido del arte, pero con más ingenio que ellos, acertaba también en muchos reparos menudos, sin que esto quite ni ponga nada al mérito soberano de la única epopeya nacional entre todas las epopeyas literarias.

Entretanto, el teatro portugués seguía entregado al falso gusto clásico, sin más diferencia que haber sustituído a las tragedias vaciadas en los moldes de Corneille y Racine, las que se forjaban a imitación de las de Alfieri, con un tinte liberal y revolucionario más o menos subido. La boga mayor de este género debe colocarse entre los años 1820 y 1823, y la obra maestra de él fué, sin

disputa, el *Catón,* de Almeida Garret, obra que ponemos como piedra miliaria en nuestro camino, no sólo por ser la única tragedia política portuguesa que tiene alguna vida, sino por haber sido la mejor de las primicias juveniles de aquel ingenio, nacido para restaurar en sentido popular y *romántico* la escena portuguesa. Sus obras pertenecen ya a la historia literaria de nuestros días.

Siguiendo el movimiento de Portugal, se habían creado en el Brasil diversas asociaciones literarias, v. gr., la de los *Selectos* en 1752, la *Sociedad Literaria,* la de los *Académicos Renascidos,* y principalmente la *Arcadia Ultramarina* (1772) , a la cual perteneció el famoso poeta épico José Basilio da Gama, autor del *Uruguay.* [1] Así en éste como en Fr. José de Santa Rita Durão, autor del *Caramuru,* se advierte, en medio del estilo clásico y convencional de la época, una gran novedad en cuanto al fondo de los asuntos y en cuanto al paisaje, que es en ellos legítimamente americano, años antes de que el autor de *Los Natchez* y de *Atala* hubiese venido al mundo. Si a esto se agrega la rica vena de lirismo personal, cantable y melódico que abrió Tomás Gonzaga con la *Marilia de Dirceu,* no se negará que la Literatura brasileña iba delante de la portuguesa europea en el camino de las innovaciones poéticas, y que, tarde o temprano, había de nacer en aquel país una escuela más indígena, más americana que ninguna otra de América.

AMÉRICA. En 1799 empezó a correr de mano en mano en la **[p. 509]** ciudad de Quito, y luego en otras de América, no sin que algunas copias llegasen a España, un libro que agitó poderosamente la opinión, con el título de *Nuevo Luciano o despertador de ingenios*. El autor seguía las huellas de Verney *(alias* el *Barbadinho),* atacando de frente y sin contemplación ni miramiento alguno el vicioso método de estudios que prevalecía en las colonias americanas, trasunto fiel, aunque todavía más degenerado, del que imperaba en la Península durante la primera mitad del siglo XVIII. Era autor de esta aguda y violenta sátira, dispuesta en

forma de diálogos, donde no escaseaban los nombres propios ni los ataques personales, un descendiente de la raza indígena, llamado el Dr. Francisco Eugenio de Santa Cruz y Espejo, médico y cirujano con fama de muy hábil en el ejercicio de su profesión, y con fama todavía mayor y bien merecida de hombre de conocimientos enciclopédicos, de gran variedad de aptitudes, de ingenio despierto y mordaz, y de grande inclinación a las ideas novísimas, así en lo científico como en lo social y en lo religioso. Arrastrado por estas propensiones suyas, hizo en una sátira posterior al *Nuevo Luciano* amarga censura del régimen colonial, encarnizándose con el mismo ilustre Marqués de la Sonora, a quien hoy ensalzan y ponen en las nubes los americanos que profesan doctrinas análogas a las que el Dr. Espejo difundía. Esta sátira, calificada por el Presidente de Quito de *sangrienta* y *sediciosa,* valió al Dr. Espejo un año de cárcel, y luego un largo destierro a Bogotá, donde Espejo se entendió con Nariño y otros criollos de ideas semejantes a las suyas, y contribuyó a preparar el movimiento insurreccional de 1809. Las ideas que hervían en la cabeza del médico ecuatoriano, bien claras se revelan en el famoso, y en algunos pasajes elocuente, discurso que desde Bogotá dirigió al cabildo de Quito y a los fundadores de una especie de sociedad económica denominada *Escuela de la Concordia*. El autor empieza por decir: «Vivimos en la más grosera ignorancia y en la miseria más deplorable». ¡Como si sus propios escritos, nacidos bajo el régimen colonial y bajo la educación española, no fuesen la prueba más brillante de lo contrario!

La *Escuela de la Concordia* duró poco, y todavía menos el periódico que ella fundó en enero de 1792 con el título de *Primicias de la cultura de Quito* **.** El Dr. Espejo, complicado, con razón o sin ella, **[p. 510]** en nuevos planes revolucionarios, murió en un calabozo por los años de 1796. Sus obras quedaron inéditas, incluso el *Nuevo Luciano,* que es la más importante de ellas, y que es-

peramos ver pronto de molde por diligencia de la Academia Ecuatoriana. [1]

[p. 511] La obra está dividida en nueve conversaciones, siendo interlocutores dos personas reales y verdaderas, el Dr. don Luis de Mera, natural de Ambato, que defiende la causa de la razón y del buen gusto, y el poetastro don Miguel Murillo, en cabeza del cual ha puesto el autor todas las corruptelas literarias. Sucesivamente se discurre sobre la Retórica y la Poesía, sobre el Criterio del Buen Gusto, sobre la Filosofía, sobre la Theología Escolástica, sobre un nuevo y reformado plan de estudios teológicos, sobre la Theología moral jesuítica y sobre la Oratoria christiana. Las conversaciones 3.ª, 4.ª y la 9.ª pertenecen totalmente al asunto de nuestra obra; pero fuera de la acritud de la sátira y de la originalidad que presta a la obra su procedencia americana, poco nuevo encontramos respecto a doctrina. Todo procede de Muratori en sus *Reflexiones sobre el gusto,* del Padre Bouhours en las *Conversaciones de Aristo y Eugenio*, y especialmente del *Barbandinho,* con la misma mala voluntad de este último contra las escuelas de los jesuítas, acrecentada y subida de punto. Del gusto de los de aquella provincia nos da extrañas noticias suponiendo que imitaban y admiraban a Lucano con preferencia a cualquier otro poeta latino, y que no tenían en sus bibliotecas un Longino ni un Quintiliano. De aquí deduce que ignoraban verdaderamente el alma de la Oratoria y de la Poesía, «que consiste en la naturalidad, moderación y hermosura de imágenes vivas y afectos bien expresados», y que, por el contrario, preferían siempre lo brillante a lo sólido, lo metafórico a lo propio, lo hiperbólico a lo natural, siendo sus autores favoritos en el Parnaso castellano Villamediana y Bances Candamo, el portugués Antonio de Fonseca Soares (Fray Antonio das Chagas) y un cierto don Luis Verdejo, autor de un poema gongorino sobre el sacrificio de Ifigenia. La imitación de las acciones humanas es para el Dr. Espejo el constitutivo esencial de la poesía. Lo que asombra verdadera-

mente e indica cuán escaso era el sentido del arte en este reformador tan audaz, es que, a renglón seguido de tales principios, conceda la palma entre todos los poemas épicos españoles a la *Farsalia* de Jáuregui (que además de ser mera traducción, aunque parafrástica y valiente, es en el estilo tan oscura, inextricable y culterana como el mismo *Polifemo)* y a la *Lima Fundada* del Dr. Peralta Barnuevo, verdadero monstruo de erudición, pero hombre de ningunas dotes **[p. 512]** poéticas, y además conceptista furibundo, grande amigo de sentencias simétricas y de rebuscadas antítesis.

El *Nuevo Luciano,* cualquiera que sea su valor intrínseco, es una de las obras más antiguas de crítica compuestas en la América de habla española. En tal concepto, y a título de curiosidad histórica era imposible omitirla.

[p. 278]. [1]. Vid. el núm. 9 de El Pensador.

[p. 280]. [1]. Debo el conocimiento de este importante periódico a los amistosos oficios del señor don Luis Carmena y Millán, inteligente bibliógrafo y colector de todo género de opúsculos y papeles volantes que puedan servir para la historia del teatro y de los espectáculos populares en España. La edición con que el señor Carmena me ha obsequiado, es la segunda.

—*EI Escritor sin título… Traducido del Español al Castellano, por el Licenciado don Vicente Serrallar y Amor.—Madrid,* 1790, *en la Imprenta de Benito Cano».*

El mismo señor Carmena posee el *segundo discurso* de la edición de 1763, donde está deshecho el anagrama y escrito íntegro el nombre de don Juan Christóval Romea y Tapia. En el número I.° de la misma edición, que también he visto, no aparece más que el seudónimo.

[p. 282]. [1]. Madrid, 1764, 214 páginas.

[p. 282]. [2]. *Diario Extranjero. Noticias importantes y gustosas para los verdaderos apasionados de artes y ciencias,* etc. *Por D. Francisco Mariano Nipho.—Madrid, imp. de Gabriel Ramírez,* 1763. Este Diario es en su mayor parte una serie de retazos traducidos del francés, aunque el autor deplora amargamente la influencia moral de los libros y doctrinas de Francia: «Por efecto de muchos libros perniciosos que ha adoptado la Moda, como los de Voltaire, Rousseau, Helvetius, se experimenta mucha frialdad de fe en estos reinos». Los artículos de teatros son originales de Nipho. Desde la página 149 comenzó a insertar una especie de *poética dramática,* examinando principalmente estas cuestiones: *Comparación de los teatros antiguos con los modernos.—Efectos que causa la pasión de amor, demasiado exagerada, y por lo común aplaudida en el teatro. Reflexiones sobre la renovación del teatro.—Las mujeres del teatro.—Principal motivo de la reformación del teatro.—Obstáculos que se pueden hallar para su reforma.—* Todo lo que dice es bastante sensato, aunque poco original.

[p. 284]. [1]. *Caxón de sastre,* etc., etc. *Nuevamente corregido y aumentado por D Francisco Mariano Nipho… En Madrid. en la Imprenta de Miguel Escribano. Año de* 1781. (El sexto tomo dice 1782). Seis tomos en 8.° Los números del periódico llevaban los extravagantes títulos de *cosidos y retales.* En el *cosido* 4.° del tomo IV y en algunos de los siguientes insertó Nipho una especie de tratadillo sobre *el Buen Gusto,* tomado de Batteux, de un libro italiano y de todas partes.

[p. 284]. [2]. Para que se vea en un ejemplo curioso, y hasta ahora no advertido, de qué manera calcaba don Nicolás Moratín el tono, la dicción y la factura de los versos de Lope, cotéjense las preciosas quintillas, que todos sabemos de memoria, con las siguientes que tomo del canto VIII del olvidado *Isidro* de Lope:

«Alcayde de la frontera
Y su famoso adalid,
Sangre y reliquias del Cid,

Un Gracián Ramírez era
Caballero de Madrid.
… … … … … . .
Este hidalgo, por servilla,
Llegaba, que es maravilla,
Mil veces en guerra incierta
De Visagra hasta la puerta,
Y del Tajo hasta la orilla.

No entraba en estas prohezas,
Aunque eran empresas locas,
Sin traher, muchas ó pocas,
Al Alcayde las cabezas,
Y á Doña Clara las tocas.

Los moros, que eran jüeces
De sus hazañas y preces,
Rayo español le nombraban,
Hijo del Cid le llamaban,
Y Santiago algunas veces.

Todo era apretar los pies
En viendo por largo trecho
Relucirá su despecho
Las bandas en el pavés
Y la cruz roja en el pecho.

Era de miembros gentiles,
De ojos claros y sutiles,
Bello el rostro, el pelo rizo, etc.
… … … … … ….
Y así, despues de unos días
Que en alegres correrías

1874

Honró su brazo y espada,
Le prendieron en celada,
Entre Cabañas y Olías, etc., etc».

¡A cuántos han alimentado las migajas de la opulenta mesa del Fénix de los Ingenios!

[p. 287]. [1]. Estas sátiras no están en el tomo de *Obras Póstumas* de don Nicolás Moratín que imprimió su hijo don Leandro en Barcelona (1821), pero sí en *El Poeta*, periódico de versos, que publicaba Moratín (padre) en 1764, y también se han reproducido en el segundo tomo de la *Biblioteca de Autores Españoles*.

[p. 289]. [1] . *La Petimetra* se ha reimpreso en el segundo tomo de *Autores Españoles,* pero no la disertación preliminar, que es lo único importante para la historia. Nunca podré censurar bastante esta manía de muchos editores de mutilar los principios, preliminares y notas de los libros, que a veces interesan más que el texto. Hasta las portadas deben reproducirse a la letra.

[p. 292]. [1]. He multiplicado las citas de estos discursos, no sólo por su valor histórico, sino por ser ya muy rara la única impresión que hay de ellos en tres cuadernos, que juntos hacen 80 páginas sin lugar ni año (1762). Moratín publicó además otro folleto, intitulado *Respuesta al romance liso y llano y defensa del Pensador.* Nada de esto ha sido incluído en el tomo de Rivadeneyra.

[p. 293]. [1]. Don Leandro Moratín da muy curiosos pormenores sobre esta tertulia, en la *Vida* de su padre que precede a la colección de las obras de éste.

[p. 293]. [2]. El autor de ellas se manifiesta bastante afecto a la antigua literatura española: declara a Góngora «uno de nuestros primeros ingenios, no sólo para la sátira, sino también para la lírica, antes de darse a culto»; manifiesta el deseo de que se haga una nueva y selecta edición de sus poesías líricas; pone en las nubes las «innumerables bellezas» de las *defectuosas* comedias de Lo-

pe, la pureza, elegancia y majestad de su estilo, lo lleno, armonioso y corriente de su verisificación. Extiende su admiración a los poetas latino-hispanos, y aun reconociendo la superioridad de *la Eneida* sobre la *Farsalia,* quiere persuadirnos de que Lucano dió pruebas de mayor ingenio y más fogosa imaginación que Virgilio.

[p. 293]. [3]. *Colección de poesías castellanas, traducidas en* verso *toscano e ilustradas por el Conde D. Juan Bautista Conti…* Madrid, Imprenta Real, 1782 y 83. Se publicaron cuatro tomos; la colección quedó incompleta. El autor tenía preparados dos más.

Sobre Conti debe leerse la bella monografía del profesor V. Cian, *Italia e Spagne nel secolo XVIII. Giambuttista Conti e alcune relazioni litterarie fra l'Italia e la Spagne*. (Turín, 1896), (Nota de esta edición).

[p. 294]. [1]. Don Joaquín José de Flores, en la *Aduana Crítica,* hizo muy severa crítica de la *Lucrecia* de Moratín. A esta crítica trata de responder don Ignacio Bernascone en el prólogo de la *Hormesinda,* que elogiaron en versos latinos don Juan de Iriarte, el botánico Ortega y don Juan Bautista Conti.

[p. 299]. [1]. Don Félix María de Samaniego (que se empeñó en ser escritor prosaico de la escuela de Iriarte, aunque tenía más viveza de fantasía que él, más numen descriptivo y mayor robustez de verisificación cuando quería, a la vez que era muy inferior a su modelo en gusto y corrección), después de haberle admirado y celebrado en aquellos sabidos y un tanto ramplones versos

«En mis obras, Iriarte,
Yo no quiero más arte,
Que poner a los tuyos por modelo…»

cambió de parecer, después que vió publicada la colección de fábulas de su amigo, y dando rienda suelta a un poco disculpable sentimiento de celos, le mortificó con todo género de epigramas

mordaces, llegando a imprimir en Bayona un libro entero de prosas y versos contra él y su familia; libro que los Iriartes se dieron buen cuidado a recoger y destruir (*) [*. El erudito alavés don Julián Apraiz ha descubierto y reimpreso este opúsculo que no es, como parecía inferirse de la noticia de Navarrete, un libelo personal, sino una crítica literaria, aunque mordaz por extremo. Se titula *Carta Apologética al señor Masson, y* fué escrita con motivo de la publicación de las obras de Iriarte, coleccionadas en 1777. Vid. *Obras críticas de D Felipe María de Samaniego*. (Bilbao, 1898). (Nota de esta edición)]. Además, puso en prosa un papel de *Observaciones sobre las Fábulas Literarias* (Vid. *Obras inéditas o poco conocidas de D. Félix María de Samaniego, precedidas de una biografía del autor... por D. Eustaquio Fernández de Navarrete... Vitoria, Imprenta de los Hijos de Manteli,* 1866, páginas 115 a 133). En este opúsculo, menos violento que solían serlo los escritos polémicos del siglo pasado, no sólo disputa Samaniego la originalidad de la introducción del apólogo a Iriarte (lo cual no admite duda, puesto que el primer tomo de su colección corría impreso desde 1781, y muchas de ellas habían sido leídas en la Sociedad Vascongada en 1776, al paso que las de Iriarte no se imprimieron hasta 1782), sino que hace algunas observaciones literarias de carácter más general, muy sólidas e ingeniosas; v. gr.: la de que nuestra admiración por Homero o por Virgilio se funda en razones muy distintas de las que movían a los antiguos, revelándose el progreso de la crítica en descubrir en las obras inmortales nuevos motivos de alabanza, correspondientes a la transformación de ideas y de costumbres. Esta idea es muy fecunda, y admira encontrarla en un escritor tan ligero.

«El gusto (añade) está sujeto a mil particularidades de tiempo y lugar, las cuales, sin que precisamente muden su naturaleza, alteran y modifican sus formas con tal extremo, que algunas veces lo desfiguran hasta hacer que sea desconocido.» Por lo demás, Samaniego, a título de fabulista, y fabulista para un colegio de

niños (ocupación que tanto contrastaba con lo que sabemos de su carácter y con el cinismo de algunos de sus versos), era partidario fervoroso del arte *docente,* y rechazaba como una herejía literaria la idea patrocinada por Luzán y por Iriarte, de que puede haber obras poéticas destinadas exclusivamente al deleite y al gusto. «El *utile dulci* comprende a todos los escritores, sin excepción alguna»; y, sin embargo, Samaniego se burla con razón de la idea de poner en fábulas el *Arte Poética* de Horacio, el *De oratore* de Cicerón y las *Instituciones* de Quintiliano, idea semejante, dice, a la de aquel personaje de Moliére que quería poner en madrigales toda la historia romana. «¿A qué título han de venir los osos, los monos y los marranos a enseñarnos a hacer una oda, un poema épico o un discurso oratorio?… *El apólogo, por su naturaleza, excluye la forma didáctica y todo lo que tenga visos de una instrucción meditada».* ¿Pero no advertía Samaniego, cegado por su rencor, que esta afirmación no iba sólo contra los apólogos de Iriarte, sino contra los suyos propios, y contra todos los del mundo? En efecto: la fábula (donde no está sostenida, como en la India, por la creencia en la transmigración) es un género pueril y prosaico, lo cual no quita que pueda tener trozos verdaderamente poéticos, de carácter descriptivo y aun dramático.

También, al censurar el prosaísmo de dicción en Iriarte, se hiere Samaniego en sus propias carnes. «El poeta debe ennoblecerlo todo… porque también el gusto tiene su velo así como el pudor… A más de que en la poesía hay una cierta correspondencia entre la idea y el movimiento del metro, como la hay en la Música entre el afecto y el sonido». Califica de *arrastrado, pesado* y flojo el estilo de su rival.

Esta saña de Samaniego contra Iriarte, que se manifestó de mil modos, llevándole, v. gr., a hacer una parodia muy chistosa de los primeros versos del *Poema de la Música,* y otra del monólogo de Guzmán *el Bueno,* está explicada, aunque no justificada, por la preterición desdeñosa que Iriarte había hecho de su nombre y de

sus fábulas en el prólogo de las suyas, correspondiendo muy mal al consabido elogio, del cual se desquitó hasta la saciedad, del fabulista riojano.

[p. 302]. [1]. Me valgo de la edición menos incompleta de las *Obras en verso y prosa de D. Tomás de Iriarte* (Madrid, Imprenta Real, 1805), en ocho volúmenes. Las *Fábulas Literarias* están en el primero; las *epístolas* y *poesías sueltas* en el segundo; la *Poética de Horacio* en el cuarto; las polémicas con Sedano y Forner en el sexto; los *Literatos en Quaresma* en el séptimo; las reflexiones sobre la égloga de Meléndez en el octavo.

Cuanto puede saberse sobre Iriarte y su época literaria se halla recopilado en el eruditísimo libro de don Emilio Cotarelo, premiado por la Academia Española e impreso en 1897. (Nota de esta edición).

[p. 303]. [1]. No me detengo en los incidentes de esta polémica, largamente relatada en mi libro *Horacio en España*.

[p. 305]. [1]. *El Arte Poética de Aristóteles en castellano, por D. Joseth Goya y Muniain . De Orden Superior. En la Imprenta de Benito Cano, año de* 1798. 4.° 3 hojas sin foliar + VIII +138 páginas.

[p. 306]. [1]. *Instituciones Oratorias del célebre español M. Fabio Quintiliano, traducidas al castellano, y anotadas según la edición de Rollin, adoptada comúnmente por las Universidades y Seminarios de la Europa… Por el P… de las Escuelas Pías. Obra dedicada al Príncipe Nuestro Señor… Madrid, en la Imprenta de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia. Madrid,* 1779: dos tomos en 4.° Los traductores firman con sus nombres la dedicatoria.

[p. 306]. [2]. Valencia, por José y Tomás de Orga, 1787. El mismo Madramany dejó inédita una traducción del *Lutrin* .

[p. 307]. [1]. Hizo de ella una elegante edición el doctísimo bibliógrafo e historiador mexicano don Joaquín García Icazbal-

ceta *Opúsculos inéditos latinos y castellanos del P. Francisco Javier Alegre*. (México, 1889). (Nota de esta edición).

[p. 307]. [2]. Vid. Cueto, *Bosquejo de la poesía castellana del siglo XVIII,* cap. XI.

[p. 311]. [1]. *Obras de D. Joseph María Vaca de Guzmán … Madrid, por Joseph Herrera,* 1792, tomo II, página 237. Este tomo contiene varias obras críticas de Vaca de Guzmán, de las cuales la más curiosa son sus *Advertencias* sobre el canto de las *Naves de Cortés,* de Moratín (don Nicolás), respondiendo a las que puso en la primera edición Moratín, el hijo, dando justa preferencia al canto de su padre.

[p. 312]. [1]. Olavide, personaje más importante en otra historia que en la de las Letras, llevó a sus últimos límites el prosaísmo, así en la teoría como en la práctica. En el prólogo de sus *Poemas Christianos* (Madrid, 1799) alega como un mérito el haber prescindido de los *hermosos colores* y de las *imágenes atrevidas de la Poesía*. Y se le puede creer sin juramento.

[p. 312]. [2]. Sedano confiesa (pág. 44) que «en España no se escriben tales obras para representarse, ni son compatibles con las monstruosidades que tienen tomada la posesión de sus Theatros, en donde se abomina y del todo se ignora lo que es arte y regularidad». Por monstruosas que fuesen las obras que entonces ocupaban las tablas, no serían peores ni más insoportables que la *Jahel*.

Vid. *Jahel, Tragedia sacada de la Sagrada Escritura, por don Juan Joseph López de Sedano* (Madrid, en la oficina de Ibarra, 1763). Con un largo prólogo por el estilo de los de Montiano.

[p. 314]. [1]. El libro de Sebastián y Latre se imprimió con cierto lujo, bajo los auspicios del Conde de Floridablanca. *Ensayo sobre el teatro español. En Zaragoza: en la Imprenta del Rey* N.S., *año de* 772. 4.°

[p. 314]. [2]. Frase de Sempere y Guarinos en su *Ensayo de una biblioteca de los mejores escritores del reinado de Carlos III, tomo V,* pág. 126.

[p. 314]. [3]. En el *Mercurio de España* de junio de 1800 se insertó un curioso *Examen de la tragedia Sancho Ortíz de las Roelas,* escrito, según creo, por don Nicasio Alvarez de Cienfuegos. La crítica es apocada, pero ingeniosa.

[p. 316]. [1]. Contra don Ramón de la Cruz se escribió, entre otros, el siguiente folleto, que no deja de ser curioso:

«Examen imparcial de la zarzuela intitulada «Las Labradoras de Murcia», e incidentemente de todas las obras del mismo Autor con algunas reflexiones conducentes al restablecimiento del Theatro, por D. Joseph Sánchez, Natural de Filipinas. Con licencia. En Madrid, en la imprenta de Pantaleón Aznar». 1769. 4.°

El encubierto censor cita a Longino en griego, y se las echa de muy clásico, indignándose de las parodias trágicas de don Ramón de la Cruz, y sosteniendo que «las reglas del Arte Dramática no forman ningún código de leyes severas y arbitrarias, sino que son unas observaciones fundadas en el conocimiento del corazón humano y de la impresión que hacen en él los objetos externos, inspiradas por la misma Naturaleza… constantes, invariables, etc., etcétera». Con citas de Eurípides y de Terencio quiere anonadar a don Ramón de la Cruz. Es una crítica digna de don Hermógenes, con *prótasis, epítasis* y todo. Interés histórico tiene mucho, por las noticias que da de la persona de don Ramón de la Cruz, de quien sabemos tan poco. Le llama «tirano del teatro», y supone que ejercía en él una autoridad censoria, admitiendo o rechazando las piezas que se presentaban. Por cada zarzuela o sainete que escribía le pagaban los cómicos 25 doblones. El autor del folleto, para acabar con este monopolio, propone mil arbitrios, a cual más absurdos, v. gr., hacer a la Academia Española tribunal inapelable en materia de teatros, o bien, fundar

una *Academia Real de Poesía,* que forzosamente ha de ser «un plantel de grandes poetas», etc., etc.

Fué autor de este folleto el botánico don Casimiro Gómez Ortega, según consta por una nota manuscrita, que el canónigo don Juan Antonio Mayans puso al margen de su ejemplar.

[p. 317]. [1]. El prólogo de don Ramón de la Cruz se encuentra reproducido al frente de la *Colección* de sus sainetes, publicada en 1843 por don Agustín Durán (Madrid, Imp. de Yenes), la cual comprende unos ciento. Al mismo género de parodias que *Manolo, El Muñuelo, El Marido Sofocado,* etc., pertenece *Pancho y Mendrugo* de don José Vicente Alonso, relator de la Audiencia de Granada. Estas parodias repetidas (que son más en número que las tragedias representadas), prueban hasta qué punto era impopular la tragedia francesa entre nosotros.

El estudio biográfico y bibliográfico del gran sainetero madrileño ha sido renovado por don Emilio Cotarelo en su libro D. *Ramón de la Cruz y sus obras* (Madrid, 1899), una de las mejores contribuciones de la erudición moderna a nuestra historia literaria. (Nota de esta edición).

[p. 319]. [1]. *Theatro Hespañol*. Madrid, Imprenta Real, 1785 a 1736: 17 tomos. La obra puede considerarse dividida en seis partes. Los cuatro primeros volúmenes abarcan las comedias *de figurón;* del V al XII están las *de capa y espada;* el XIII y XIV son de *comedias heroycas,* el XV de entremeses; el XVI es un *Catálogo alphabético de las comedias, tragedias, autos, entremeses,* etcétera, del *Theatro Hespañol;* el XVII, que sirve de suplemento, comprende las tragedias del mismo Huerta *(Raquel* y *Agamenón Vengado),* que él, con poca modestia, pone en la colección.

[p. 321]. [1]. Dice, por ejemplo: «Calderón no perdía gran cosa con no saber el francés…» Llama a Voltaire *«el más superficial e inconsecuente de los hombres»,* como en desquite de la calificación de *demencia bárbara* que el otro aplicó a nuestro teatro.

[p. 322]. [1]. Es difícil reunir todos los opúsculos a que dió margen esta ruidosa polémica. Recordamos los siguientes:

Continuación de las Memorias críticas, por Cosme Damián (Núm 402). (Es de don Félix María de Samaniego, y salió como si fuera un número de algún periódico). Está reimpreso en las *obras Inéditas o poco conocidas* de Samaniego… Publicadas por Navarrete. (Vitoria, 1866).

—*Lección crítica a los lectores del papel intitulado Continuación de las Memorias críticas de Cosme Damián, por D. Vicente García de la Huerta. Con licencia, en Madrid, en la Imprenta Real,* 1785. Segunda edición, por Pantaleón Aznar, 1786, ambas en 8.°

—*Impugnación de las Memorias críticas de Cosme Damián,* sin l. ni a. (Anónimo, puede ser del mismo Huerta).

—*Tentativa de aprovechamiento crítico en la Lección Crítica de D. Vicente García de la Huerta… Dala a luz, en defensa del inimitable Miguel de Cervantes Saavedra, D. Plácido Guerrero*. Madrid, 1785. (Su verdadero autor, don Joaquín Ezquerra, que por entonces dirigía el *Memorial Literario)*. 8.°

—*Reflexiones sobre la Lección Crítica que ha publicado D. Vicente García de la Huerta. Las escribía, en vindicación de la buena Memoria de Miguel de Cervantes Saavedra, Tomé Cecial, escudero del bachiller Sansón Carrasco. Las publica D. Juan Pablo Forner, Madrid,* 1786, 8.°

—*Diálogo céltico transpirenaico e hiperbóreo, entre el Corresponsal del Censor y su maestro de Latinidad… en defensa de la escena española, con apostillas, de D. Vicente García de la Huerta,* 8.° (Ignoro el nombre del autor de este diálogo burlesco contra Huerta).

—*La escena hespañola defendida en el Prólogo del Theatro hespañol, y* en *su Lección Crítica. Segunda impresión con apostillas relativas a varios folletos posteriores. Madrid,* 1786, *H. Santos*. 8.° (El autor es Huerta).

—*Carta a D. Vicente García de la Huerta, en la que se responde a varias inepcias de sus impugnadores; y se proponen dos dudas al señor colector. P. D. I. D. L. C.* (Madrid, 1787). No he visto este folleto, sino citado por Tícknor, e ignoro a quién correspondan las iniciales.

—*Carta dirigida al Sr. Apologista Universal por uno de sus clientes natos con un soneto a la muerte del Sr. Huerta, para que le publique con las obras de algunos que esperan su protección, haciendo la correspondiente apología. Madrid, imp. de Joseph Herrera,* 1787. 8.° (Este opúsculo, que demusetra en su autor entrañas de bárbaro, se atribuye por algunos a Iriarte. Vid. Barrantes, *Aparato bibliográfico de Extremadura,* tomo III, pág. 103).

A todo esto hay que agregar las muchas sátiras que quedaron inéditas (los romances de Jove-Llanos, la *Fe de erratas de* Forner, etc.), y una multitud de artículos impresos en casi todos los periódicos literarios de entonces.

[p. 326]. [1]. Alusión a la comedia de Moreto *Los Siete Durmientes* o *Los Más Dichosos Hermanos*.

[p. 327]. [1]. Impresa el mismo año en Madrid por F. Villalpando.

[p. 328]. [1]. *Exequias de la lengua castellana. (Poetas líricos del siglo XVIII,* tomo II, pág. 404).

[p. 328]. [2]. Recojamos otra preciosa confesión de Forner en favor de nuestro teatro: «Ingenios muy grandes, cuales lo fueron casi todos los dramáticos de los dos siglos anteriores, descargándose de todas las rigideces del arte y extraviándose del camino recto de la imitación, alma de la poesía, escribieron dramas que, en medio de su desarreglo, contenían escenas, situaciones y lances excelentes. Su estilo, cuando no querían remontarse, era elegante, puro, halagüeño, suave, rápido, armonioso: muchas veces pintaron admirablemente caracteres y costumbres muy vivas y

muy propias: hay comedias suyas que no deben nada a las más célebres de las extranjeras. Pasó la época de estos grandes hombres…» *(Exequias,* etc., pág. 404). Estas *Exequias* son, por todos conceptos, la obra maestra de Forner, y una de las más notables del siglo XVIII. ¿Por qué no se imprimen aparte?

[p. 330]. [1] . *Heterodoxos Españoles,* tomo III, páginas 330 y sigs.

[p. 331]. [1]. Forner sostuvo, por lo menos, las siguientes campañas:

I. Contra Iriarte *(El Asno erudito.—Los Gramáticos, historia chinesca.— Cotejo de las dos églogas premiadas por la Real Academia Española).*

II. Contra Huerta *(Fe de erratas del prólogo del teatro español.—Reflexiones de Tomé Cecial.—El Morión,* poema burlesco (del griego *moría,* locura), y varios romances, sonetos, epigramas, etc.)
III. Contra Trigueros (*Carta de D. Antonio Varas al autor de la Riada.— Suplemento al artículo Trigueros en la biblioteca del Dr. Guarinos).*

IV. Contra varios poetastros menores, Nipho, Laviano, Valladares, etc.— *(Carta de Marcial a D. Fermín Laviano.—Carta del Tonto de la Duquesa de Alba a un amigo suyo de América.—Sátira contra la literatura chapucera del tiempo presente,* etc., etc.)

V. Contra don D. Tomás Sánchez *(Carta de Bartolo,* en respuesta a la *Carta de Paracuellos.*— Replicó Sánchez en la *Defensa de D. Fernando Pérez).*

VI. Polémica en defensa de la *Oración Apologética (Contestación al discurso* 113 *de El Censor.—Pasatiempo de D. Juan Pablo Forner* (contra *El Apologista Universal).—Lista puntual de los errores de que está atiborrada la primera carta de las que el Español de París ha escrito contra la Oración Apologética).*

VII. Contra Vargas Ponce *(La corneja sin plumas).*

VIII. Contra varios teólogos andaluces, en defensa del establecimiento de un teatro en Sevilla *(Respuesta a la carta de Juan Perote.—Carta dirigida a un vecino de Cádiz sobre otra de un literato de Sevilla.—Respuesta a los desengaños útiles y avisos importantes del literato de Ecija.—Prólogo al público sevillano,* etc., etc., etc.)

IX. Contra varios periodistas *(Diálogo entre El Censor y El Apologista Universal.—Demostraciones palmarias de que El Censor, El Corresponsal, etc., son inútiles y perjudiciales,* etc.)

Muchos de estos folletos están publicados con los varios seudónimos de Pablo Segarra, Bartolo, Varas, Paulo Ipnocausto, Bachiller Regañadientes, Silvio Liberio, Tomé Cecial y otros nombres de batalla.

[p. 336]. [1]. *Vid. Obras de D. Juan Pablo Forner, fiscal que fué del extinguido Consejo de Castilla, recogidas y ordenadas por D. Luis Villanueva. Madrid,* año 1844. 8.° Págs. 1 a 143.

[p. 337]. [1]. *Ut nisi fato illo, quod omnis aetas mirabitur, tanta ingeniorum et doctrinarum omnium vis usque ab orbe ultimo in Italiam extorris advecta esset, vix ullum hodie apud nos banarum artium studiorumque extaret vesti gium, vix ullum immortalitate dignum testimonium. (Ant. Montii oratio habita in Archigymnasio Bononiensi, quo die studia solemniter sunt instaurata anno* 1781. *Bononiae,* 1781.)

[p. 337]. [2]. Le ha escrito ya, aunque no por completo, pero sí con grandísima erudición y recto juicio, el ilustre profesor italiano Vittorio Cian *(L'Immigrazione dei Gesuiti Spagnuoli Letterati in Italia,* en las Memorias de la Academia Real de Ciencias de Turín, 1895.) Véanse también los articulos que con ocasión de este libro publicó en *La Civiltá Cattolica* el P. Alejandro Galleroni, S. J., y han sido traducidos al castellano con algunos apéndices por el P. Antonio Madariaga, de la misma Compañía. (Salamanca, 1897). (Nota de esta edición.)

[p. 339]. [1]. Especialmente un diálogo que quedó inédito, refutando las opiniones de Vernei (el Barbadiño) acerca de la Retó-

rica y la Poética. De otros trabajos del P. Serrano se da noticia en la biografía que escribió de él el P. Miguel García, y precede a la colección póstuma de los versos de Serrano:

—*Thomae Serrani Valentini Carminum Libri IV. Opus posthumum. Accedit de ejusdem Serrani vita et litteris Michaelis Garciae Commentarius. Fulginiae* (Foligno), 1788, *de Typhographía Joannis Tomassini*. 4.°

Entre los manuscritos de Serrano embargados al salir de España, lo que él sentía más haber perdido era una *España Poética* en forma de diálogo (castellano), donde, a imitación del *Bruto* de Marco Tulio, iba haciendo la historia y la crítica de nuestros poetas. ¿Existirá en alguna parte el manuscrito de esta obra, en la cual el autor había consignado noticias muy recónditas, sacadas de la Biblioteca de Mayans?

[p. 340]. [1]. *Thomae Serrani Valentini super judicio Hieronymi Tiraboschii de M. Valerio Martiale, L. Annaeo Seneca, M. Annaeo Lucano et aliis argenteae aetatis Hispanis, ad Clementinum Vannettium, Epistolae Duae. Excudebat Josephus Rinaldus. Ferraria, anno* 1716, 225 pp. 8.°

[p. 340]. [2]. *Lettera dell'Abate D. Giovanai Andres. Al sig. Comendatore Fra Gaetano Valenti Gonzaga, Cavaliere dell' Inclita Religione di Malta, sopra una pretesa cagione del corrompimento del gusto Italiano nel secolo XVII. In Cremona,* 1776. 8.° *Appresso Lorenzo Manini e C.ª* 8.° 61 pp. Fué traducida al castellano por D. F. J. Borrull. (Madrid, Sancha, 1780).

[p. 341]. [1] . *Dell'Origine, Progressi e Stato attuale d'ogni letteratura, dell'Abate D. Giovanai Andres, Socio della R. Academia di Scienze e Belle Lettere di Mantova. Parma, Dalla Stamperia Reale,* 1782 *a* 1798. Siete volúmenes en 4.° grande. Edición espléndida como todas las de Bodoni. En años sucesivos la reprodujeron las prensas de Venecia, Prato, Pisa y Nápoles. En 1808 se comenzó en Roma una reimpresión con adiciones, que llegó a su término

en 1816. Consta de ocho tomos, dividido uno de ellos en dos volúmenes.

Conforme iban publicándose en Parma los volúmenes de la primera edición, salía de Madrid una traducción castellana (bastante descuidada), hecha por D. Carlos Andrés, hermano del autor.

—*Origen, progresos y estado actual de toda la literatura… Madrid,* por D. Antonio de Sancha, 1784-1806. 4.° pequeño. Diez volúmenes. (Quedó sin traducir la parte relativa a los estudios eclesiásticos).

En 1796 se imprimió una traducción alemana, y en 1805 otra francesa, si bien ésta no pasó del primer tomo.

[p. 346]. [1]. Tomo I, páginas 453 y 454 de la edición de Parma.

[p. 350]. [1]. El P. Andrés dejó otras obras que tienen más o menos relación con nuestros estudios, por ejemplo, *Cartas sobre la música de los árabes* (insertas por Juan Bautista Toderini en su *Tratado de Literatura Turca,* Venecia, 1787); *Disertación sobre el episodio de Dido en la «Eneida»* (Cesena, 1786, 8.°, traducida al castellano por don Carlos Andrés: Madrid, 1788, por Sancha), y gran número de cartas y opúsculos bibliográficos. Fué bibliotecario de Nápoles, y murió en Roma, en 1817.

[p. 350]. [2]. *Saggio storico-apologetico della Letteratura Spagnuola contro* le *pregiudicate oponioni d'alcuni moderni Escrittori Italiani. Genova,* 1778 a 1781. *Seis tomos* 8.°

A este ensayo replicaron Bettinelli con una carta, publicada en el *Diario de Módena* (tomo XIX), y Tiraboschi con otra, impresa también en Módena en 1778. Lampillas imprimió estas cartas juntamente con sus réplicas, formando el séptimo volumen de su ensayo:

—*Lettere dei Sign. Abati Tiraboschi, e Bettinelli, con le risposte del Sign, Abate Lampillas intorno al Saggio Storico-Apologetico della Lette-*

ratura Spagnuola del medesimo, da servire di continuazione del medesimo Saggio. Roma, 1781. *Por Luigi Perego Salvioni, in Sapienza.*

Las obras de Lampillas fueron traducidas al castellano por una dama aragonesa, D.ª Josefa Amar y Borbón.

—*Ensayo histórico-apologético de la Literatura española contra las opiniones preocupadas de algunos escritores modernos italianos. Traducido del italiano por doña Josefa Amar y Borbón. Segunda edición, corregida, enmendada e ilustrada con notas por la misma traductora.* (El volumen VII contiene *Respuesta a los cargos recopilados por el Abate Tiraboschi, etc., etc. Va añadido un índice alfabético de autores y materias, formado por la traductora.)* Madrid, P. Marín, 1789. Siete tomos 8.°, como los del original.

[p. 355]. [1]. Es el I de la cuarta parte (tomo II).

[p. 356]. [1]. *Apología de Miguel Cervantes sobre los yerros que se le han notado en el Quixote. Dedicada por D. Antonio Eximeno al Excmo. Sr. Príncipe de la Paz. Madrid, imp. de la Administración del Real Arbitrio,* 1806.

Eximeno sostenía que el «tiempo imaginario de una fábula consiste en la sucesión de ideas que presenta la misma fábula, y es un error el quererle determinar y medir con la medida del tiempo verdadero, sino que debe medirse por la sucesión de los objetos de que se compone la acción de la fábula. De aquí es que se pueden introducir en una fábula hechos y personajes tomados de la historia verdadera, los cuales en ésta disten entre sí años y aun siglos, y en la fábula aparezcan contemporáneos, con tal que su verdadera disidencia cronológica no esté embebida en los mismos hechos, y no sea vulgarmente conocida y familiar al común de los lectores».

Ticknor no comprendió el verdadero objeto de este libro ni la profunda ironía que hay en muchos pasajes de él, e incluyó a Eximeno entre los autores de absurdos cálculos cronológicos sobre el *Quijote*.

[p. 358]. [1]. Pudieran citarse otros muchos rasgos críticos de Eximeno, v. gr., su juicio sobre el teatro español, condensado en estas palabras *Del Origen y reglas de la Música* (tomo II, lib. III, cap II, párrafo 5.º): «Hasta que los españoles enseñaron a poner en escena caracteres y costumbres de nuestros tiempos, no se sabía más que ofrecer imitaciones de rufianes y demás caracteres y costumbres de Plauto y Terencio, con fábulas sumamente frías y sin arte. Los criticastros españoles, ecos de la malignidad o ignorancia de los extranjeros, ponderan fastidiosamente el desarreglo de Las comedias de Lope y de sus imitadores; pero aunque es cierto que estos dramáticos cuidaron más de agradar al pueblo con sus invenciones que de arreglar éstas a las leyes de lo verosímil, no se les puede negar la gloria de haber sido los primeros maestros de Europa en la reforma del teatro».

Sobre la aptitud de nuestra lengua para la música tiene singulares observaciones, así en el libro *Del Origen* como en *Don Lazarillo Vizcardi,*

[p. 362]. [1]. La edición que de ellas poseo (120 págs., 8.º) no tiene nota de año ni de lugar, pero llevando en la primera página la marca del *tomo VI,* parece inferirse que han formado parte de las Memorias de alguna academia italiana o de alguna publicación periódica.

Contiene:

—*Lettera del'abate Stefano Arteaga alla Contessa Isabella Teotochi Albrizzi intorno la «Mirra».*

—*Risposta de la Contessa Albrizzi all'Abate Arteaga.*

—*Lettera del'abate Stefano Arteaga a Monsignore Antonio Gardoqui intorno il «Philippo».*

[p. 362]. [2] . *Carta de D. Esteban de Arteaga a D. Antonio Ponz, Secretario de S. M. y de la Real Academia de San Fernando, etc., sobre*

la filosofía de Píndaro, Virgilio, Horacio y Lucano, que sirve de respuesta a un artículo de cierto Diarista Holandés, publicado en Febrero de 1788, *Madrid,* 1789, *en la imprenta de la viuda de Ibarra*. (70 págs. 8.°)

Este escrito va dirigido contra cuatro disertaciones de M. Merián, de la Academia de Ciencias de Berlín, publicadas en las *Memorias* de aquella corporación (años 1774, 1775, 1776).

—*Dell'ifluenza degli Arabi sull'origine della Poesia Moderna in Europa*. *Dissertazione di Stefano Arteaga*. *In Roma, nella Stamperia Pagliarini,* 1791 *Con licenza delli Superiori*.— 8.° VI + 118 pp. La enseñanza literaria de este opúsculo se compendia en las palabras siguientes (pág. 24): «La diferencia entre el genio y el espíritu poético de los sarracenos y de los trovadores es total y completa. Ninguna alusión en éstos, ningún vestigio, ningún indicio, siquiera mínimo, de las cosas pertenecientes a aquéllos, ni de las cosas religiosas, ni de las históricas, ni de las domésticas, ni de las costumbres, usos, ritos o cualquiera otra cosa del mismo género; ni de las producciones naturales de su país, ni de su cultura, ni de sus expediciones militares, ni de sus califas, reyes o caudillos, ni de su imperio. En una palabra: los provenzales parecen tan enterados de las cosas arábigas, como de las de Otahiti o de la Tierra de Van-Diemen, descubierta en nuestros días».

El tono de esta disertación es durísimo con Tiraboschi, mucho más que con Andrés, aunque también le acusa de haber hablado de cosas que no entendía. Son dignas de notarse las reflexiones de Arteaga sobre un texto famoso de Alvaro Cordobés.

A continuación de un discurso italiano del Dr. Mateo Borsa, secretario de la Academia de Mantua, *sobre el gusto actual de la literatura* en Italia (Venecia, por Carlos Palese, 1785, idem por Antonio Zatta, 1786), hay seis notas del P. Arteaga que son verdaderas disertaciones, más extensas e importantes que el texto que comenta. La 1.ª versa sobre el *neologismo* y sus causas. La 2.ª sobre el influjo de la filosofía en los escritos de los Poetas Griegos y La-

tinos. La 3.ª sobre los abusos de la elocuencia sagrada en Italia. La 4.ª sobre el instinto, refutando una opinión de Condillac. La 5.ª sobre la *parodia* y lo ridículo. La 6.ª sobre las causas del mal gusto en literatura.

[p. 364]. [1]. De todos estos escritores se hallará noticia en nuestras bibliografías provinciales (Fuster, Latassa, Torres Amat, Bover, etc., etc.), y en la general de la Compañía de Jesús por los PP. Backer. El padre Pla dejó manuscrita (en la Biblioteca Barberina) una obra extensa sobre los *orígenes de la Poesía italiana*. Había sido catedrático de lengua caldea en la Universidad de Bolonia, y Tiraboschi le llamó *el más docto y profundo políglota de su tiempo en Italia*. Dejó versos hebreos, árabes, griegos, etc., y son suyas todas las traducciones italianas de versos provenzales que figuran en la obra de Juan María Barbieri *Dell'origine della poesia rimada,* publicada por el mismo Tiraboschi en 1790.

La obra del P. Aymerich, a la cual se alude en el texto, se rotula:

—*Q. Moderati Censorini de vita et morte Latinae Linguae Paradoxa Philologica, criticis nonnullis disertationibus exposita, asserta et probaba. Praemittuntur et interseruntur colloquia inter eruditum civem Ferrariensem et Hispanos aliquot de rebus ad humaniores praesertim litteras spectantibus cum adjunctis unicuique disertationi adnotationibus Ferrariae,* 1780, 8.º

La carta del P. Buenaventura Prats sobre la poesía de los sagrados libros, puede leerse en el *Diccionario de escritores catalanes* de Torres Amat (pág. 409). Dejó inéditas *Conjecturae de poesi et musica veterum.—Rhytmica antiqua Graecorum illustrata.—Plutarchus de musica,* con otros autores griegos sobre la misma materia, traducidos e ilustrados.

Acerca del P. Aponte, léase el elogio que le consagró Mezzofanti. *(Discorso in lode del P. Emmanuele Aponte… dall'Abate Giuseppe Mezzofanti*. Bologna, 1820.)

También merece recuerdo entre los críticos helenistas el P. Antonio Vila, que se hacía llamar *Chrisopetropolitano,* por ser natural de Sampedor. Escribió, además de otros opúsculos apreciables, *Dialogus de graecorum scriptorum lectione*. (Ferrara, 1786, 8.°) —*Dialogus alter de utilitate* ex *graecorum scriptorum lectione percepta*. (Ferrara, 1787: ambos diálogos están en latín y en griego.)

—*Oratio de optimo scribendi genere ex veterum graeci latinique nominis scriptorum imitatione comparando*.—*De sacro christianae gentis oratore ad heroicam Graecorum patrum eloquentiam instituendo*. (Ferrara, 1786) .—*Oratio de inexhaustis ciceronianae orationis divitiis* (1765) . Son muy notables las consideraciones del P. Vila sobre los oradores atenienses.

Del P. Lassala quedó manuscrito un diálogo en verso con el título de *La tragedia española vindicada*.

El P. Colomés imprimió *Osservazioni sopra l'«Achille in Sciro», di Metastasio*. (Niza, imprenta de la Sociedad Tipográfica, 1785, 8.°) —*Osservazioni sul «Demofonte», di Metastasio* (íd., íd.).— *Lettera ad un amíco intorno il giudizio dato nelle «Efemeridi romane» del dramma intitulato «Scipione in Cartagine»* (Bolonia, 1784). Dejó manuscrita una obra voluminosa sobre las Bellas Artes, y una disertación sobre la Poesía en la Historia. Algo de esto debe de conservarse todavía en Valencia.

El P. Antonio Pinazo (valenciano, como los dos anteriores) publicó una disertación *sull'influenza delle lettere è delle scienze nelle stato civile è politico delle nazioni* (Verona, 1792), contradiciendo la famosa paradoja de Rousseau. No llegó a imprimirse su *Ensayo sobre la poesía didáctica,* género que había cultivado mucho, escribiendo un poema sobre *El Rayo,* y otro sobre *Los Cielos*. También quedó inédita otra disertación suya *sobre el influjo de la moda en las letras*.

El abate Garcés, conocido principalmente por su útil aunque casuístico libro *Del vigor y elegancia de la lengua castellana,* dejó ma-

nuscrita una *Introducción filosófica a la elocuencia mediante el buen uso de las ideas,* obra de pensamiento análogo a la de Capmany.

El originalísimo P. Vicente Requeno, aragonés, de quien trataremos largamente en el capítulo de las artes plásticas y en el de la música, dejó entre sus obras inéditas un *Arte de la elocuencia filosóficamente examinada* (dos tomos, 4.°), un *Examen de las obras preceptivas de Demetrio Falereo, de Cicerón y Quintiliano,* y dos disertaciones sobre los asuntos siguientes: I . *In constituendis partibus Artis dicendi singulis et quidem principalioribus, non semper unam fuisse Rhetorum opinandi rationem.* II . *Quo pacto scripserit Aristoteles de arte dicendi in libris ad Theodectem.*

Este catálogo de Jesuítas, preceptistas y críticos, o que en sus obras derramaron alguna luz sobre el arte de la palabra, podría aumentarse no poco ¡Toda la enorme literatura de los expulsos fué producida en menos de treinta años! No presenta fenómeno igual la historia literaria.

[p. 367]. [1]. Lib. IV, cap. VI, tomo II de la edición castellana, pág. 420.

[p. 368]. [1] . *Arte Poética fácil. Diálogos familiares en que se enseña la poesía a cualquiera de mediano talento, de cualquier sexo y edad. Valencia,* 1801, *por Burguete.* (Dedicado a la reina María Luisa. Son nueve diálogos.)

—*Arte Poética,* etc., etc. *Obra de D. Juan Francisco de Masdeu, académico de Roma, Bolonia, Barcelona, Sevilla,* etc., etc. *Nueva edición, corregida con esmero y puesta en un todo conforme a la nueva ortografía, por D. J. M. P. y C.* Gerona: por Antonio Oliva, 1826, 8.°

—*Arte Poetica Italiana de facile intelligenza: dialoghi familiari.* Parma, 1803, 8.°

El P. Masdeu tradujo al italiano muchos versos de veintidós poetas españoles del siglo XVI, secundando las tareas de Conti.

[p. 369]. [1] . *El Apologista Universal, Obra periódica, que manifestará, no sólo la instrucción, exactitud y bellezas de las obras de los auto-*

res citados que se dexan zurrar de los semi-críticos modernos, sino también el interes y utilidad de algunas costumbres y establecimientos de moda. Tomo I (único publicado): *Madrid, en la Imprenta Real,* 1786. Este periódico se hizo notable por sus acerbas polémicas con D. Juan Pablo Forner.

Pueden citarse además, como periódicos literarios de esta época, aunque de menos importancia, *El Hablador juicioso y crítico imparcial o Noticias Literarias, por el abate Juan Langlet; El amigo y corresponsal del Pensador,* por D. Antonio Mauricio Garrido; *El Belianís Literario. Discurso andante (dividido en varios papeles periódicos), en defensa de algunos puntos de nuestra bella Literatura, contra todos los críticos partidarios del Buen Gusto y la reformación: su autor D. Patricio Bueno de Castilla. Parte Primera. Tomo I* (único publicado, en siete números): *Madrid, por D. Joaquín Ibarra,* 1765, 4.° (Título irónico, como se ve: redactaba este papel Sedano, el colector del *Parnaso español.)* Todavía puede añadirse el *Correo Literario de la Europa, en el que se da noticia de los libros nuevos, de las invenciones y adelantamientos hechos en Francia y otros reinos extranjeros…* (1781), redactado por el Duque de Almodóvar, y otros de que se hallará noticia en Sempere y Guarinos. Posteriores a la época que su *Biblioteca* abraza, aparecieron otros, aparte de los que estudiamos en el texto, v. gr.: *El Diario de las Musas,* en el cual se publicaron muchos versos y artículos de Forner (1790); *La Espigadera,* de la cual salieron diez y siete números (que forman dos tomos) en 1790, *El Regañón general,* y *El Anti-Regañón* en 1803, etc. Todos estos papeles tenían, en general, corta vida y escasos lectores. Los que al canzaron más fueron El *Correo de los Ciegos* (1786 a 1791), el *Espíritu de los mejores Diarios* (1787-1793): 17 tomos 4.° Escribieron en él D. Valentín Foronda, D. V. Santibáñez y algún otro, pero la mayor parte del periódico se compone de extractos y traducciones del Francés, así como el *Correo Literario de la Europa,* que duró seis años (1781 a 87).

[p. 371]. [1]. El primer número del *Memorial* corresponde al mes de Enero de 1784. El periódico era mensual.

[p. 372]. [1]. Tomo VIII (1786), pág. 245. Teatros.

[p. 372]. [2]. Pág. 205.

[p. 373]. [1]. Tomo XIII, año 1788.

[p. 374]. [1]. Tomo XV de la *Continuación del Memorial Literario («Reflexiones sobre el teatro inglés»)*. Este Calderón era montañés de nacimiento, y dedica a la Sociedad Cantábrica de Santander algunos de sus escritos. Publicó una *Historia de el sitio de Malta* y varias traducciones del inglés.

[p. 375]. [1]. *Continuación,* tomo XXI, pág. 458.

[p. 377]. [1]. *Filosofía de la Eloquencia. Por D. Antonio de Capmany, de la Real Academia de la Historia y de la de Buenas Letras de Sevilla.* Madrid, por D. Antonio de Sancha, 1777, 8.°

—*Filosofía de la Elocuencia. Nueva edición, conforme a la de Londres, impresa en* 1812, *adicionada y corregida con esmero por D. J. M. P. y C. Gerona, por Antonio Oliva, impresor de S. M.* 1826. 8.°

Capmany ha sido magistralmente juzgado en dos artículos del señor Milá y Fontanals *(Diario de Barcelona,* 1854), y en una memoria de Guillermo Forteza, premiada por la Academia de Buenas Letras de Barcelona *(Obras Críticas y Literarias de Guillermo Forteza,* tomo I. Palma de Mallorca, 1882).

[p. 377]. [2]. *Carta crítica del Bachiller Gil Porras Machuca a los RR. PP. Mohedanos sobre la Historia Literaria.—En Madrid, en la Imprenta Real de la Gazeta,* 1781, 4.°

[p. 379]. [1]. Vid. pág. 66 de la *Carta de Bartolo, el sobrino de Don Fernando Pérez, tercianario de Paracuellos, al editor de la Carta de su tío. Publícala* el *Licenciado Paulo Ipnocausto. Con licencia. Madrid, en la Imprenta Real, año* 1790.

Este opúsculo es contestación a otro de Sánchez, muy notable, que se rotula *Carta de Paracuellos, escrita por D. Fernando Pérez*

a un sobrino que se hallaba en peligro de ser autor de un libro. Publícala con notas un Bachiller en Artes, Madrid. 1789, *por la Vda. de Ibarra.* Es una sátira general y muy graciosa de los vicios de la literatura de su tiempo. Forner se dió por sentido de algunas alusiones contra los apologistas, y embistió contra Sánchez, que además tenía a sus ojos el pecado capital de ser amigo de los Iriartes. Sánchez no se dió por muerto, y replicó con una *Defensa de D. Fernando Pérez… impugnado por el Licenciado Paulo Ipnocausto. Escribíala un amigo de D. Fernando. Madrid,* 1790. 8.°

Don Tomás Antonio Sánchez era montañés, natural de Ruiseñada (junto a Comillas), según él mismo dice en su *Indice de voces anticuadas.* Los extranjeros, por no entender la antigua expresión geográfica *Montañés de Burgos,* suelen llamarle *burgalés.*

[p. 383]. [1] . *Píndaro en Griego y Castellano.* Tomo I (único publicado). *Obras Poéticas de Píndaro en metro castellano, con el texto Griego y notas críticas, por D. Francisco Patricio de Berguizas, Presbítero, Bibliotecario de S. M. Madrid, en la Imp. Real,* 1798. 8.°. 104 páginas ocupa el *Discurso Preliminar.*

[p. 388]. [1]. En esta parte Estala puso a contribución el *Extracto de la Poética de Aristóteles,* escrito por Metastasio.

[p. 389]. [1]. *Edipo Tirano. Tragedia de Sófocles, traducida del Griego en verso castellano con un discurso preliminar sobre la tragedia antigua y moderna, por D. Pedro Estala, presbítero. Madrid, en la imprenta de Sancha, año de* 1793. 8.° El *Discurso* ocupa 50 páginas.

—*El Pluto, comedia de Aristófanes, traducida del Griego en verso castellano, con un discurso preliminar sobre la comedia antigua y moderna… En Madrid, en la imprenta de Sancha,* 1794. El *Discurso* preliminar llena 46 páginas.

En la *Continuación del Memorial Literario,* tomo XI, página 109, se insertaron unas *Reflexiones críticas sobre la tragedia de Edipo Rey,*

escrita por Sófocles, y sobre el discurso preliminar con que la publicó su traductor el S. D. P. E., por F. N. de R. (iniciales, según creo, del escolapio P. Navarrete, puesto que dice «Estala y yo somos de una ropa»).

El encubierto censor acierta en sostener que el nombre de *Tirano* no se aplica a Edipo en són de menosprecio, y que no fué de ninguna manera el objeto de aquella tragedia inculcar el odio al gobierno monárquico. Pero muestra la más absoluta ignorancia en cuanto al carácter lírico de la tragedia griega, queriendo juzgarlo todo por principios de verosimilitud material, y por el tipo de la tragedia francesa.

¡Cuán superior es el criterio de Estala! En las notas de su traducción *(Vid.* pág. 57) se lamenta de que los trágicos modernos hayan corrompido la sencillez griega, sustituyéndola un lenguaje hinchado, por haber perdido en todo el gusto de las gracias naturales.

[p. 392]. [1]. En una de sus cartas a Forner, llega a decir que *odia a Moratín*. Sin embargo, vivió con él en Valencia, y casi le mantuvo en 1813.

[p. 393]. [1]. Las *Poesías Asiáticas* no se imprimieron hasta 1833; pero estaban traducidas mucho antes, y el traductor pertenece a la escuela del siglo XVIII. Falleció en 1815.

[p. 396]. [1]. Estas cartas han sido impresas en el tomo II de *Poetas líricos del siglo XVIII,* páginas 73 a 88.

[p. 396]. [2]. Hay mucha variedad de tonos en Meléndez. Los dos romances de *Doña Elvira,* por ejemplo, constituyen una verdadera leyenda romántica, que no parecería mal entre las del Duque de Rivas. En algunas elegías, v. gr., la de *La Partida,* se inicia un género de poesía erótica enteramente moderna y no falta de pasión ni de arrebato.

[p. 397]. [1]. Pág. 495 y siguientes del tomo I de la edición Rivadeneyra.

[p. 398]. [1]. Tomo II (edición Rivadeneyra de las *Obras de Jove-Llanos;* página 163).

[p. 398]. [2]. Tomo I, pág. 497.

[p. 398]. [3]. Tomo I (edición Rivadeneyra de las *Obras de Jove-Llanos:* página 490).

[p. 398]. [4]. Ib., pág. 491.

[p. 399]. [1]. Ib., pág. 3.

[p. 400]. [1]. Tomo I (edición Rivadeneyra de las *Obras de Jove-Llanos;* página 331)

[p. 402]. [1]. El Dr. D. Francisco Jarrín, catedrático de Retórica en el Instituto de Gijón, ha adicionado y comentado las *Lecciones de Retórica y Poética* de Jove-Llanos, de modo que puedan servir de texto. (Gijón, imprenta de Torre, 1879).

[p. 402]. [2]. Hemos formado de ellos una colección, que algún día verá la luz pública.

[p. 403]. [1]. Distinguió muy bien, siguiendo a Lessing y a Arteaga, la imitación *progresiva* de la poesía, y la imitación *estable* de la pintura.

[p. 404]. [1]. Las excelentes condiciones didácticas de la *Retórica* de Sánchez Barbero la han mantenido mucho tiempo en las aulas. Hay ediciones bastante modernas; v. gr.:

—*Principios de Retórica y Poética por D. Francisco Sánchez, entre los Arcades, Floralbo Corintio,* 2.ª *edición. Madrid, imp. de Norberto Llorenci,* 1834.

—*Barcelona,* 1848, *imp. de Tauló.*

—*Principios… ilustrados con notas y seguidos de un tratado de arte métrica, por D. Alfredo Adolfo Camus, profesor de dicha asignatura en la Universidad de Madrid. Madrid,* 1845, *imprenta de Rivadeneyra y Compañía.*

—*Curso elemental de Retórica y Poética. Retórica, de Hugo Blair. Poética, de Sánchez. Textos aprobados por el Consejo de Instrucción pú-*

blica, ordenados, corregidos y adicionados con un tratado de versificación castellana y latina, por D. Alfredo A. Camus, profesor de la Universidad de Madrid, e *individuo de la Academia Greco-Latina. Madrid,* 1847, *imp. de la Publicidad.*

—Id. Madrid, 1854, imp. de Peña.

[p. 405]. [1]. *Obras Póstumas* de Moratín, tomo III, pág. 13 (carta a don Mariano y D. Pedro Nougués). Vid. en el mismo tomo, págs. 357 a 362, donde el mismo Moratín ha recopilado los principales defectos de Munárriz.

[p. 406]. [1] . *Vid. Juicio crítico de los principales poetas españoles de la nueva era,* por D. José Gómez Hermosilla. París, 1855, imp. de Garnier, pág. 133.

[p. 410]. [1]. Impreso por primera vez en la edición de las *Poesías* de Quintana, hecha en la imprenta Nacional en 1821 (tomo II).

[p. 412]. [1]. En la advertencia que va delante de estas tragedias.

[p. 413]. [1]. Variedades de Ciencias, Literatura y Artes. Obra periódica: Madrid, en la oficina de D. Benito García y compañía, año de 1803 a 1805: 6 tomos, 8.° Fueron los principales redactores, además de Quintana. D. Juan Alvarez Guerra, D. Josef Folch, el abate don Josef Miguel Alea, el médico D. Eugenio de la Peña, D. Josef Rebollo, D. Tomás García Suelto, el geógrafo D. Isidoro Antillón, el naturalista Lagasca y otros, que firmaban generalmente con iniciales. En muchos números hay versos de Tapia, G. Suelto, González Carvajal, Gallego, Marchena y otros. El periódico salía dos veces al mes.

Creo conveniente insertar la lista de los principales artículos de crítica que allí aparecieron.

De Quintana. Sobre La Muerte de Abel, tragedia de Legouvé, traducida por Saviñón.—El Cid de Corneille, traducido por G. Suelto.—Sobre la elegía de Sánchez Barbero a la muerte de la

Duquesa de Alba.—Obras del coronel Cadalso.—La Mojigata de Moratín.—Polémica con D. Juan Tineo sobre la misma comedia.—Del Idilio y de la égloga.—Sobre las Fábulas de Iriarte.—Sobre la Inocencia Perdida, poema de Reinoso.—El Reconciliador, comedia de Demoustier, traducida por Enciso Castrillón.—Principios de Elocuencia del cardenal Maury.—Sobre la Rima y el verso suelto. —Polémica con Blanco (White) sobre la Inocencia Perdida de Reinoso.—Obras de D.ª María Rosa Gálvez.—Sobre las Lecciones de Retórica de Hugo Blair.—Sobre el tratado de los Tropos de Dumarsais.

Del abate Alea. Comparación de las voces: genio, ingenio, talento. (Define genio «el don de crear o executar de un modo nuevo y original»; ingenio «la facultad de concebir con exactitud, y combinar con delicadeza y sutilmente»; talento «la disposición, la aptitud particular y habitual de concebir con facilidad, orden y claridad». La creación o invención es el atributo del genio, no así del ingenio, ni menos del talento, que tampoco tiene la sutileza del ingenio. Las distinciones del abate Alea han sido generalmente aceptadas después, aunque no falta todavía quien tache con poca razón de galicismo la voz genio, empobreciendo así la lengua, y haciendo que, bajo una misma voz, se confundan Shakespeare y Cañizares, Píndaro y Meléndez. El que quiera evitar este absurdo, no tiene más remedio que emplear la voz genio, sin pararse en escrúpulos pedantescos, a no ser que se resigne a dar un rodeo, y decir ingenio superior o algo por el estilo. Pero siempre es mejor y más racional emplear una sola palabra que dos. La Academia ha dado la razón al abate Alea.

[p. 415]. [1] . *Vid. Reparos Críticos al Romancero y Cancionero publicado por D. Manuel Josef Quintana en la colección de D. Ramón Fernández*. (Núm. 6.º de *El Criticón,* que se imprimió póstumo en 1859. Gallardo había hecho este trabajo en la cárcel de Sevilla en 1824.)

[p. 416]. [1]. Poesías de los siglos XVI y XVII (tres tomos).— Poesías del siglo XVIII (un tomo).— *Musa* Épica (dos tomos). (1830 a 1833.)

[p. 416]. [2]. El discurso preliminar a la *Musa Épica* es lo mejor que en prosa escribió Quintana: todo es allí excelente, así los pensamientos como la dicción, mucho más correcta y castiza que en sus escritos anteriores.

[p. 418]. [1] . *Obras de Quintana* (ed. Rivadeneyra), pág. 125.

[p. 418]. [2]. Idem, notas a *Las Reglas del Drama* (pág. 81).

[p. 418]. [3]. De otros ingenios educados, como Quintana, en la escuela salmantina, nada decimos, porque sus escritos y su influencia pertenecen más bien a la historia de nuestras letras en el siglo XIX. Don Juan Nicasio Gallego muy rara vez ejerció la crítica *que se escribe,* pero toda su vida mostró singular predilección por la crítica *que se habla,* por la crítica de consejo. No tuvo mejor maestro la juventud literaria de su tiempo, y aun de los románticos fué respetado, porque no era intolerante sino en cuanto a las reglas eternas del buen gusto. En el delicado análisis de las formas de estilo y lenguaje aventajó al mismo Quintana. Era el tipo más acabado del gusto académico. Léanse su diálogo en defensa de Meléndez contra Hermosilla, y su análisis de *Esvero y Almedora,* poema de Maury *(Poetas Iíricos de siglo XVIII,* tomo III, pp. 154 a 164, y 426 a 441). En el prólogo a las *Poesías* de la Avellaneda pareció transigir, aunque de mala gana, con algunos de los procedimientos de la escuela moderna, más bien que con su espíritu. Era antirromántico, pero sin saña ni encono, y acertaba siempre con los puntos flacos de las obras de los innovadores. Véase su ingenioso juicio sobre *Notre-Dame de París (Poetas Líricos del siglo XVIII,* tomo I, introd., página 227).

Al mismo grupo literario que Quintana y Gallego, aunque con talento muy inferior, perteneció el bibliotecario D. Eugenio de Tapia, escritor de larga vida, que figuró con no vulgar gracejo

entre los adversarios del romanticismo, componiendo varias sátiras y un poema burlesco a modo de parodia.

[p. 422]. [1]. Tratándose de un autor tan conocido y famoso, apenas es menester decir que para las *Obras completas* nos valemos de la edición de la Academia de la Historia, 1830, y de la de Rivadeneyra, consultando además las *Obras* póstumas, publicadas oficialmente en tres volúmenes el año 1867 (Madrid, Imp. de Rivadeneyra). Los originales que Silvela heredó de Moratín, y que sirvieron para esta edición, se hallan ahora en la Biblioteca Nacional. Todavía quedan inéditas algunas cartas y gran parte del *Diario*.

[p. 423]. [1]. ¡Vaya una desgracia!

[p. 428]. [1]. «Aquella forma total no ha existido jamás sino en la fantasía del pintor: la Naturaleza le ofreció separados los objetos, como hace siempre: él supo formarse de muchas partes hermosas un todo perfecto, y éste es el gran secreto de los buenos artífices: esto es lo que se llama invención: de aquí resulta aquella belleza que, sin dejar de ser natural, jamás se encuentra tal en los objetos que la Naturaleza nos ofrece». (Obras *póstumas,* tomo I, página 334.) Parece imposible que esta rapsodia de estética casera se haya escrito a propósito de Ticiano cuya manera vigorosa y ardiente es de las que más penetran por los ojos.

[p. 429]. [1] . *Obras completas de D. Andrés Bello. Volumen VII. Opúsculos literarios y críticos. Tomo II. Santiago* de *Chile, por Pedro G. Ramírez,* 1884 , página 276.

[p. 431]. [1]. Tenía esta Academia por principal instituto leer y analizar las producciones más disparatadas de todos géneros.

[p. 434]. [1] . *Orestes, tragedia en cinco actos, representada por la primera vez en el coliseo del Príncipe, día 30 de Mayo de* 1807. *Madrid, imp. que fué de García, año de* 1815.

[p. 437]. [1]. Paso rápidamente por las vicisitudes de esta *Academia,* sobre la cual pueden encontrarse reunidos todos los datos apetecibles en un estudio de D. Alberto Lista *De la moderna escuela sevillana de Literaura (Revista de Madrid,* 1838), en otro de Alcalá Galiano (D. Antonio), publicado en la *Crónica de Ambos Mundos,* y en la extensa biografía de Reinoso escrita por D. Antonio Martín Villa al frente de las *Obras de Reinoso,* impresas por la *Sociedad de Bibliófilos andaluces* (Sevilla, 1872).

[p. 438]. [1]. *Poesías de una Academia de Letras Humanas de Sevilla. Antecede una Vindicación de aquella Junta, escrita por su individuo D. Eduardo Adrián Vacquer, Presbítero, contra los insultos de un impreso con el título de Carta Familiar de Don Myas Sobeo a Don Rosauro de Safo. En Sevilla, por la viuda de Vázquez y Compañía,* 1797, 4.°

[p. 440]. [1] . *El Imperio de la Estupidez* (impreso por primera vez en el tomo III de *Poetas Líricos del siglo XVIII).*

[p. 440]. [2]. El 15 de Septiembre de 1799. Publicado en la *Revista de Ciencias, Literatura y Artes de Sevilla,* tomo III, pág. 133 y siguientes.

[p. 441]. [1]. Artículo *Sevilla* en el *Diccionario Geográfico* de Miñano, tomo VIII, página 256. Este artículo es conocidamente de Reinoso.

[p. 441]. [2]. Impreso en el *Correo de Sevilla,* 1806.

[p. 444]. [1]. Tales son: *Discurso sobre el mérito particular de Demóstenes.—Idem sobre el mérito de Virgilio y del Tasso como poetas éticos.—Idem sobre la corrección del teatro.—Idem sobre la oda de fray Luis de León a la Ascensión.—Idem sobre el libro IV de Luis Vives «De causis corruptarum artium».—Idem sobre la necesidad de establecer Academias en España, como único medio de adelantar la literatura española.—Sobre los progresos de la oratoria sagrada en España,* etc.

[p. 444]. [2]. Números 60 y 61. Se reprodujo en el número 95 del *Correo de Sevilla* (sábado 25 de Agosto de 1804).

[p. 445]. [1] . *Correo Literario y Económico de Sevilla, tomo IV, que comprehende los meses de Octubre, Noviembre y Diciembre del año* 1804, y *el de Enero de* 1805. *Con facultad Real. En la Imprenta de la Viuda de Hidalgo y Sobrino. La* carta de Reinoso comienza en la página 9.

[p. 447]. [1]. Esta polémica puede verse íntegra, así en las *Variedades (Año segundo, tomo primero)* (pp. 164 a 184 y 241 a 252), como en el *Correo Literario y Económico de Sevilla,* tomo IV (pp. 177 a 183, 201 a 204, 209 a 212, 217 a 222).

[p. 451]. [1]. De lo que Arriaza escribió sobre las artes plásticas, algo se dirá en otro capítulo.

[p. 451]. [2]. Sus *Poesías selectas* han sido publicadas en un tomo de la *Biblioteca de Escritores Aragoneses* (Zaragoza, 1880), con un largo estudio preliminar de D. Jerónimo Borao.

[p. 454]. [1]. Vid. *Heterodoxos españoles,* tomo III.

[p. 456]. [1] . *Lecciones de Filosofía moral y Elocuencia, o colección de los trozos los más selectos de poesía, elocuencia, historia, religión y filosofía moral y política de los mejores autores castellanos, puestos en orden por D. Josef Marchena.* Burgos, imp. de Pedro Beaume, 1820.—Dos tomos en 4.°—Los preliminares ocupan 147 páginas.

[p. 458]. [1]. Nombre del famoso casuísta Jesuíta, tantas veces y tan inicuamente calumniado en las *Provinciales* de Pascal.

[p. 459]. [1]. Vid. *Obras Póstumas de D. Manuel Silvela. Las publica, con la vida del Autor, su hijo D. Francisco Agustín Silvela. Madrid,* 1845, *imprenta de Mellado,* dos tomos 4.°, especialmente la página 189 del primer tomo y la 57 del segundo.

El discurso sobre la literatura española, que llena la mayor parte del primer volumen, había aparecido al frente de la antología intitulada:

—*Biblioteca Selecta de literaturas española, o modelos de elocuencia y poesía, tomados de los escritores más celebres desde el siglo XIV hasta nuestros días. Burdeos, La Walle,* 1819, 4 tomos en 8.°; colección

bastante copiosa y formada en general con buen gusto, a lo cual se añade una corrección harto rara en libros españoles impresos en Francia.

[p. 462]. [1] . *Poética y Sátiras de Don Manuel Norverto (sic) Pérez del Camino. Burdeos, casa de Carlos Lawalle sobrino,* 1829, 8.° La *Poética* ocupa las 120 páginas primeras. Trata el primer canto de la *preparación del poeta y dotes fundamentales de toda composición* (imitación poética: plan ordenado: unidad: variedad: intención moral); el segundo *de la locución poética* (imágenes: estilo: versificación). En los restantes se aplican estas reglas a todo género de composiciones poéticas.

Esta *Poética* ha sido reimpresa por el Sr. Alonso Martínez, sobrino del autor, al fin de su traducción de *Las Geórgicas de Virgilio* (Santander, imprenta de F. M. Martínez, 1876).

[p. 466]. [1] . *Arte de hablar en prosa y verso por D. José Gómez Hermosilla, Secretario de la Inspección General de Instrucción pública. Segunda edición. Madrid, en la Imprenta Nacional,* 1839, 2 tomos, 4.°

La primera edición es de 1825. Hubo otras muchas posteriores, entre ellas dos de Salvá (París) con notas críticas, que corrigen o moderan algunas de las expresiones de Hermosilla en detrimento de la fama de nuestros poetas antiguos.

Sobre los incidentes de la primera edición del *Arte de hablar* debe leerse una carta curiosísima de Hermosilla a Moratín, inserta en el tomo II, de las *Obras póstumas* de éste. Los enemigos del iracundo preceptista suscitaron contra él una tormenta palaciega, solicitando que el libro se prohibiese so pretexto de *moralidad*. El lance fué ruidoso, e intervinieron en él altos personajes, tales como el Nuncio de Su Santidad y el confesor de la reina Amalia, a quien el libro va dedicado.

Poseo un manuscrito de Hermosilla intitulado *Compendio de bellas letras,* copiado en Montpellier, en 1818, por su discípulo el

químico catalán Roura. Este manuscrito puede considerarse como el primer bosquejo del *Arte de hablar.* La doctrina es, en substancia, la misma, y la exposición tampoco varía en cosa notable. Es, sin embargo, curioso ir advirtiendo la creciente rigidez de la crítica de Hermosilla, desde el *Curso de Bellas Letras* hasta el *Arte de hablar* y el *Juicio crítico*. En nuestro manuscrito nunca menciona a Meléndez más que para elogiarle, y califica a Valbuena de *buen poeta*.

Entre los folletos que se publicaron contra Hermosilla, merece atención el siguiente:

—*Carta crítica, en que se dice algo, de lo mucho que se pudiera decir, acerca del juicio establecido en cierta obra moderna sobre los célebres poetas españoles Lope de Vega y Valbuena, y otro algo en orden a la utilidad de aquella obra. Madrid, Imprenta de D. M. de Burgos,* 1826. 8.°

[p. 470]. [1] . «*Juicio crítico de los principales poetas españoles de la última era. Obra póstuma de D. José Gómez Hermosilla. París, librería de Garnier hermanos, sucesores de D. V. Salvá,* 1855. *(Saint-Cleud, imprenta de la viuda de Bélin.)* Es reimpresión en un sólo tomo de los dos de la edición de 1845. Del artículo de D. Juan Nicasio Gallego ya se ha hablado. Las observaciones de Bello deben leerse en sus *Opúsculos* (tomo II, página 265 y siguientes), y en un interesante capítulo de su biografía, escrita por *Amunátegui* (páginas 501 a 526).

[p. 472]. [1]. Ocupa los dos primeros tomos de las *Obras Literarias* de Martínez de la Rosa., impresas en cinco volúmenes desde 1827 a 1830. Hay varias reimpresiones posteriores, y es libro conocidísimo.

[p. 477]. [1]. Es tan copioso el número de libros y opúsculos de crítica literaria impresos en España durante la época que abarcan estos dos capítulos, que tenemos, no sólo el temor, sino la certeza de haber omitido algunos dignos de estudio y de mención. Sin salir de nuestra propia biblioteca, bastante copiosa en

este género de literatura, se nos ofrecen todavía los siguientes, de que no hemos hecho mérito por no haber encontrado ocasión oportuna:

—*Dolencias de la crítica, que para precaución de la estudiosa juventud expone a la docta madura edad, y dirige al muy ilustre Sr. D. Fr. Benito Jerónimo Feyjóo, etc., el P. Antonio Codorníu, de la Compañía de Jesús Honorario de la Academia del «Buen Gusto» de Zaragoza. Con licencia. Gerona, por Antonio Oliva. Año* 1760, 8.°

Este libro es un tratado de *crítica general* y no de *crítica literaria* : bastante análogo, por otra parte, al *Criterio* de Balmes. El padre Codorníu, en quien hay que reconocer no vulgar vocación de moralista y observador de costumbres, como lo manifiesta su libro de Ética, traza aquí una especie de higiene intelectual, recorriendo uno a uno los vicios y errores que extravían el recto juicio, y son, por este orden: *inapetencia, antojo, y golosina, capricho, inconstancia, thema, adhesión a una secta, displicencia, rusticidad, mordacidad, indocilidad, temeridad, extrañeza ridícula, solapada envidia*. Es libro ingenioso, lleno de ideas y de agudezas, y muy digno de ser reimpreso.

—*Parnassidos sive Philemonis somnii De recentiorum vatum epicorum praestantia libri IV. Editi a D. Josepho de Pueyo et Pueyo, Marchionum de Campo-Franco Filio Primogenito. Palmae Balearium, apud Ignatium Serra*. 1773. Folio. (Reimpreso muy incorrectamente en el *Diccionario de Escritores Baleares* de Bover.)

El *Sueño de Philemón,* obra de un prócer mallorquín, amigo de Mayans y de D'Alembert, es un poema latino de verdadero mérito, aunque de elegancia un poco lánguida y difusa. Prueba en su autor conocimiento de literaturas extranjeras que no eran vulgares en su tiempo. Trata de calificar el mérito de los modernos poetas épicos, con manifiesta predilección hacia Milton. Pone en boca de Boileau *(Despravius)* una confesión y retractación de los errores de su Poética:

«Credideram Tassi virtutem laude minorem,
Deceptusque fui.....
Carmina credideram porró languescere Divum
Absque ministeriis, quae est usurpata vetustas;
Arteque confisus cecini: modo dicta retracto,
Ex quo exaudivi Miltonis nobile carmen.
Hic nova conatus, primus monstravit iterque,
Ut decet, ac facit quae nemo fecerat ante,
Quaeque videbantur mortali haud posse licere».

—*Teatro Español Burlesco, o Quixote de los Teatros, por el Maestro Crispín Caramillo, cum Notis variorum. Madrid, imprenta de Villalpando,* 1802. El editor declara en una nota preliminar que la presente es obra póstuma de D. Cándido María Trigueros. Parece imposible que sea suya; no escribió cosa mejor en su vida. Es una crítica sabrosa y picante de los defectos de nuestro antiguo teatro, que Trigueros quería *refundir,* pero no destruir.

—*Instituciones Poéticas, con un Discurso preliminar en defensa de la Poesía y un compendio de la Historia Poética o Mitología, para inteligencia de los Poetas. Por Don Santos Díez González, Catedrático de Poética de los Estudios Reales de Madrid. Para uso de los mismos estudios reales. Madrid,* 1793, *en la of icina de don Benito Cano.* 8.° No he hecho mención de este libro en el texto, porque, en realidad, no es original, sino un arreglo bien hecho de las *Instituciones Poéticas* del Padre Juvencio (Jouvancy), a quien va siguiendo capítulo por capítulo, ilustrándole con varias doctrinas tomadas de otras partes. El *Discurso en defensa de la Poesía* es traducción de uno del Abate Massieu, inserto en el tomo II de las *Memorias de la Academia de Inscripciones y Bellas Letras* de París. Los otros autores que con más frecuencia sigue son Batteux y el P. Juan Andrés. Dedica un tratado entero a la *Tragedia Urbana,* que define: «Imitación dramáti-

ca en verso, de una sola acción, entera, verosímil, urbana y particular, la cual, excitando en el ánimo la lástima de los males ajenos, y estrechándolo entre el temor y la esperanza de un éxito feliz, lo recrea con la viva pintura de la variedad de peligros a que está expuesta la vida humana, instruyéndolo juntamente con alguna verdad importante». Cuanto dice de la *Opera* está copiado literalmente de las *Revoluciones del Teatro Musical* de Arteaga, a quien decora con el pomposo título de «el Aristóteles del melodrama».

—*Conversaciones de Lauriso Tragiense, Pastor Arcade, sobre los vicios y defectos del teatro moderno, y el modo de corregirlos y enmendarlos. Traducidas de la Iengua italiana, por Don Santos Díez González y D. Manuel de Valbuena, catedráticos de Poética de los Reales Estudios de esta Corte. Madrid, en la imprenta Real,* 1798. 4.°

No conozco el verdadero nombre del autor italiano a quien responde el disfraz arcádico de *Lauriso Tragiense*. Su libro es muy erudito y muy ameno, pero inspirado por un criterio ético intransigente. Los traductores le han enriquecido con notas de varia erudición, relativas a nuestro teatro.

—*Reflexiones sobre el buen gusto en las ciencias y en las artes. Traducción libre del italiano. Con un discurso sobre el gusto actual de los españoles en la literatura. Por D. Juan Sempere y Guarinos. Madrid, A. de Sancha,* año 1782. 8.°

El autor original es Luis Antonio Muratori.

—*Poema de la Poesía. En tres cantos. Por D. Félix Enciso. Madrid, imprenta de José López,* 1799. 8.° Dedicado al Príncipe de la Paz.

Esta *Poética* es una detestable y prosaica imitación del *Poema de la Música* de Iriarte.

—*Poética* de D. José Mor de Fuentes, en doce cantos. Debió de perderse manuscrita, y es lástima, porque sería tan original y divertida como todas las producciones de aquel docto y estrambótico autor aragonés. Él mismo da noticia de ella en su autobio-

grafía *(Bosquejillo de la vida y escritos de D. José Mor de Fuentes, delineado por él mismo*. Barcelona, 1836): «Se me proporcionó leer la *Poética* de Martínez de la Rosa, recién impresa en París. Pareciómе el poema vulgar en la doctrina y friísimo en la ejecución. Con este motivo concluí en cuatro o cinco semanas otra *Poética* en doce cantos. En ella los preceptos van siempre material y formalmente acompañados del ejemplo».

—La *Elocuencia, Poema didáctico en seis cantos, por D. José Viera y Clavijo, Arcediano de Fuerteventura en la Iglesia Catedral de Canarias. En la imprenta de las Palmas; a cargo de don Juan Ortega,* 1841.

Este raro poema estaba escrito desde 1787, según resulta de su prólogo. Es refundición o traducción libre de otro del Abate La Serre, publicado en 1778. Viera y Clavijo (uno de los mejores prosistas del siglo XVIII, como lo testifica su *Historia de las Canarias)* cultivaba las Musas contra toda la voluntad de estas sagradas doncellas; tenía, sobre todo, la manía de los poemas didácticos. Baste decir que compuso hasta siete u ocho, entre ellos *los Meses* (imitación de Roucher y de los *Fastos* de Ovidio), *las Bodas de las Plantas* (que es el sistema sexual de Linneo), los *Aires fijos* (en que canta la extracción del gas hidrógeno, y los primeros ensayos aerostáticos), etc., etc. Para él toda materia científica era materia poética.

—*Ensayo sobre la Crítica, de Alejandro Pope, traducido al castellano con anotaciones del original inglés por G. A… Canaria, imp. de las Palmas, a cargo de D. M. Collina,* 1840. 8.°, XIV-140 pp.

Versión en endecasílabos asonantados flojos en general e insonoros. El traductor fué D. Graciliano Afonso, Doctoral de Canarias, infatigable versificador y humanista, que puso en castellano con poco numen todas las obras de Virgilio, la *Poética* de Horacio, las odas de Anacreonte, el poemita *Hero y Leandro* de Museo, el *Rizo Robado* de Pope, el ditirambo de Dryden, y no sé cuántas

poesías más. Su afición a los versos era tan grande como infortunada, sólo comparable con la de su paisano Viera y Clavijo.

El *Ensayo sobre la crítica* va acompañado de notas útiles, unas originales, y otras estractadas de los comentadores ingleses de Pope.

—«*Arte de Escribir,* por el P. M. Fr. José de Jesús Muñoz Capilla, de la Orden de San Agustín.» (Esta obra, escrita antes de 1830, ha permanecido inédita hasta 1883 y 84, en que la *Revista Agustiniana* de Valladolid la ha sacado del olvido, con oportunas notas del P. Conrado Muiños Sáenz, el cual nos informa de que el *Arte de Escribir* formaba parte, en el pensamiento de su autor, de una especie de enciclopedia o tratado universal pedagógico que el P. Muñoz se había propuesto formar, y para el cual dejó muchos apuntes y algunas partes terminadas).

El P. Muñoz aplicaba el nombre de *Arte de Hablar* a la Gramática, y el de *Arte de Escribir* a la Retórica, que no trató de un modo empírico, sino procurando darle base filosófica, mediante una doctrina del enlace y asociación de las ideas, único principio metafísico que sobrenada aún en los pensadores sensualistas, como lo era, aunque mitigado, el P. Muñoz. De ese principio deduce paralelamente las leyes de la Lógica y las de la Retórica, las del pensar y las del hablar y escribir. Su tratado es, por consiguiente, más metódico que el de Capmany, y más filosófico que el de Hermosilla, y dudamos mucho que dentro de la escuela *ideológica* y *analítica* pudiera hacerse otro mejor, si bien, por el pecado capital de la misma escuela, aparece extraño a casi todas las cuestiones propiamente estéticas, sobre las cuales da mucha más luz otro libro del P. Muñoz, que ya en su lugar citamos, *La Florida*.

Mirado bajo otro aspecto, el *Arte de Hablar* es una retórica excelente, llena de buenos y útiles consejos de detalle, si bien propende (aunque en menor escala que Hermosilla y otros preceptistas de entonces) a confundir el orden estrictamente lógico con

la armonía estética, superior, aunque no contraria, al razonamiento desnudo, más viva, más misteriosa y más difícil de ser aprisionada en la red de hierro de la Dialéctica.

El P. Muñoz censura el tecnicismo de los antiguos retóricos y hace más que censurarle: le suprime; pero fuera de esto no se advierte en él espíritu innovador de ningún género, y si califica de *arbitrarias* las reglas del gusto, no es por espíritu romántico, sino por una consecuencia lógica de sus principios sensualistas, que le mueven, como a todos los estéticos de su escuela, a dar un carácter *relativo* a las leyes de lo bello. ★ [★ Llega a decir que «el arte está sujeto a todas las variaciones de los usos y de las costumbres… que, modificándose de continuo nuestros hábitos, con ellos varía también nuestro gusto, y se truecan enteramente las ideas que teníamos de lo bello, y, finalmente, que el arte es como una moda que se sigue a otra, y presto es reemplazada por otra nueva». Esto no obstante, afirma con evidente contradicción que caben reglas en lo bello, deducidas de la observación y análisis de las obras magistrales ya creadas. Como se ve, todo este edificio está en el aire; pues, ¿con arreglo a qué principio declaramos magistrales dichas obras? El P. Muñoz indica que esta piedra de toque es la bella naturaleza, pero tampoco nos da reglas para distinguir la naturaleza bella de la fea. Todo empirismo estético peca necesariamente por su base, y lleva o a dudar de la belleza misma, o a refugiarse en el principio de autoridad y en el estudio de los modelos, como hacen el P. Muñoz y Hermosilla, aunque el primero menos que el segundo]. Por lo demás, admira fervorosamente a Meléndez y a Moratín y no se da por enterado de ninguna de las transformaciones que el gusto había sufrido en Europa, y que ya habían comenzado a insinuarse en España, mucho antes de que el P. Muñoz escribiera su libro, que es en todo y por todo un libro del siglo pasado, aunque de los buenos dentro de aquella centuria. Por eso le colocamos en este lugar, aunque quizá sea posterior a la misma fecha que le hemos asignado.

Hasta el título de *Arte de Escribir* recuerda un libro análogo de Condillac. Sólo una vez, como de pasada, muestra el P. Muñoz más libres aspiraciones que sus maestros, conceptuando *«dignos de elogio a los inventores de nuevas especies de poesía, que se acomoden a nuestro actual modo de pensar…* y a las costumbres y a las opiniones de la nación para la cual se escribe». Doctrina que no admira en boca de quien tenía por cierto que el arte «es una mera convención variable de un pueblo a otro». Así se ve brotar de un sistema puramente empírico una fórmula de tolerancia, o más bien de escepticismo literario.

Realzan el libro del P. Muñoz lo selecto de los ejemplos, la limpieza y suavidad del estilo, y cierta mesura, discreción y buen gusto, característicos de todas las obras de aquel docto y benemérito religioso.

Suya es también una *Disertación sobre el influjo de la imaginación y del juicio en la poesía,* publicada por la misma *Revista Agustiniana* en 1882. Este discurso es un ensayo juvenil, compuesto por el autor a los veinticuatro años de su edad, en 1795. Su doctrina puede compendiarse en estas palabras: «El poeta debe respirar en todas sus obras aquella belleza ideal que es obra de la imaginación activa regulada por el juicio».

A este discurso, leído, según parece, en una Academia particular de Córdoba, puso algunos reparos un amigo del autor, llamado D. Rafael Linares. El P. Muñoz había expuesto con bastante crudeza sensualista la teoría de los climas y de su influjo en las obras del ingenio. Este fué el punto principal de la disputa, que llevó al P. Muñoz a explicar razonablemente su doctrina, concediendo que la influencia climatológica no era única ni irresistible ni uniforme, sino que se combinaba muy variamente con otros impulsos externos e interiores.

El P. Muñoz ejerció en Córdoba muy saludable influencia moral y literaria, y dejó, aun fuera de su Orden, aventajados dis-

cípulos que conservan con veneración su memoria.

[p. 483]. [1]. Esto se entiende en cuanto al gusto literario; pues, por lo demás al reinado de D. Juan V pertenecen algunos de los más insignes trabajos de erudición de que Portugal puede gloriarse; v. gr.: la *Bibliotheca Lusitana* de Barbosa Machado, el Diccionario de Bluteau, etc., etc. Pero el contagio de la época se ve patente, así en los nombres de las Academias: *Problemática de Setúbal, Scalabitana Pastoril, Aventureros de Santarem, Abandonados, Conformes Lisbonenses, Escogidos, Aplicados,* etc. etc., como en los títulos de los libros: *Vocabulario portuguez, áulico, anatómico, architectónico, béllico, botánico, brasílico, cómico,* etc., etc. Estos y otros cincuenta adjetivos, todos o casi todos esdrújulos, lleva en la portada el Bluteau, puestos por orden alfabético, desde *áulico* hasta *zoológico*.

[p. 484]. [1] . *Historia de Theatro Portuguez,* tomo III (siglo XVIII), página 225.

[p. 485]. [1]. *Verdadero método de estudiar para ser útil a la República y a la Iglesia, proporcionado al estado y necesidad de Portugal, expuesto en varias cartas en idioma portugués, por el Rdo. P. Barbadiño, de la Congregación de Italia, al Rdo. P. Doctor en la Universidad de Coimbra. Traducido al castellano por D. Joseph Maymó y Ribes, doctor en Sagrada Teología y Leyes, abogado de los Reales Consejos y del Colegio de esta Corte, Madrid, por Joaquín Ibarra,* 1760. 4.° Tres tomos.

Véanse especialmente las cartas 5.ª, 6.ª y 7.ª

[p. 488]. [1]. Sería inútil y enojoso dar cuenta de todos los folletos que en Portugal y en Castilla se publicaron contra el plan de estudios del Barbadiño. Los Jesuítas no se dejaron adormecer por el incienso de la dedicatoria con que Verney trató de desagraviarlos, y salieron a la defensa de sus combatidos métodos, distinguiéndose en esta polémica el P. Isla, que la introdujo, sin venir a cuento, en dos o tres capítulos de su *Fray Gerundio;* el P.

Codorníu, que escribió un *Desagravio de los autores y facultades que ofende el Barbadiño,* y el P. Tomás Serrano, a quien la intolerancia antijesuítica impidió vulgarizar por la estampa una *Carta Crítica* sobre los desaciertos de Verney en materia de poesía, gramática y humanidades. En Portugal escribieron contra él Fr. Asensio de la Piedad (seudónimo) y otros.

Ideas bastante parecidas a las de Verney sobre Camoens había mostrado Ignacio Garcés Ferreira (entre los Arcades *Gilmedo)* en el *Aparato preliminar* a su edición de los *Lusiadas* (1731-1732), uno de los primeros trabajos con que comenzó a manifestarse en Portugal el criterio de la nueva escuela. Garcés Ferreira había vivido mucho tiempo en Italia.

[p. 489]. [1]. *Arte Poetica das regras da verdadeira poesia em geral, e todas as suas especies príncipaes tratadas em juizo critico… Lisboa,* 1748.

—*Arte Poetica de Q. Horacio Flacco, traduzida e illustrada em portuguez, por Cándido Lusitano. Lisboa, na officina patriarchal de Francisco Luis* Ameno, 1758.

[p. 490]. [1]. De todas estas versiones de Horacio y otras más oscuras hemos hecho más detenido estudio en nuestro libro de *Horacio en España* (tomo I, páginas 247 y siguientes). La de Pedro José da Fonseca se imprimió en 1790, con una serie de notas escogidas de los antiguos y modernos intérpretes y un *comentario crítico sobre los poéticos,* lecciones varias e inteligencia de lugares dificultosos. Las dos del P. Aquino, que tuvo, como Cascales, la humorada de descoyuntar el texto latino para *metodizarle,* se imprimieron en 1793 y 96. La de Costa é Sá es de 1794. A todas estas hay que agregar las de Rita Clara Freire de Andrade (o más bien Bartolomé Cordovil de Sequeyra y Mello, 1781), Miguel do Couto Guerreiro, (1772), Joan Rossado de Villalobos y Vasconcellos (inédita), Bento José de Sousa Farinha: todas ellas infelices y prosaicas.

[p. 491]. [1]. Vide la comedia (en verso suelto) intitulada *Theatro Novo,* y *las* disertaciones de Garção en sus *Obras poéticas. (Lisboa, na officina typographica,* 1778.) Allí se lee otra disertación *«sobre el carácter* de *la Tragedia, y utilidades que resultan de su perfecta composición»*.

[p. 491]. [2] . Véase la sátira segunda *sobre a imitação dos antigos:*

«Não posso, amavel conde, sujeitarme
A que as cagas se imiten os antigos….»

……..

[p. 494]. [1]. Sobre todo esto pueden verse curiosísimos pormenores en la *Historia del teatro portugués,* de Theóphilo Braga, tomo III (Porto, 1871).

[p. 496]. [1]. La *Gaceta* del P. Lima llevaba por segundo título: *Noticia exacta dos principaes escriptos modernos conforme a analyse que d'elles fazem os, melhores criticos e diaristas da Europa*. Uno de los artículos tiene por objeto responder a las diatribas de Verney contra Camoens.

[p. 500]. [1]. Si es que es el mismo autor del prólogo al libro del P. Almeida, cosa que no sabemos de fijo.

[p. 500]. [2]. *Memorias de Litteratura Portugueza*. Tomo III (1793), páginas 14 y sig . *Sobre a Filologia Portugueza,* etc., etc.

[p. 502]. [1] . «Se por força do fado, ou por penuria
Forçados somos á espremer dos livros
Franceses o alimento das sciencias.

……
No gymnasio francez, tomemos o uso
Dos antigos athletas, que ao sahirem
Do pugilato ou férvida carreira,
A poeira dos fatos sacudiam,
E banhando-se em líquidas correntes
Do Illiso (que alli perto, com sereno

Passeio alegra as margens studiosas)
Os corpos asseiavan diligentes».

(Arte Poé-

tica.)

[p. 503]. [1]. La Rollandiana, de 1836 a 1840.

[p. 506]. [1]. Lisboa, 1811.

[p. 506]. [2] . *Censura dos Lusiadas, por José Agostinho de Macedo. Lisboa, na Impressão Regia, anno* 1820, dos tomos, 8.°

El primitivo poseedor de mi ejemplar estampó en él esta nota, testimonio fiel de la hostilidad que había en su tiempo contra Macedo: «Esta obra he un complexo de paradoxos, incoherencias, contradicções e argucias pueris, e depõe evidentemente contra o desmedido orgulho do seu author».

Se refieren, además, a esta polémica los siguientes escritos de Macedo:

—*Reflexões criticas sobre o episodio de Adamastor no canto 5.° dos «Lusiadas», em forma* de *carta* (Lisboa, 1811). —*Gama, poema narrativo* (Lisboa, 1811). Vid. los preliminares.

—*O Exame Examinado, ou resposta a João Bernardo da Rocha, e Pato Moniz. Lisboa,* 1812.

—*O Oriente, poema de…* (Lisboa, imprenta Regia, 1820).

—*Carta de Manuel Mendes Fogaça em resposta á que lhe dirigiu Antonio María Couto… Lisboa,* 1812.

—*Resposta aos dois do «Investigador portuguez»… Lisboa,* 1812.

—*A Analyse analysada. Lisboa,* 1815. (Contra Antonio María do Couto.)

—*O Couto. Lisboa,* 1815. (Idem, ídem.)

Entre los infinitos contradictores de José Agustín, merecen recuerdo los siguientes, cuyos nombres tomamos de la excelente *Bibliographia Camoniana,* de Theóphilo Braga:

Couto (Antonio María).— *Breve analyse do poema «Oriente»* (Lisboa, 1815).

—*Manifesto crítico-apologético em que se defende o insigne vate Camões da mordacidade do discurso preliminar do poema «Oriente» e se demostran os infinitos erros do mesmo poema. Lisboa,* 1815.

—*Analyse do façanhudo poema «Oriente»… Lisboa,* 1815.

A estos folletos contestaron, no sólo Macedo, sino un cierto Joaquín José Pedro López, redactor de la *Gaceta de Lisboa*. *«Carta ao Sr. Antonio María do Couto, na qual se da breve, seria e terminante resposta ao manifesto em que pertende mostrar os erros do poema «Oriente» e defender os dos «Lusiadas». Lisboa, na Impressão regia,* 1815.

Pero estos esfuerzos aislados nada pudieron contra la general animadversión, que se manifiesta en las obras siguientes:

Pato Moniz (Nuño Alvarez Pereira). *Exame analytico e paralello do poema «Oriente»… com a «Lusiada» de Camões. Lisboa,* 1815.

Rocha Loureiro (Juan Bernardo).— *Exame critico do novo poema «Gama» … Lisboa,* 1812.

Fray Francisco de San Luis (Cardenal Patriarca de Lisboa).— *Apología de Camões, contra as Reflexões criticas do Padre José Agostinho de Macedo, sobre o episodio de Adamastor no Canto V dos «Lusiadas». Santiago,* 1815.

[p. 508]. [1]. Vid. Wolf (Fernando José), *Le Brésil Littéraire. Histoire de la litterature brésilienne… Berlin, Asher,* 1863.

[p. 510]. [1]. Vid. el *Ensayo sobre la historia* de *la literatura ecuatoriana* (Quito imp. del Gobierno, 1860), pp. 82-86, y 125-146, obra de mi erudito amigo D. Pablo Herrera, a quien debo muy curiosos datos de aquella región.

Contra el *Nuevo Luciano* se escribió un opúsculo, del cual me comunica las siguientes noticias otro amigo mío americano, el eminente humanista D. Miguel Antonio Caro, de Santa Fe de Bogotá:

«Marco Porcio Catón, ó Memorias para la impugnación del Nuevo Luciano de Quito». Escribiólas Moisés Blancardo, y las dedica al Ilmo. Sr. Doctor Blas Sobrino y Minayo, dignísimo obispo de Quito, del Consejo de S. M.—En Lima, año de 1780. MS. de 90 folios en 8.°

«Apuntes macarrónicos, más bien que *Memorias,* debía haberse intitulado esta obrilla, escrita en culto y dispuesta en veinte capítulos cortos. El autor del *Nuevo Luciano,* hombre de claro y sagaz talento, pero imbuído en el espíritu revolucionario que soplaba en Francia, atacó en conjunto y por su base el sistema tradicional de educación, y en especial los métodos jesuíticos. Naturalmente, el *Nuevo Luciano* alborotó los ánimos quiteños, dividiéndolos en parcialidades. Blancardo respira la saña de que estaban poseídos los que se consideraban ofendidos y afrentados por el autor del *Nuevo Luciano*. En esta impugnación, gongórica al par que virulenta, hallamos algunos, aunque pocos, datos curiosos respecto de la obra y autor impugnados. El *Nuevo Luciano* circuló primero anónimo, y en la segunda publicación (no impresión) de aquella obra ms., el autor tomó los nombres fingidos de «Dr. D. Javier de Cía, Apéstegui y Perochena», no habiendo (añade su impugnador) «en la República Literaria ni en el distrito político de Quito, ningún hombre honrado que así se nombre». (cap. III). El *Nuevo Luciano* andaba en manos de todos: «¿Y acaso no se oyó también (dice Blancardo) que se había remitido a Lima para que, añadido, volviera impreso? ¿Y acaso no hay quien diga que anda publicado por medio de la prensa y que se le había visto en los estudios de algunos amigos de la novedad?»

No parece haberse confirmado la noticia de tal publicación que el anónimo impuguador creía realizada. Consta, sí, por una carta de Espejo, que éste remitió o pensó remitir su obra a Madrid para que se imprimiese bajo los auspicios del Conde de Campomanes.

Hacia el fin de su impuguación anuncia Blancardo una segunda parte, que, según creemos, no llegó a escribirse. El Dr. Espejo

respondió a la primera en su opúsculo «La ciencia blancardina o contestación a las Memorias de Moisés Blancardo».

Debo al Sr. Caro copia esmeradísima de la conversación tercera del *Luciano* sobre la Retórica y la Poesía.

CAPÍTULO IV.—DE LA ESTÉTICA EN LOS TRATADISTAS DE LAS ARTES DEL DISEÑO DURANTE EL SIGLO XVIII.—PALOMINO.—INTERIÁN DE AYALA.—MAYANS.—LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO: SUS PRIMEROS TRABAJOS: DISCURSOS Y POESÍAS LEÍDOS EN SUS JUNTAS SOLEMNES.—INFLUENCIA DE MENGS

GRANDE era el abatimiento y postración de nuestras artes al ascender al trono español Felipe V. Carreño y Claudio Coello se habían llevado al sepulcro las últimas gloriosas tradiciones de la pintura española, y puede decirse que el cuadro admirable de *La Santa Forma* había sido el testamento de la escuela nacional. A darla el golpe definitivo vino de Nápoles en 1692 Lucas Jordán, con todos los prestigios de su pintura escenográfica, con su deplorable facilidad para asimilarse estilos ajenos, o más bien para exagerarlos y calumniarlos, con su laxitud de conciencia artística y sórdido anhelo de ganancia. El fuego, el arranque, la bizarra intemperancia y el barroquismo alegórico de sus inmensos frescos, semejantes a decoraciones teatrales, deslumbraron los **[p. 514]** ojos y avasallaron la voluntad de los artistas y de los Mecenas, haciendo por mucho tiempo imposible en España toda corrección en el dibujo, toda sobriedad en la composición.

No hablemos de la escultura clásica, que yacía definitivamente enterrada con el recuerdo de los Berruguetes y de los Becerras, ni siquiera de la escultura indígena, de la escultura en madera, cada vez más realista, pero también más amanerada y más trivial, excepción hecha de algunas pocas y selectas obras de Pedro de Mena y de la Roldana, que conservaron, aunque decadente, la tradición de Montañés y de Cano.

La arquitectura había llegado a los últimos términos de la aberración y del delirio, y, lo que es peor, de un delirio frío, enojo-

so, pedantesco y sin gracia, no engendrador de nuevas formas, sino pervertidor y depravador de las antiguas, con intenciones alegóricas, con torpes conatos esculturales y literarios. La arquitectura *borrominesca,* difundida entre nosotros, sin el ingenio y la gracia que a veces muestra en el Borromini, por don Sebastián de Herrera Barnuevo, por Francisco Rizi y por Josef Donoso, no da idea de las monstruosidades a que llegaron, dentro ya del siglo XVIII, sus discípulos y sucesores, los tres grandes heresiarcas don Josef Churriguera, Narciso Tomé y don Pedro de Ribera, en manos de los cuales la arquitectura se redujo a una tramoya de teatro eternizada en piedra. ¿Quién olvida los términos en que la describió de mano maestra Jove-Llanos? «Cornisamentos curvos, oblicuos, interrumpidos y ondulantes; columnas ventrudas, tábidas, opiladas y raquíticas; obeliscos inversos, sustituídos a las pilastras; arcos sin cimiento, sin base, sin imposta, metidos por los arquitrabes, y levantados hasta los segundos cuerpos; metopas injertas en los dinteles, y triglifos echados en las jambas de las puertas; pedestales enormes, sin proporción, sin división ni miembros o bien salvajes, sátiros y aun ángeles, condenados a hacer su oficio; por todas partes parras y frutales, y pájaros que se comen las uvas, y culebras que se emboscan en la maleza; por todas partes conchas y corales, cascadas y fuentecillas, lazos y moños, rizos y copetes, y bulla y zambra y despropósitos insufribles». [1] Dicen que Josef Donoso había consignado en un libro las reglas y **[p. 515]** procedimientos de semejante arquitectura. «Dejó escrito (nos cuenta Palomino) un libro excelente de cortes de cantería y otras curiosidades de arquitectura, y muy curiosos papeles de perspectiva, *rompimiento de ángulos y figuras fuera de la sección,* que *cierto era un tesoro, porque fué extremadísimo en estas cosas.*» Tesoro sería hoy, en verdad, para la historia, aunque dudamos mucho que Donoso, con todo su revesado ingenio, hubiese llegado a reducir a sistema lo que en él y en sus amigos no

parece haber obedecido a otras leyes que a las del capricho individual y la descarriada fantasía.

En tiempos tan infelices para la práctica del arte, apareció, sin embargo, una obra teórica de indisputable mérito y de utilidad suma, debida al ingenio de un pintor cordobés, tan docto como poco feliz en su arte, pero tan ciega y fervorosamente enamorado de él, que bastó este amor a hacerle compensar con los aciertos de su pluma la desventajas de su pincel. Llamábase este simpático y desafortunado artista (que más de una vez había alternado, no obstante, con Claudio Coello y con Lucas Jordán) don Antonio de Palomino y Velasco, y había nacido en Bujalance por los años de 1653. No sólo por su nacimiento, sino por su educación, por sus ideas y por su estilo, era un hombre del siglo XVII; pero hasta muy entrado el XVIII no publicó su *Museo Pictórico y Escala Óptica,* [1] ni su *Parnaso Español Pintoresco Laureado, con las* **[p. 516]** *vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles,* que le sirve de complemento, y que es la verdadera corona de su vida. Para que nadie se asombre de la relativa cultura literaria de Palomino, rara ya entre los artistas de la época en que floreció, conviene saber que en sus primeros años había estudiado gramática, teología **[p. 517]** y jurisprudencia, llegando a recibir las órdenes menores, a pesar de lo cual una irresistible vocación le llevó, primero al taller de Valdés Leal, y después al de Juan de Alfaro. De su primera educación le quedaron siempre vestigios, y aun la misma Pintura quería enseñarla por método y estilo científicos. Él mismo nos declara que, habiendo visto los comentarios de Fr. Ignacio Dante, boloñés, a la *Perspectiva Práctica* de Vignola, conoció que *la inteligencia de la Pintura dependía de las Mathemáticas,* y se puso a cursarlas, bajo la dirección del P. Jacobo Kresa, maestro de ellas en el Colegio Imperial, aplicándose luego a la lectura de los autores que tratan «demostrativamente de la *profusión y proyección de los radios visuales y luminosos de la sección scenográfica*. Y hallé con evidencia (prosigue) que esta Facultad es indudablemente la

Theórica de la Pintura, y que ésta es forzosamente demostrativa en todos sus principios y radicales fundamentos, como lo son todas las Sciencias Mathemáticas…, que es lo Sublime de las Sciencias».

Esta alta estimación que Palomino tenía de su arte, le servía además para defenderle de la injusta detracción de los que le colocaban entre las Artes Mecánicas, o tiraban a rebajarle por los asuntos torpes y licenciosos en que a veces suele emplearse. «El pintar tales imágenes (dice Palomino) es defecto que sólo se queda en el artífice sin trascender a los exquisitos primores del arte».

Abundando, pues, en los mismos conceptos idealistas que hemos visto formulados por Miguel Angel y por Francisco de Holanda, busca los *prenuncios* de la Pintura en las obras divinas, o más bien en la idea suprema de todas las cosas que Dios tiene en su mente: «Aquel pintor divino, cuya *Idea* fué dibuxo de sus obras, imprimió en ellas alguna (aunque remota) semejanza de sus divinas perfecciones, y, lo que más es, en las espirituales substancias **[p. 518]** copió la imagen de su ser y naturaleza intelectual… Es la pintura una imagen de lo visible, pues en ella se procura la semejanza de todo lo criado: obra cierto tan maravillosa como expresiva de la más alta naturaleza, que es la intelectual…, y en ésta del primer Inteligente y artífice de las Imágenes, Dios… Y por eso aquel concepto único interno del Entendimiento Divino, es la imagen primogénita que *ab aeterno* está *copiando* el Eterno Padre, figura de su Divina Substancia… Descendiendo a las operaciones ad *extra,* la segunda imagen en quien expresó Dios su semejanza, es la Naturaleza Angélica… La tercera imagen, donde el Divino Artífice estampó su semejanza, es el Mundo…, y especialmente el *microcosmos* llamado hombre, cuya excelencia realza luego la Gracia, elevándole al Ser Sobrenatural.

Entre todas las Artes, la Pintura tiene el privilegio de ser con singularidad *hija del divino aliento*. El entusiasmo religioso de Pa-

lomino, felizmente unido al entusiasmo por su arte, le dicta a veces frases elocuentes e inspiradas; v. gr.: cuando declara que «en el estado de Gloria, el Divino Pygmalión celebrará las bodas con la bella imagen que formó en nuestra naturaleza, animándola con nuevo inmortal aliento, dotándola y enriqueciéndola con una eternidad de Gloria».

Dios infundió en las almas una cierta oculta luz o virtud sobrenatural, a modo de semilla o fermento de las artes, que, oculta en la oficina de nuestro entendimiento, está latiendo y como centelleando, para manifestarse a nuestra vista. Así nacieron las Artes, que son una especie de creación en cierto limitado modo, y una representación de la Divina Inteligencia.

La obra de Palomino se divide, como la historia de Herodoto, en nueve libros, consagrados a las nueve Musas. Estos libros llevan los subtítulos de *El Aficionado, El Curioso, El Diligente, El Principiante, El Copiante, El Aprovechado, El Inventor, El Práctico, El Perfecto*. A la falta de gusto que ya se revela en esta disposición conceptuosa y simétrica, corresponde la inundación de textos marginales y lugares comunes por todo el contexto de la obra.

Pero, salvos estos defectos de exposición, la doctrina, aunque poco nueva, es sólida y está expuesta con penetración y firmeza. Después de las consideraciones metafísicas arriba expuestas, entra a definir la Pintura, como *imagen de lo visible, delineada* **[p. 519]** *en superficie*. « Dícese imagen de lo visible, porque no sólo representa las cosas naturales, sino también las artificiales… Y aunque representa muchas cosas invisibles, como es Dios y los ángeles, por ser puros espíritus, esto lo hace debaxo de la razón de visibles, según nuestro modo de concebir y entender. Y le conviene la razón de imagen, por ser expressada a imitación del prototypo, con diligencia, intención y cuidado del operante…; y no sólo imita como quiera la forma y el bulto, sino también el color, los afectos y pasiones del ánimo y los demás accidentes que ocurren en todas las cosas visibles… Y aunque concedamos

ser la Pintura fingimiento, no por eso contradize a la verdad, pues como dize el Doctor Angélico, debaxo de las semejanzas y figuras está latiendo la verdad figurada.

Materia y forma de la Pintura son el colorido y el dibuxo. El colorido es una cualidad especificativa de la vista, mediante la luz; un cierto temperamento de claro y obscuro, artificiosamente formado con materia proporcionada a la representación de todas las cosas naturales. El dibuxo es la forma universal de lo corpóreo, delineada según a la vista se nos representa. El dibuxo se divide en intelectual y práctico. El intelectual es aquella *idea* o *concepto mental* que forma el pintor de lo que previene executar. El práctico o externo es aquella exterior delineación que nos manifiesta en determinada forma las cosas que se han de pintar. *De la suprema intelectiva, fuente de la soberana idea increada, es porción derivada el dibuxo.»*

La estética de Palomino, como la de casi todos nuestros tratadistas de artes, es, por consiguiente, la estética idealista profesada y difundida por los pintores *eclécticos* italianos, y aceptada *teóricamente* entre nosotros, aun por las escuelas que menos pecaban de achaque de idealismo. Conciliar este sistema con el de la selección natural de las formas, era precisamente el toque del *eclecticismo,* y Palomino lo ejecuta con el mismo criterio que Pacheco.

No le seguiremos en la exposición de las diversas especies de pintura «bordada, texida, embutida, encáustica, y colorida o manchada, ya sea al temple, al fresco o al olio». Ni nos detendremos mucho en la *composición integral* de la pintura, cuyas partes son seis: «argumento, economía, acción, simetría, perspectiva y luz, gracia, o buena manera», entendiéndose por *economía* lo que otros **[p. 520]** llaman composición de la obra. Notaremos de pasada una definición de la Gracia, análoga al *No sé qué* del P. Feijóo: «La Gracia es cierta especie de hermosura, deleytable, que no consiste precisamente en lo hermoso en razón de simetría…, sino en una cierta y oculta especie de belleza».

Las preocupaciones adversas a la ingenuidad y nobleza del arte de la Pintura estaban casi vencidas cuando Palomino escribía, e iban a recibir el golpe de muerte con la creación de la Academia de San Fernando. Ya una ley de las Cortes de Zaragoza de 1677 había declarado arte liberal el de los pintores. Pero así y todo, nuestro pintor cordobés se creyó obligado a dedicar una gran parte de su obra, todo el libro II, intitulado *Euterpe,* a la fatigosa tarea de probar, no sólo la *ingenuidad* de la Pintura por derecho humano y divino, sino su carácter de *«Sciencia demostrativa en lo theórico, y práctica en lo especulativo,* sin que pruebe nada en contrario el que no se enseñe en escuelas, puesto que se enseña la *Optica, que es su Theórica*. A esto se añaden, como propiedades accidentales de la Pintura, el ser virtuoso deleyte, el tener elocuencia y eficacia grandes para persuadir y *predicar,* el ser libro abierto, historia y escritura silenciosa, y, finalmente, la perspicacia mediante la cual los pintores penetran los más ocultos primores de la Naturaleza, observando en cada una de sus obras lo más especioso de su constitución y simetría…, depositándolo en el archivo de la Memoria, para aprovecharse de ello en la ocasión oportuna… Los demás aunque ven las cosas, no las miran, pues el ver sólo es acto material del sentido, pero el mirar es atención especial del entendimiento». Y aun no satisfecho el celo pictórico de Palomino con todos estos encarecimientos, invoca el testimonio del cielo en favor de la Pintura, tejiendo largo catálogo de milagrosas imágenes, y otro no menor de *prodigios de la naturaleza* en abono de su arte, tomando estos últimos de fuentes tan turbias como el *Jardín de Flores Curiosas* de Antonio Torquemada, y el *Ente dilucidado* del P. Fuente-la-Peña. La crítica histórica no era el fuerte del bueno y honrado Palomino, quien, entre otras cosas, creía muy sinceramente que se conservan retratos de la Cava bastante parecidos.

Lo que no se le puede negar es laboriosidad y diligencia grandes, las cuales están patentes en el catálogo de las obras que tuvo

[p. 521] a la vista, y que muchas veces trasladó a la letra en la suya. Había leído, sin exceptuar ninguno, cuantos libros de artes había en su tiempo: los tratados de simetría de Alberto Durero, Daniel Bárbaro y Juan de Arphe; la Anatomía de Valverde, ilustrada con los dibujos de Gaspar Becerra; la Arquitectura y Perspectiva de Vignola, Andrea Pozzo y Samuel Moralvis; el poema *De arte graphica* de Du-Fresnoy; la erudita disquisición *De pictura veterum* de Francisco Junio, sin contar todos aquellos italianos y españoles de quienes hemos dado razón al tratar de los siglos XVI y XVII. [1]

Pero su predilecto parece haber sido Schefer, *De Arte Pingendi,* a quien literalmente traduce en muchos trozos de la parte técnica, que es sumamente detenida y minuciosa, como cuadraba al objeto práctico del libro, en el cual, ciertamente, no huelgan ni el compendio de anatomía, ni el de dibujo, ni los consejos sobre el modo de imprimir y aparejar los lienzos, y sobre la preparación de los colores, aceites y secantes. Sólo en el libro VII, consagrado a Polymnia, volvemos a encontrar ideas generales de filosofía del arte, una especie de teoría de la invención. Por lo mismo que Palomino era muy inclinado a justificar todas las libertades y aun las licencias artísticas, inclusos los desbarros de Lucas Jordán, y ya había exhortado al principiante a desechar todo temor, «considerando que no fueron los antiguos de distinta especie que nosotros, y que podremos descubrir más tierra que ellos», trata de averiguar ahora «qué cosa sea inventar, y si todo lo que es inventado merece el título de original». Veamos con qué bizarría, idéntica a la de nuestros preceptistas literarios, defiende aquí los derechos del ingenio:

«Siendo el Arte de la Pintura imitación de la Naturaleza, no es ni puede ser infinita en sus especies, individuos ni acciones o posituras de ellos… Mas no por eso avemos de omitirlas, que no es justo que por no tropezarme yo con éste o el otro autor, que eligieron las mejores, haya de buscar yo las inútiles y menos gratas

a el arte y a la vista… El arte es tan próvido en sus obras, que aunque la actitud en el todo sea la mesma que otra, siempre tiene diferencia, legítimamente inventada…Conque no hemos de **[p. 522]** privarnos de elegir las mejores actitudes y contornos más gratos, porque los Antiguos los hayan desfrutado, antes bien éstos nos enseñaron a buscar lo mejor, como ellos lo hizieron, y así estamos obligados a imitarlos».

Aun siendo ecléctico Palomino, parece dar mucha mayor importancia al concepto o noción mental que a la imitación de la naturaleza externa. «Ha de ser, pues, el original justamente inventado de propio estudio, sin fraude ni rapiña de cosa alguna, si sólo *estudiado después y consultado con el natural, y aun éste no copiado,* cuando no viene justamente adecuado al intento, sino adaptado y acomodado al asunto, tomando lo que haze al caso, *y supliendo lo demás con la idea del propio caudal* ajustada al assumpto». Es lo que Palomino llama «dibujo interno o composición mental, especie de canon o de norma, a la cual tendrá que recurrir continuamente el artista para *purificar* su invención de todos defectos, en razón de dibujo, en razón de propiedad y en razón de decoro».

Pero esta tan marcada y en ocasiones tan intransigente afición idealista, no le lleva a proscribir el estudio del natural, en aras de una concepción fantástica y caprichosa; antes recomienda con mucho ahínco que «siempre que las carnes se puedan pintar por el natural», se haga; porque «como aquélla es obra inmediata de un artífice infinitamente sabio, está siempre latiendo en ella en repetidos primores aquella infinita sabiduría con que fué formada, y siempre tiene más y más que saber, que especular y que admirar» [1]

En la cuestión de las desnudeces, Palomino distingue con los moralistas el escándalo activo y el pasivo, el *per se* y el *per accidens,* esto es, el que puede resultar por flaqueza del contemplador de la obra de arte. Ni confunde tampoco lo desnudo con lo lascivo, porque «bien puede estar una figura desnuda y no estar desho-

nesta». Aconseja, sin embargo, con piadosa cautela, honestar el desnudo, especialmente en las mujeres, ya con el cabello, ya con algún **[p. 523]** cendal, si lo permite la historia, ya buscándole la actitud y contorno más modestos, o ya encubriendo parte de la figura con otra que se le anteponga.

Palomino no define en parte alguna la belleza pictórica, pero trata de describirla por sus efectos, haciéndola consistir, ya en la armonía, graduación y casamiento de los colores, ya en la degradación insensible de la luz, ya en huir siempre «lo agrio y recortado», que endurece y hace desabrida la pintura, ya, finalmente (y éste parece ser para él el grado más alto de excelencia técnica), en que «el golpe principal de la luz (en cuanto lo permitiere la calidad del asunto) esté en el centro de la historia con el mayor esplendor de hermosura de colores que le competa».

Como cualidad distinta de la belleza define la *suavidad,* que «no consiste en lo liso y terso de la pintura, sino en la unión y dulzura de las tintas, sucesivamente colocadas con tal orden y consonancia, que de ellas resulte la morbidez y blandura de las carnes como en lo natural, de suerte que parezca que si se trocan con el dedo, se han de hundir: no han de estar duras y tiessas como si fuessen de mármol o de bronce». El modelo de esta cualidad es Velázquez, que «consiguió la morbidez y suavidad… sin la pensión de lo lamido, terso y afectado, con gran pasta, libertad y magisterio».

Cuando sale Palomino de la esfera puramente técnica, es para confundir en términos resueltos la perfección con la hermosura, enseñando que lo más perfecto es lo más hermoso: afirmación que, después de todo, se desprende lógicamente de sus principios idealistas, puesto que las cosas serán tanto más bellas, cuanto más se acerquen a aquel linaje de perfección que en la esfera ideal les compete.

Nadie lee hoy los dos primeros tomos de la obra de Palomino. Su interés verdadero está en el último, donde el autor recogió con loable diligencia, ya que no con mucha crítica ni mucha exactitud cronológica, gran número de memorias de nuestros artistas, y no pocas anécdotas de taller y de academia, que todavía estaban frescas en su tiempo, todo lo cual le ha valido de complacientes admiradores el dictado de *Vasari* español, que en verdad le viene demasiado ancho, puesto que ni en la gracia de estilo, ni en la riqueza y abundancia de las noticias, ni en el fino tacto estético hay **[p. 524]** punto de comparación entre el biógrafo español y el italiano. Pero dejada aparte esta terrible comparación, no hay que negar a Palomino lo que de justicia le corresponde; es a saber: que las únicas biografías de nuestros artistas que corrieron impresas antes de Ponz y de Ceán Bermúdez, fueron las suyas, y que, buenas o malas, con sus juicios uniformes, con sus alabanzas exageradas, con sus rasgos de culteranismo y de mal gusto, contribuyeron más que otro libro alguno a difundir por Europa el nombre y la fama de Velázquez y Murillo, de Zurbarán y de Ribera. Es verdad que no en todo era original su trabajo. Ya en el siglo anterior, el cronista Lázaro Díaz del Valle había traducido del *Vasari* las vidas de los pintores italianos que trabajaron en España, añadiendo de su cosecha la de algunos españoles, que Palomino copió casi a la letra. Otro tanto hizo con la copiosa biografía de Velázquez, ordenada por su discípulo Juan de Alfaro, libro tan prolijo como impertinente, según expresión de Ceán, que también le explotó mucho, aunque tan mal le trata.

Casi simultáneamente con la voluminosa obra de Palomino, se imprimió en Madrid (1730) un libro singular y curioso, que solamente de soslayo pertenece a la ciencia estética, pero que no deja de tener alguna relación con ella, ni puede ser aquí pasado en silencio. Me refiero al *Pictor Christianus Eruditus,* [1] o tratado de los **[p. 525]** errores que suelen cometerse en las imágenes

sagradas, obra del eruditísimo teólogo de la Orden de la Merced, Fr. Juan Interián de Ayala, oriundo de Canarias, pero nacido en Madrid, profesor de hebreo en Salamanca, uno de los fundadores de la Academia Española, varón de inaudita memoria, de gran pericia en las lenguas sabias, y de una extraordinaria facilidad para la poesía latina en estilo de Marcial y de Catulo, como lo acredita el volumen de sus elegantes odas y epigramas *(Opúscula Poética)*.

No era enteramente nuevo el asunto de la obra del P. Ayala. Francisco Pacheco le había tratado razonablemente en la última sección de su *Arte de la Pintura,* ayudado por amigos suyos jesuítas. En Italia, el cardenal Gabriel Paleotto había traído en mientes un libro idéntico. Pero estos recuerdos en nada menoscaban la superioridad del libro del P. Interián sobre todos los de la misma materia, superioridad reconocida y autorizada nada menos que por Benedicto XIV en su obra magistral y clásica *De la beatificación y canonización de los Santos,* donde repetidas veces se lee, mencionado con singulares elogios, el nombre del mercedano español, tan insigne en el conocimiento de los Sagrados Cánones, como en la exégesis de la Escritura, o en el manejo de los grandes volúmenes de los Santos Padres.

[p. 526] Claro es que en el Pintor *Cristiano y Erudito* tenía que aparecer (por el objeto mismo de la obra, y a pesar del ingenio ameno y florido del autor) subordinado el criterio estético al criterio arqueológico, al criterio de la verdad histórica, y también, por otra parte, al criterio ético. Este último le hace condenar sin piedad todas aquellas *historias* que con nombre de imágenes sagradas pueden ser peligrosas a la vista o inducir al mal a los incautos, y avivar el fuego de la concupiscencia, [1] incluyendo en este número, no solamente las pinturas de cosas torpes y deshonestas, sino toda desnudez (exceptuando la de nuestros primeros padres en el estado de la inocencia), siempre que la expresión no fuere lasciva, para evitar lo cual, podrán usarse oportunamente

troncos y ramas de árbol. Todavía con más severidad reprende aquellas imágenes sagradas que pueden dar ocasión a los rudos para algún error teológico; verbigracia: las monstruosas representaciones de la Trinidad con tres narices, tres bocas, etc. Admite, no obstante, representaciones simbólicas de la Divinidad, prefiriendo la de un majestuoso y respetable viejo, o bien la del triángulo con el *tetragrámaton* en el centro.

Proscritas de este modo las invenciones ridículas y extravagantes, y cuanto tenga sabor de ligereza o de herejía, procede, con criterio arqueológico no menos estricto, a condenar los anacronismos en muebles, armas y vestidos; si bien hace algunas concesiones a la tradición piadosa, reconociendo que en las imágenes sagradas es lícito pintar algunas cosas que exciten la devoción, aunque no sean tomadas claramente de la Sagrada Escritura, y asimismo otras, que no tanto contienen algún pasaje de historia, como aluden a alguna interpretación mística, porque al pintor, lo mismo que al poeta, bástale seguir lo verosímil. A pesar de esta discreta tolerancia, todavía nuestro gusto, más amplio que el del siglo pasado, podrá notar en el P. Ayala muy escaso sentido de la poesía cristiana, tradicional e ingenua, en la cual, a su entender, se humaniza demasiado la persona de Cristo. Así le vemos, no sin algún enfado, reprobar las piadosas y tiernas representaciones del Niño Jesús con un cordero, con un pájaro sujeto de un hilo, **[p. 527]** o bien en juegos con el precursor Bautista; bellísimos idilios en que la inspiración de Murillo y de tantos otros artistas ha encontrado riquísimo venero de poesía familiar, doméstica y candorosa, sin dejar de ser eminentemente cristiana. Pero no por eso creamos al Padre Ayala extraño a la purísima emoción de lo bello: bastaría a probar lo contrario la descripción de la persona de Cristo, tal como él la concibe y la propone a los pintores: «Cristo nuestro Señor… fué de figura agradable, bien parecida y verdaderamente hermosa, aunque no con aquel género de hermosura que indica flaqueza, halagos, delicadez y

femenil lascivia, ni tampoco con hermosura de atleta, o gladiador, sino verdaderamente varonil y llena de respetable y augusto decoro…, con aquel género de hermosura que llama Cicerón dignidad varonil».

Al lado de los nombres de Palomino y de Interián de Ayala, bien merece colocarse, aunque sonó menos que ellos en España, el nombre del valenciano Vicente Victoria, a quien llamaron, con alguna hipérbole, «segundo Pablo de Céspedes», por haber juntado la erudición humanística y arqueológica con el cultivo feliz de las Bellas Artes. Residió la mayor parte de su vida en Italia, donde recibió lecciones del entonces famosísimo y hoy tan olvidado Carlos Maratta, y, siguiendo sus huellas, llegó a ser pintor de cámara del Gran Duque de Toscana Cosme III, empleo que el amor patrio le hizo abandonar por un canonicato de la iglesia de Xátiva. Admirador apasionado de la antigua escuela romana, y especialmente de Rafael, cuyas obras maestras había copiado y aun grabado al agua fuerte, no pudo llevar con paciencia los cargos que a su ídolo se dirigían en el célebre libro del caballero Malvasía, *La Felsina Pittrice,* dedicada exclusivamente a hacer el panegírico de la escuela boloñesa. Tal fué el origen de las siete cartas que Victoria compuso e hizo dar a la estampa en Roma en 1703, con el título de *Osservazioni sopra il libro della Felsina Pittrice,* al que replicó con más virulencia que razón Juan Pedro Zanotti, pintor de Bolonia. Victoria, que murió en 712 en uno de sus viajes a Roma, dejó inédita una *Historia Pictórica,* de cuyo paradero nada sabemos.

Si la protección oficial más o menos discreta bastara en algún tiempo a regenerar las artes, que de suyo son tan libérrimas como el aliento divino que las inspira y que hace brotar flores donde **[p. 528]** él quiere y no donde a los hombres se les antoja, mucho hubiera podido esperarse de la largueza y del buen deseo con que los primeros reyes de la Casa de Borbón atendieron al reparo y a la protección del arte y de los artistas, empeñándose,

con el candor académico propio de aquel siglo, en construir cierta especie de suave y abrigado invernadero para la delicada planta del ideal. Nació el pensamiento en tiempo de Felipe V, a quien es justo referir, en bien y en mal, el principio de todas las reformas del siglo XVIII. Nadie puede exigir de aquel Monarca, por tantos conceptos benemérito, pero que en nada fué un hombre superior, que manifestase en la época más triste de barroquismo y decadencia que las artes han atravesado, una cultura estética de tan buena ley como la de los Médicis o de los Gonzagas. Las predilecciones del nieto de Luis XIV estaban, y no podían menos de estar, por el arte teatral y aparatoso de los franceses de su tiempo, por el arte amanerado, enervante y pobremente ecléctico de los últimos italianos. Atestó, pues, sus palacios de retratos de Ranc y de Van Loo, de frescos de Ventura Ligli, de cuadros de Vaccaro, de Mattei y de Carlos Maratta, de bambochadas de Hovasse, de enormes decoraciones de Lucas Jordán y de Solimena: trajo a su corte al Procaccini (Andrés): encargó grandes frescos de las batallas de Alejandro a Conca, al Trevisani, a Ferrando, a Costanzi, a Lemoine: hizo trabajar, en suma, galardoneándolos con larga mano, a cuantos pintores tenían en Europa fama, bien o mal adquirida, a todos menos al único y notabilísimo pintor español de entonces, el catalán Viladomat. Y mientras tanto que con todos estos oropeles de brillante y falso gusto daba mentido esplendor a sus regias estancias, dejaba olvidados y a riesgo de perderse los más preciosos tesoros de las antiguas escuelas italianas, españolas, y flamencas, confusamente amontonados en la casa arzobispal de la calle del Sacramento, después del incendio del Alcázar de Madrid en 1734. [1] Pero aunque todas las inclinaciones de Felipe V le llevasen a proteger aquellos detestables amaneramientos, conocidos **[p. 529]** con los nombres de estilo *spiritato francese* (por otro nombre *style mignon)* y estilo *smorfioso exagerato,* y contribuyese con su protección a darles carta de naturaleza en España, donde se mantuvieron con presti-

gio hasta el advenimiento de Mengs; alguna vez, y por un concurso de circunstancias felices, tuvo el mérito de traer a su reino verdaderas preciosidades artísticas, como la colección de mármoles antiguos que había pertenecido en Roma a la reina Cristina de Suecia; si bien por de pronto, y aun en todo su reinado, ningún provecho pudo sacar de ellos la cultura nacional, puesto que permanecieron arrumbados en una oficina de Palacio, conocida con el bárbaro nombre de furriera *del Rey,* hasta que la reina viuda Isabel Farnesio, dotada de más discernimiento artístico que su marido, como lo muestra la selecta, aunque pequeña colección de pinturas que llegó a reunir, les dió más decoroso empleo en algunas estancias del palacio de San Ildefonso.

A la época de Felipe V pertenecen las primeras tentativas para organizar la enseñanza de las Bellas Artes, que hasta entonces se había adquirido entre nosotros por aprendizaje de taller. Ya en 1619 varios pintores, movidos, más que por otra consideración, por el natural deseo de dar importancia social al arte que profesaban y estrechar los lazos de compañerismo entre sus miembros, habían presentado un memorial a Felipe III, solicitando el establecimiento de una Academia de Bellas Artes, y formulando los estatutos de ella. Repitióse la misma tentativa en tiempo de Felipe IV, y aun llegaron las Cortes del reino a nombrar cuatro diputados que hiciesen las constituciones de la nueva fundación y allanasen las dificultades que desde luego se ofrecieron para su planteamiento; pero todo hubo de quedarse en la esfera de los buenos propósitos (según nos informa Vicente Carducho), «no por causa de la Pintura ni por la de sus favorecedores, sino por opiniones y dictámenes particulares de los mismos de la Facultad». Realmente, lo que menos necesitaban las artes españolas en el siglo de Velázquez y de Ribera era una Academia. Murillo intentó establecerla en Sevilla, con Herrera el Mozo, Valdés Leal y otros; pero, muerto el fundador, arrastró vida muy lánguida, hasta extinguirse oscuramente y sin gloria. Además, esta Acade-

mia, que sólo podía tener el carácter mixto de escuela práctica y de cofradía, ofrece un carácter totalmente distinto de lo que **[p. 530]** fueron las Academias *oficiales* en el siglo XVIII, siglo académico por excelencia entre todos los del mundo.

Aún no apagado el fuego de la guerra de sucesión, un escultor, don Juan de Villanueva, y un miniaturista, don Francisco Antonio Menéndez, asturianos uno y otro, proyectaron el establecimiento de una Academia práctica de las Tres Nobles Artes, a imitación de las que existían en París, Florencia y Roma. Menéndez imprimió en 1726 una larga y razonada exposición al Rey sobre este punto, [1] y logró presidir, en 1.° de septiembre de 1744, una junta preparatoria, pública y solemne, por lo cual algunos le consideran como verdadero fundador y primer director de la Academia de San Fernando, honra que debe compartir con el italiano Juan Domingo Olivieri, que llevaba el extraño título de *escultor de la Real Persona,* como si sólo emplease su cincel en reproducir la nada clásica ni escultural figura de Felipe V. Olivieri fué el que, ayudado eficazmente por el Marqués de Villarias, Ministro de Estado, hizo el reglamento definitivo de la Academia, arbitró los primeros recursos, obtuvo edificio (que fué por entonces la Casa-Panadería), y estableció allí las primeras enseñanzas. Pero el proyecto no llego a perfecta madurez hasta el pacífico reinado de Fernando VI, en que resueltamente tomó bajo su protección la nueva Academia el ministro Carvajal y Lancáster, dándola el nombre que hoy lleva, y celebrando el solemne acto de la inauguración en 13 de junio de 1752. [2] El relato de esta sesión forma el primer cuaderno de actas de la Academia. Realzaron la fiesta una oración muy retórica del docto canonista don Alfonso **[p. 531]** Clemente de Aróstegui, auditor de la Rota, y viceprotector de la Academia; un epigrama latino de autor anónimo, y unas octavas de Luzán, que, en su calidad de preceptista, no quiso desperdiciar aquella ocasión de extender a las artes del diseño el mismo dogmatismo que antes había im-

puesto a la literatura. El escultor don Felipe de Castro presentó un bajo relieve simbólico, conmemorativo de la fundación de la Academia, y varios alumnos dieron muestras casi improvisadas de su pericia. La Academia había adoptado por lema: *Non coronabitur nisi legitime certaverit*. [1]

En 23 de diciembre de 1753 se celebró, bajo la presidencia de Carvajal y Lancáster (que llevaba título de *Protector),* la primera distribución solemne de medallas de oro y de plata a los artistas premiados. La poesía festejó su triunfo con unas octavas robustas, aunque algo culteranas, del Conde de Torre Palma, [2] celebrando aquella arte, que conceptuosamente define

«Alma del mundo que en potente anhelo
Formas produce o muda, y repetido
De un lienzo opaco en el espejo inculto,
Mágica finge el cuerpo sin el bulto».

Allí se ayeron también epigramas latinos de don Juan de Iriarte, singular en tal género de composiciones: retóricas cláusulas del capellán de las Descalzas Reales, don Tiburcio de Aguirre, en encarecimiento casi hiperbólico del «arte del dibuxo, más antiguo **[p. 532]** y más excelente que todas las artes». Y allí resonaron otra vez los graves acentos de Luzán, no menos didascálico y austero en sus odas que en su *Poética:*

«La luz y sombras dieron
Feliz Principio y ser a la Pintura:
Creció su gracia el vario colorido,
Y el arte del escorzo y perspectiva.
Sólo el tacto en la viva
Imitación de objetos lo fingido
Puede reconocer, y la estructura
Que artificiosas líneas compusieron.
Cuanto los ojos vieron,
Cuanto ideó la fantasía, fieles

Imitadores copian los pinceles,
A un lienzo dando bulto, alma y acciones.

.....

Y si le falta hablar, la vista duda
Cómo tal perfección puede ser muda».

La sequedad y falta de número de los versos corría parejas con lo inameno y desustanciado de las obras de arte que la Academia premiaba. [1] Los cuadernos de sus *Actas* son espejo fidelísimo de los cambios y vicisitudes del gusto literario en España durante el siglo XVIII, desde las desmayadas, prosaicas y rastreras *églogas* y *ficciones poéticas* de Montiano y Luyando y del Padre Jerónimo de Benavente, hasta los portentos de Meléndez y de Gallego. Estas mudanzas literarias responden a otras correlativas en el arte pictórico, que en el primer período se llaman Peña, González Velázquez, Tapia, Preciado, González Ruiz o Calleja, y en el segundo lleva el gran nombre de Goya.

De todo aquel primero enfadoso volumen de cumplimientos, dirigidos más bien al buen Rey que a las Artes, poco o nada puede sacar en limpio la crítica estética, [2] por más que merezcan **[p. 533]** cierta alabanza, bajo el aspecto de la forma, algunos versos latinos del P. Burriel, del Marqués de Ureña y de don Juan de Iriarte, que cantó en exámetros virgilianos el *Nuevo Mundo de las Artes descubierto por Fernando VI.*

A pesar de este *descubrimiento,* los frutos de la Academia en sus primeros años no fueron muy copiosos. Ni el arte ni los artistas se improvisan con Reales decretos ni con funciones de aparato, y, además, la organización de la Academia era radicalmente viciosa. Los artistas entraban en ella, pero en último lugar y como de limosna, más bien a título de profesores y de empleados que de verdaderos académicos: esto sin exceptuar los más célebres, como Giaquinto, Olivieri o Sachetti. Los académicos propiamente dichos, los que se condecoraban con los resonantes títulos

de *protectores, viceprotectores* y *consiliarios,* ni pintaban, ni esculpían, ni hacían planos arquitectónicos, ni sabían dibujar siquiera, salvas honrosas excepciones. La mayor parte eran meros aficionados o coleccionistas, y algunos ni esto siquiera, sino encumbrados personajes, Ministros de la Corona, Grandes de España, diplomáticos, caballerizos, consejeros, gentileshombres, todos los cuales creían hacer gran favor a los artistas con admitirlos, aunque por breve espacio, a su compañía. A Mengs, cuando vino a España, le llenó de asombro semejante organización, no vista en ninguna otra Academia del mundo. Y, sin embargo, el mero hecho de aparecer juntos en las listas los nombres de unos y otros, indicaba cuánto camino había hecho la emancipación intelectual desde aquellos tiempos en que se discutía gravemente si la Pintura era arte liberal o mecánica, y si pasaba o no pasaba a *materia transeunte*. Por el contrario, el artículo 34 de los Estatutos de la nueva Academia concedía título de nobleza a todos sus individuos que por otro concepto no le tuvieran. Aparte de esta obra social, aunque cumplida a medias **[p. 534]** y de mala manera, no puede decirse que la Academia de San Fernando tuviera el gobernalle de la crítica estética en tiempo de Fernando VI. El arte español propiamente dicho, no existía ya, o andaba relegado a oscuros monasterios e iglesias de segundo orden, donde todavía lanzaba algunos chispazos el espíritu castizo en los lienzos de Viladomat y de algún otro. Las grandes obras, así arquitectónicas como pictóricas, que el Monarca pagaba y protegía, estaban entregadas totalmente a extranjeros. Insignes *fresquistas* venecianos y napolitanos, Amiconi, Tiépolo, Corrado, inundaban con sus fascinadoras alegorías, llenas de rumbo, tropel y boato, los techos y bóvedas de los regios palacios que levantaban Juvara, Sachetti, Carlier, Fraschina, Bonavia, Procaccini y Subisati: fábricas suntuosas y pesadas, de relativa corrección, aunque no exentas de reminiscencias de barroquismo en los recortes y en el or-

nato, y quizá por esto menos antipáticas y desnudas que otras que vinieron después.

Todas estas cosas cambiaron de aspecto con la venida de Mengs, llamado de Nápoles por Carlos III en 1761. Conocemos ya la genialidad del pintor bohemio, su intolerante y pedagógico dogmatismo, sus aspiraciones idealistas y platónicas, su rigidez censoria, su adoración por las obras de la escultura griega, su concepto de la Belleza como noción intelectual de la perfección, o como *naturaleza corregida según nuestras ideas*. Tanto sus condiciones de carácter rígido y austero, cuanto la claridad y el rigor de sus principios, predestinaban a Mengs para el papel de dictador estético. El mismo Winckelmann, que tan superior le era en ciencia de lo antiguo y en profundidad de pensamiento, sintió su influencia, y no menos Azara, que rechazando sus teorías metafísicas, le seguía a ciegas en todos sus juicios sobre escuelas y sobre cuadros. Mengs desterró el brillante colorido de Tiépolo y la arrogante y briosa manera de Giaquinto, para sustituirlos con un pseudo clasicismo en que andaban mezcladas la timidez servil del miniaturista y la abstracción ideológica del profesor de Metafísica. Los artistas españoles se lanzaron ciegamente sobre sus huellas, ganando alguna corrección en el dibujo, pero matando en sí propios toda lozanía, toda personalidad y toda franqueza, míseramente ahogadas por aquel frío convencionalismo, del cual no acertó a libertarse el mismo don Francisco Bayeu, el mayor nombre de **[p. 535]** nuestra pintura de aquel siglo, excepción hecha del nombre inmortal de Goya.

Azara, panegirista encarnizado de Mengs, después de apurar en honor suyo las hipérboles más escandalosas, después de llamar al cuadro del *Descendimiento* «la obra más singular que han visto los hombres», y a su autor otro Apeles en la gracia, otro Rafael en la expresión, otro Tiziano en el colorido, quiere condensar en una sola expresión el mayor encarecimiento, y exclama: «¡Mengs era filósofo, y pintaba para los filósofos!» ¡Raro modo

de pintura y raro público para un cuadro! Y no es menos extraño lo que nos cuenta de que Mengs había penetrado de tal suerte las relaciones ocultas entre la Pintura y la Música, que para tratar un asunto campestre y pastoril usaba del modo *peonio;* si el asunto era bacanal, del *ditirámbico,* y siguiendo los mismos principios, pintaba el Descendimiento al modo *dórico,* y la Anunciación en un *género cromático alegre y gracioso*. La pedantería del Mecenas biógrafo corre parejas con la de su protegido y biografiado.

Prescindiendo de sus condiciones de ejecución, lo que a nuestro propósito importa dejar consignado es que Mengs pintaba siempre con *ideas literarias,* y que lo que principalmente esterilizaba sus creaciones era el espíritu crítico. Por eso escribió tanto sobre su Arte. Conocemos ya sus *Reflexiones sobre la Belleza y Gusto en la Pintura*. Los aforismos estéticos que allí sienta, los aplica luego con inflexible rigor a la crítica artística en otros escritos menores. [1] Condena y proscribe sin misericordia a todos los pintores que vivieron antes de Rafael, porque *no supieron lo que era gusto: sus obras son un verdadero caos*. En Rafael le agrada la expresión, la composición y el diseño, en el Correggio lo agradable de **[p. 536]** las formas y el claro-oscuro; en Tiziano «la apariencia de verdad que se halla en los colores». Entre los tres daba la palma al de Urbino, porque creía que «sus bellezas son bellezas de la Razón, no de los ojos», y le atribuía una porción de intenciones filosóficas. Pero aun el mismo Rafael estaba, a los ojos de Mengs, muy lejano de la perfección y de la Belleza, vinculadas tan sólo en las estatuas griegas, en el Laoconte y en el Torso de Belvedere, en el Apolo y en el Gladiador combatiente. Rafael (añade) no *conoció la Belleza ideal,* [1] *ni el gran gusto: no supo servirse de las Estatuas antiguas, pues buscaba todo lo bello en la Naturaleza, y se fiaba en su buen ingenio para hallarle*. La aberración estética no puede llegar a más: ¡estudiar la forma humana en los mármoles y no en el modelo vivo! *Rafael mudó y mejoró la Naturaleza en cuanto a la expresión; pero la dexó como la había hallado en cuanto a be-*

lleza. De donde se infiere que, a los ojos de Mengs, Rafael era poco menos que un naturalista. Imagínese lo que serían los pintores de otras escuelas. Apenas tiene para ellos más que palabras de vilipendio. Los alemanes, incluso Alberto Durero, *nunca salieron del Barbarismo*. Los holandeses son *unos groseros imitadores de la Naturaleza,* y los flamencos poco menos. Rubens *no sabía lo que era harmonía, y hacía solamente montones de colores y de reflexos de un color sobre otro*. Los pintores sevillanos «no vieron ni estudiaron los exemplares de los antiguos Griegos, ni conocieron la Belleza, y así fueron imitadores puros del Natural, sin saber ni aun escoger lo bello de él». Lo que debían haber hecho, segun Mengs, era reconocer y acatar la perpetua superioridad de los italianos y ponerse a la escuela de los Carracis. A Velázquez le reconoce superior en la inteligencia de luces y de sombras, y en la perspectiva aérea, y encuentra, para elogiar el cuadro de *Las Hilanderas,* una expresión feliz, o más bien única: «Parece que no tuvo parte la mano en la execución, sino que la pintó sola la voluntad».

[p. 537] Y aquí debe manifestarse, en descargo de todo lo expuesto, que hay en las obras escritas de Mengs mucho que aprender en materia de técnica, muchos juicios de pormenor inmejorables, rasgos de sincero y profundo entusiasmo por la belleza artística, un gran desembarazo en el manejo del vocabulario de taller, observaciones prácticas de un hombre curtido en su oficio y locamente enamorado de él. En ningún libro anterior podían encontrarse reunidas tales enseñanzas: de aquí que Mengs despreciase casi todo lo que andaba impreso sobre las artes. Aun las mismas biografías de Vasari, tan recomendables por la riqueza anecdótica, él las encontraba superficiales y pueriles, y rehizo a su manera la del Correggio, uno de los pocos maestros que él admiraba, suponiéndole maltratado por los escritores florentinos. En las indagaciones arqueológicas demostró siempre gran sagacidad, y (para no dar más que un ejemplo) jamas admitió, a pesar de su pasión por todo mármol antiguo, que el grupo de Niobe

fuera el mismo de que habla Plinio, sino solamente una mediana copia de él. Bien se necesitan todos estos aciertos y otros muchos más para perdonarle tanta blasfemia como ensarta contra ese «arte extravagante y ridículo, totalmente contrario a la Belleza y a la razón», o sea, contra la Arquitectura gótica.

Y lo peor es que Mengs fué escuchado como un oráculo: todo el mundo quemó lo que él quemaba, y adoró lo que él adoraba. Ni arquitectura gótica, ni escultura cristiana, ni pintura italiana anterior a Rafael, ni el mismo arte de Miguel Angel, ni la pintura alemana, ni el naturalismo holandés, ni el naturalismo español, encontraron gracia ante las iras censorias de los nuevos críticos, encaramados en las sillas curules de las Academias de Roma y de Madrid. Sólo Rafael, Correggio y Tiziano escaparon, como por milagro, de la universal ruina: sólo sus imágenes permanecieron enhiestas en el templo desnudo y solitario. Pero Mengs descollaba más alto aún: Mengs era el semidiós del Arte, y Azara y Milizia sus profetas. Estos profetas ahuecaron la voz todavía más que su ídolo, llegando a las mayores temeridades e insolencias. Por ejemplo: había dicho Mengs que Miguel Angel vivió dominado siempre por una falsa idea de grandeza, de donde resultó el hacerse duro y pesado. Esto bastó para que Azara, hombre de ingenio tan culto y ameno, tan conocedor de la antigüedad y tan benemérito de ella; **[p. 538]** Azara, cuyo nombre va unido inseparablemente a los trabajos de Winckelmann, a las excavaciones de Tibur, al hallazgo de la Venus del Esquilino, comprometiese para siempre la autoridad de su nombre, escribiendo en su *Comentario al Tratado de la Belleza,* [1] que Miguel Angel había sido un corruptor del gusto de su siglo: que en su larga vida no hizo obra alguna de Escultura ni de Pintura, ni tal vez de Arquitectura, con la mira de agradar ni de representar la Belleza que no conoció, sino únicamente para hacer alarde de su ciencia anatómica en el juego de los músculos y huesos, y en las actitudes más violentas: que creyendo tener un estilo grandioso, nun-

ca pasó de uno pequeño y ruin: que el Juicio Final de la Sixtina es una composición extravagante, y el Moisés un forzado de galera más que un legislador inspirado. Pero en lo apasionado, en lo violento, en lo petulante, Azara queda muy por debajo del famoso italiano Francisco Milizia, el cual, en su Arte de ver en las bellas artes del diseño (varias veces traducido al castellano), equivocando como muchos otros la independencia de juicio con la paradoja y el desacato, e imaginándose emancipado de todo respeto humano, sencillamente porque trocaba una servidumbre por otra, jamás habla de Miguel Angel sino para dirigirle los más groseros denuestos. La cabeza de Moisés le parece la de un Sátiro con cerdas de puerco espín, su cuerpo el de un mastín horrible; el Cristo de la Minerva un sayón cargado con la Cruz; la Virgen de la Pietá tiene expresión y afectos de lavandera.

¡Con esta leche se nutrían las generaciones artísticas a fines del siglo XVIII! Y, sin embargo, Azara y Milizia eran hombres de gusto a su modo, grandes conocedores, sensibles al encanto de ciertas bellezas, y hábiles para expresarlas con brillantez y fuego. Todo, o casi todo lo que uno y otro escriben sobre las estatuas griegas, sobre el Hércules Farnesio, sobre el Torso de Belvedere, sobre la Niobe, sobre el Gladiador Capitolino y el Gladiador Borghese, sobre el Antinóo, el Apolo, la Venus Capitolina y el Laoconte, expresa una admiración sincera y no meramente arqueológica. Lo mismo Azara que Milizia profesan, además, ciertas doctrinas generales verdaderamente inmejorables: distinguen del agrado la belleza: condenan el falso sistema de la *ilusión* artística; **[p. 539]** pero llegados a la crítica, no tienen ojos más que para una especie de bellezas. Azara pone a Velázquez y al Caravagio en el *Servum pecus,* en el grosero tropel de los imitadores de la Naturaleza. Milizia ni aun se digna nombrarlos.

La influencia de Mengs pesó con verdadero despotismo sobre nuestros tratadistas de pintura y de escultura en toda la segunda mitad del siglo XVIII y primeros años del XIX. Alguna excep-

ción hay que hacer, sin embargo, y quizá sea la más notable, el *Arte de Pintar,* compuesto por don Gregorio Mayans en 1776, [1] para que sirviera de texto en las clases de la Academia de San Carlos de Valencia, fundada a imitación de la de Madrid. Mayans no era pintor de profesión, ni siquiera aficionado y conocedor en el grado en que lo fueron Azara y Jove-Llanos, aunque sea cierto que llegó a reunir bastantes cuadros. Su *Arte de pintar* es obra de erudito, sacada mucho más de los libros que de la observación personal de las obras de arte; y a pesar de la fecha que lleva, está (como todas las obras de Mayans) dentro de la tradición española castiza, pudiendo considerarse en gran parte como un atinado compendio del Carducho, del Sigüenza, del Pacheco y del Palomino, acrecentados en la parte histórica con muchas noticias derivadas de incansable y curiosa lectura. [2]

[p. 540] Define la Pintura lo mismo que sus modelos: «arte que enseña la manera de imitar las cosas que se ven, en cuanto son objeto de la vista, dando reglas para representarlas en una superficie llana, por medio del dibujo y del colorido». Esta representación puede ser objeto verdadero (existente) o de objeto ideal. Este ideal se forma por *selección,* y excede siempre mucho, en la mente del artífice, a lo que luego viene a resultar en la ejecución de su obra. Por consiguiente, el ideal es *un todo imaginario que toma de la naturaleza el fundamento de cada una de sus partes,* y corrige en cierta manera los defectos de la naturaleza misma. Sin embargo, el último esfuerzo de la imitación consiste *en llegar a engañar la vista*. Bien se ve que al docto Mayans no le llamaba Dios por estos caminos.

Singular rumbo tomó para su obra elemental el pintor ecijano don Francisco Preciado de la Vega, entre los Arcades de Roma Parrasio Thebano, discípulo de Sebastián Conca, y primer director de los pensionados que la Academia de San Fernando envió en 1758 a Roma, donde obtuvo crédito y aplauso de varón docto e inteligente en su arte, mereciendo ser elegido secretario y

luego *Príncipe* (o sea Director) de la célebre Academia de San Lucas. La *Arcadia Pictórica,* que tal es el título de la obra de Preciado, es un sueño, una *alegoría* o *poema prosaico,* una ficción literaria, bastante ingeniosa y amena, cuyos modelos fueron, sin duda, la *República Literaria* de Saavedra Fajardo y la *República de los Jurisconsultos* del humanista napolitano Gennaro (Januarius), especie de novela jurídica muy celebrada por la pureza y gracia de su latinidad.

Tiene la *Arcadia Pictórica* la frialdad de todas las alegorías (cuando la intención satírica no las anima), empeñándose vanamente su autor en dar interés a las pálidas figuras del mancebo *Estudio,* del príncipe *Diseño,* del anciano *Premio* o del monstruo **[p. 541]** *Pereza,* por medio de las cuales va exponiendo una doctrina sumamente elemental y para principiantes. Hace consistir la belleza en la *proporción armónica de las partes con el todo;* pero no desarrolla este vago concepto, ni tampoco el de *imitación de la bella naturaleza,* que asigna por fin del arte. Esta *bella naturaleza* es más bien la de los modelos que la naturaleza misma, puesto que, según la doctrina de nuestro árcade (eco servil de Mengs), «todas las Artes comenzaron imitando la Naturaleza, y se perfeccionaron luego con la buena elección, la cual solamente se halla en *el antiguo,* es decir, en las antiguas esculturas», «cuyas formas imprimen verdaderamente un carácter grande en el que las estudia, y ayudan a corregir los defectos de las formas humanas, y a enmendar los descuidos de la Naturaleza». La fiel imitación del Natural, perfeccionada con las buenas formas del Antiguo, con buena proporción e inteligencia de la Anatomía, es, a juicio de Parrasio Thebano, el colmo de la perfección pictórica. [1] Los preceptos que da sobre el dibujo, sobre la proporción y simetría, sobre el estudio del natural desnudo (que, consecuente con su sistema, coloca después del estudio del antiguo), sobre los pliegues y ropajes, sobre la geometría, perspectiva y arquitectura, sobre la invención y composición, son sanos y de utilidad prácti-

ca, pero vulgares. No repetir una misma actitud, buscar el efecto total y armónico, «semejante a un todo *político»,* tanto en la parte de líneas cuanto en la de claro-oscuro, enlazando las partes de la composición de modo que parezca que las unas no podrían subsistir sin las otras; preferir la disposición piramidal en los grupos: éstas y otras tales son sus enseñanzas, extractadas la mayor parte de Leonardo de Vinci, de los Diálogos de Dolce, del poema de Du-Fresnoy, de Mengs y del francés De Piles. [2] La crítica es severa y estictamente clásica, pero no tan intolerante como la de Mengs, puesto que hace grandes **[p. 542]** concesiones a la pintura flamenca (aun a la que llama de *asuntos baxos y poco nobles),* y más todavía a la pintura española. «Es cierto (dice) que los nuestros fueron imitadores de la Naturaleza, pero lo hicieron con una manera pura y ajustada a la verdad, y con un estilo de bellísimo gusto, sin afectación ni extravagancia en la composición ni en el colorido».

Por este tiempo se hizo una singular tentativa para restaurar los procedimientos de la pintura de griegos y romanos. El asombroso descubrimiento de aquellas ciudades de la Campania sepultadas por la lava y la ceniza del Vesubio en el primer siglo de nuestra era, había derramado inesperada luz sobre una de las regiones más tenebrosas y abandonadas de la arqueología clásica, sobre la historia del arte pictórica, reducida hasta entonces a los grutescos de las termas de Tito, a las indicaciones no muy seguras de Plinio, y a lo que sobre ellas habían conjeturado o más bien fantaseado, eruditos como nuestro don Felipe de Guevara, el P. Hardouin, Francisco Junio y el Conde de Caylus; pero descubiertas ya y conocidas obras genuínas de la pintura antigua (siquiera pertenezcan a las épocas de decadencia), surgió en la mente de uno de los jesuítas españoles desterrados a Italia, primero, el propósito de escribir la historia de ese arte, cotejando los monumentos con las noticias de los clásicos; segundo, el de indagar la verdadera receta de aquella pintura *encáustica,* buscada hasta

entonces en balde a la obscura luz de un pasaje de Plinio: *resolutis igni ceris, penicillo utendi*. El P. Vicente Requeno y Vives, natural de Calatorao en el reino de Aragón, hombre de ingenio agudo e inventivo, como lo patentizan otros trabajos suyos sobre la Música y la Pantomima de los antiguos, tomó sobre sus hombros esta empresa, y en cierto modo la dió cumplida realización con sus célebres *Ensayos sobre la restauración del arte antiguo de los Pintores Griegos y Romanos,* publicados por primera vez en 1784. [1] La parte histórica de este libro parece hoy anticuada, después de los trabajos de **[p. 543]** Grund, Jonh Wiegmann, Hermann, Letronne, Schöler y los más recientes de Donner, Gebbardt, Urlichs, Woermann, Cros y Henry; pero en su tiempo el libro de Requeno fué considerado como un excelente suplemento al Winckelmann. Para nosotros lo más curioso que hay en él son, sin duda, los ensayos prácticos de pintura encáustica que Requeno hizo con ejemplar constancia, y que luego repitieron algunos amigos suyos, especialmente el presbítero don Pedro García de la Huerta, el cual contribuyó más que otro alguno a popularizar en España el descubrimiento, [1] si bien con bastantes modificaciones.

Persuadido el P. Requeno de que el uso del aceite perjudica tanto a la duración como a la limpieza de los cuadros, dióse a cavilar sobre el famoso capítulo XI del libro XXXV de Plinio, donde se habla de tres procedimientos encáusticos diversos: uno con ceras coloridas, calientes, simplemente aplicadas a la superficie de las tablas o paredes por medio de espátulas o punzones; otro en marfil por medio del *caestro* (que Harduino define *stylo ferreo* **[p. 544]** *igne candefacto),* lo cual daba por resultado, según Requeno, una especie de miniatura, y, según García de la Huerta, una especie de grabado; y, finalmente, otro tercero, hasta entonces no entendido, en que entraban como ingrediente principal las ceras quemadas, y como instrumento el pincel. De este tercer género de pinturas dice Plinio que resistía al sol, a la mar y

los vientos. Este último método es el que se propuso restaurar el abate Requeno, persuadido de que obtendría con él ventajas de limpieza y economía, colorido más fresco, duración mayor y facilidad para limpiar los cuadros. Sería largo, y de todo punto inútil al propósito de esta obra, el detalle de las experiencias del P. Requeno, que sólo por curiosidad se citan aquí. Comenzaba por disolver en agua dos onzas de goma arábiga y dos de cera púnica muy blanca, recociéndolo todo tres o cuatro veces. Esta agua, después de enfriada, le servía para moler los colores con pasta de almáciga y cera, y para empastar cuando pintaba. Hacía las pastas mezclando dos partes de cera púnica y cinco de almáciga purgada. Con el agua de cera y goma molía los colores sobre el pórfido, y los conservaba en vasos pequeños, llenos de la misma agua. Para las operaciones del colorido empleaba los métodos ordinarios, evitando las veladuras demasiado ligeras, que dicen muy mal con el encausto. Acabada la pintura, la cubría de cera desleído, y después la *quemaba* de arriba abajo, procurando que una parte de la cera quedase unida con la almáciga de la pintura, otra parte se pegase a la superficie del cuadro, y lo restante se desprendiese goteando. No contento con esta invención, acometió el P. Requeno otra no menos rara, quiero decir, la restauración de aquella especie de pintura al temple que Plinio atribuye a Ludio Romano.

Fuera de estos trabajos, que más bien pertenecen a la historia de las invenciones industriales que a la de las Bellas Artes, poco o nada se escribió de Pintura en España. La manía de los poemas didácticos, plaga de la literatura de aquel siglo, abortó dos concernientes a nuestro asunto, a cual más infelices: *La Pintura,* de don Diego Antonio Rejón de Silva (1786), y las *Excelencias del pincel y del buril,* del grabador don Juan Moreno de Tejada (1804). A entrambos les sirvió de modelo el prosaico poema de *La Música,* de Iriarte, y uno y otro consiguieron emular y vencer su prosaísmo. Ni Rejón de Silva ni Moreno de Tejada escriben para

mostrar **[p. 545]** en forma poética la *hermosura de la verdad,* única consideración que legitima la gran poesía didáctica, la de los Empedocles y los Lucrecios. No sienten su alma conmovida por el espectáculo de las obras maestras del arte, ni tratan de comunicar a los demás esta impresión y este entusiasmo, como Pablo de Céspedes, cuyos mejores trozos son verdaderos arranques líricos. Y para colmo de desdicha, carecen hasta de aquel arte de dicción, que en poetas menores, en poetas enteramente descriptivos, como Delille y algunos latinistas de la Compañía de Jesús, consigue expresar de un modo poético las circunstancias prosaicas: mérito que hace agradable la lectura de los poemas latinos de Du-Fresnoy y del abate de Marsy sobre la Pintura, y de la imitación francesa que del último hizo Lemierre. Ni el poema de Rejón de Silva, ni siquiera el de Moreno de Tejada (que es menos malo), tienen de poéticos más que el estar escritos en verso, quiero decir, en una silva rastrera y desaliñada. Quitados los consonantes y la medida, resultarían dos buenos tratados elementales.

Don Diego Antonio Rejón de Silva era un caballero murciano, maestrante de Granada, oficial de la Secretaría de Estado, consiliario de la Academia de San Fernando, y hombre muy honestamente ocupado en los nobles ejercicios de la pintura y de la poesía. Más que con su poema, contribuyó a la cultura estética de sus compatriotas traduciendo en lengua castellana los dos famosos tratados de Leonardo de Vinci y de León Bautista Alberti sobre la Pintura, y formando un *Diccionario de bellas artes* harto pobre, pero que tiene el mérito de llevar autorizada cada palabra con citas de nuestros antiguos tratadistas. [1]

[p. 546] El *Poema de la Pintura* consta de tres cantos o *Silvas:* el primero trata del dibujo, el segundo de la composición, el tercero del colorido. «Lo único bueno que tiene la obra (dice modestamente, pero con verdad, el autor) es que lo esencial de ella no es mío, sino tomado o extractado de los escritos de Leonardo de Vinci, León Bautista Alberti, Carducho, Francisco Pacheco, Pa-

lomino y Mengs.» Omite su principal fuente, que han sido los poemas del abate de Marsy y de Lemierre. El plan es el mismo, y hay pasajes literalmente traducidos. Comienza Lemierre su poema:

« *Je chante l'art heureux dont le puissant génie*
Redonne à l'univers une nouvelle vie.
Qui, par l'accord charmant des couleurs et des traits,
Imite et fait saillir les formes des objets.

. . . . . .

y dice Rejón de Silva [1]:

«Las bellezas y efectos prodigiosos
De aquel arte feliz, que sombra obscura
Hermanando y colores luminosos,
Todo cuerpo visible nos figura,
Con mal templada lira
Hoy a cantar mi ronca voz aspira».

Esta ronquera no abandona al poeta en todo el curso de su obra, cuya única dote característica es cierta facilidad abandonada. El pasaje más poético que a duras penas puede hallarse es la descripción de las estatuas antiguas, y así todo, ¡cuán lejos **[p. 547]** nos parece del sublime fuego con que Meléndez las cantó en la *Oda a las Artes!* Oigamos a Rejón de Silva, dirigiéndose a un joven pintor,

«Del rostro de las Niobes aprenda
Aquella morbidez, aquella gracia:
Del fuerte Gladiador, que en la contienda
Halló, en vez de la palma, la desgracia,
La tendida figura
Dará regla segura
De noble proporción, sencilla y bella.
De cuerpo delicado, ágil y fino,

Semejante al de cándida doncella,
El hermoso Apolino
Le propone la imagen deleytable:
Aquel Fauno que afable
Hace a un niño caricias, da la idea
De un anciano robusto en quien campea
El vigor de la edad madura y fuerte.

.....

El grupo de Laoconte, en quien se advierte
El dolor inhumano
De un Padre, al ver con repentino insulto
La muerte de sus hijos y su muerte
Por la furia infernal de unos dragones,
No en una, en repetidas ocasiones,
Sea estudio del joven aplicado:
La robustez de un Héroe, su pujanza,
Le hallará con perfecta semejanza
Del Hércules Farnesio en el traslado:
Y, en fin, para aprender la gallardía
De un joven, y su altiva bizarría,
La gracia, la soltura y esbelteza,
La proporción hidalga y la belleza,
Dibuje con solícito cuidado
Al Pitio Apolo con la sierpe al lado».

Baste con lo copiado (y repito que es lo menos infeliz) para comprender qué cosa sea este poema, tan profanamente comparado por algunos con el de Céspedes. Las notas, en prosa, son útiles y eruditas, especialmente una en que hace la vindicación de los pintores españoles, usando en son de elogio el nombre de *naturalistas,* y otra (traducida de Watelet) sobre las pasiones y afectos del alma y su expresión por la pintura.

[p. 548] Moreno de Tejada era un versificador más robusto que Rejón de Silva. Hay en sus *Excelencias del pincel y del buril* más fuego, más movimiento, más instinto descriptivo, menos servidumbre a la materia didáctica, poesía de estilo. [1] Es más lírico y menos *docente* que Rejón de Silva:

«¡Qué bien figura el agua transparente
Con su risueña y desigual corriente,
Líquida en Mayo, y en Diciembre helada,
En remanso tal vez, tal despeñada;
Ora lento, ora raudo su torrente,
Ya en constante peñasco detenida,
Explicando en la espuma la tardanza
Del fin de su combate y su venganza:
Ya entre espadaña y juncos escondida,
Selva, aunque humilde, grata,
Que de su centro nace…

……
Pálido el campo en la estación segunda,
En el ardiente Estío,
El Arte expresa con verdad profunda:
Exhausto el arroyuelo, pobre el río,
La flor marchita, el árbol desmayado,
Triste la selva, sin verdor el prado.

.....

Pinta el ave buscando el alimento
Que a sus ojos hurtó nevoso el viento:
Concede al cuadro eqüestres cazadores
Con lebreles, sabuesos y ventores;

.....

Arroyuelos diseña aprisionados
En cadenas y grillos argentados,
Y el flúido que busca en la corriente
Su libertad innata,
Dexando el ser de liquidada plata,
Queda, al rigor del cierzo, consistente.»

Moreno de Tejada sigue la doctrina estética de Arteaga, y **[p. 549]** habla, como él, de la *belleza ideal,* reduciéndola a una *extracción de formas elegibles*.

El último canto, y el más curioso del poema, versa sobre la *pintura monocromática,* o más bien sobre el grabado, arte en que Moreno de Tejada sobresalía, y arte que entre todos fué la gloria del siglo XVIII y de la Academia de San Fernando. Palomino y Flipart le resucitaron después de largo silencio y olvido; enalteciéronle Carmona, de buril tan franco y tan resuelto en sus primeras obras, tan atildado y minucioso en las últimas; Selma, tan limpio y correcto en el dibujo; Ameller, Muntaner, Enguídanos, Paret, Esteve y otros ciento, y, finalmente, le elevó a las últimas cumbres del arte aquel poderoso aguafuertista, de cuyas planchas brotó la sátira animada de la sociedad de su tiempo. ¡Con qué gozo se ve a la personalidad aislada y vigorosa de Goya romper

la pesada monotonía de aquel período académico, que sin los destellos de su irregular y caprichoso genio, sería una página en blanco en la historia de la pintura española! Ni un gran pintor religioso, ni un gran pintor de retratos, ni un gran pintor de historia, ni un gran pintor de *género*. Parecía agotado totalmente el aliento creador de la raza. Los premios académicos, la protección oficial y áulica, los viajes artísticos, las pensiones a Roma, no bastaban a producir más que obscuras medianías, cuyos nombres se registran con enfado en el *Diccionario* de Ceán Bermúdez. Pero vino Goya con su manera desgarrada y brutal, con sus ferocidades de color, con su intensa y tremenda ironía, con su incorrección sistemática, con su sátira cínica y salvaje, con aquella mezcla sólo a él concedida de realismo vulgar y fantasía calenturienta, y él sólo, sin discípulos ni secuaces, rebelde a todo yugo e imposición doctrinal, insurrecto contumaz contra todo clasicismo y aun contra toda saludable disciplina de la forma; manchando la tabla aprisa, ya con la brocha, ya con la esponja, ya con los mismos dedos, o llevando a sus aguas fuertes todos los terrores y pesadillas de la noche, fué a un tiempo el último retoño del genio nacional y la encarnación arrogante del espíritu revolucionario.

Pero en torno de Goya el amaneramiento de academia seguía triunfante su curso. Al falso clasicismo de Mengs comenzaba a sustituir el falso clasicismo de David; a la ideología abstracta, la seca **[p. 550]** y violenta imitación de las actitudes esculturales; al arte palaciego, el arte con pretensiones de severidad espartana; a la miniatura, el bajo relieve; a lo pomposo, lo desnudo; a la tragedia francesa, la tragedia áspera, intratable y glacial de Allieri; a las apoteosis de Alejandro o de Trajano, el lienzo de los Horacios o el de la muerte de Sócrates. De este arte, caracterizado por cierta rígida y falsa grandeza, fueron introductores en España Madrazo (don José), Aparicio, Rivera (don Juan Antonio), hombres estimables todos (abstracción hecha de su escuela), y algunos de los cuales, cambiando después de rumbo o dando más ampli-

tud a su criterio estético, influyeron de una manera distinta y mucho más meritoria en el renacimiento moderno del arte español.

La escultura clásica, que en las sociedades modernas no puede ser más que una planta de invernadero, alcanzó cierto grado de restauración desde los tiempos de Carlos III, gracias principalmente a los esfuerzos del gallego don Felipe de Castro (discípulo de Maini y de Felipe del Valle), más digno de estimación que por sus obras propias, por el celo con que dirigió la enseñanza y por la curiosidad erudita con que se entregó a la investigación de las memorias antiguas de su Arte. Puso en lengua castellana la famosa *lección* de Benedetto Varchi sobre la preeminencia de la escultura sobre la pintura, [1] dejó manuscrito un tratado original sobre la dignidad y excelencia de ésta, y reunió copiosa biblioteca, en la cual figuraba el famoso manuscrito de Francisco de Holanda.

La escultura no había tenido hasta 1786 tratadista alguno en lengua castellana, dado que los preceptos de Juan de Arphe son aplicables por igual a las tres nobles artes y aun a otras inferiores. Intentó reparar este vacío un escultor burgalés de escasa fama, don Celedonio Nicolás de Arce y Cacho, publicando un voluminoso libro con el título de *Conversaciones sobre la Escultura*. [2] **[p. 551]** Es trabajo humilde y pedestre, pero que revela en todas sus páginas la horadez y limpia conciencia de un castellano viejo, piadoso y bien intencionado. Prodiga los consejos morales, y se indigna con los artífices licenciosos, «porque el fin malo y afrentoso que llevan, obscurece su nombre, los envilece, los hace plebeyos, y pierden así la nobleza que adquirieron por la profesión o por su sangre». «¿Cómo ha de ser magnífico (añade) el que sobre una obra grande pone un ánimo perverso? La bajeza y el pensamiento malo, no sólo envilece a la persona, sino la obra, aunque sea grande… No se persuadan los Profesores de las Artes que si ellos no son nobles y de pensamientos buenos que acredi-

ten sus virtudes, ellas les ennoblecen; antes al contrario, ellos, por incapaces de poseerlos, las desdoran, o ellas viven desairadas en tales ánimos». Y luego nos cuenta con fruición cómo transformó él una Venus en Magdalena penitente.

Pero no incurre nuestro modesto escultor en la extraña confusión del criterio ético y del estético que hoy predomina en los tratadistas neoescolásticos, y de la cual tan lejanos andaban sus predecesores. Arce y Cacho sabe, porque se lo han enseñado los teólogos, que «si la ciencia del artífice es poca y su intención buena, será bueno el artífice, pero la obra será mala; y, al contrario, si se sirviera del Arte para algún mal fin será malo el artífice pero no el arte».

Por lo demás, el alcance estético de las teorías del bueno de Arce y Cacho es bien pequeño. Parece dar mucha importancia al talento de ejecución, asentando que «más nobleza tiene en la Escultura un jumento bien hecho, que la estatua de un hombre mal formada»; pero al mismo tiempo concede gran valor a la ilusión para los ojos, y tiene por más nobles y admirables aquellas artes que producen efectos sorprendentes y estupendos; v. gr.: «las palomas del sutil escultor Arquitas, que, aunque eran de madera, volaban por sí, y las estatuas de Dédalo, que, si no las ataban, huían, teniendo unas y otras por alma el invisible ingenio de sus **[p. 552]** autores». El arte del tramoyista o del prestidigitador o del hábil mecánico aparece de esta suerte colocado en la esfera superior al arte de los Fidias o de los Rafaeles.

Define el arte, según el común sentir de los escolásticos, «hábito intelectivo que obra con cierta y verdadera razón», y también *«pericia de introducir con manual operación una forma concebida en la mente, en cualquiera materia externa, para servicio de la vida humana». El gusto consiste en imitar los mejores efectos de la Naturaleza, y buscar la verdad de la buena elección,* que es la belleza. Reprueba el violentar las figuras y el alterar los músculos, y es grande apologista de la sencillez en la expresión, y de la propiedad, coordina-

ción y suavidad de formas. *Toda expresión debe nacer de la verdad:* tal es su máxima, y la que le sirve de criterio para reprobar los efectos teatrales de aquellos escultores «que se hacen cómicos malos, sin sentir ellos los afectos».

En lo demás, el libro es enteramente práctico, no desdeñando ni siquiera las recetas para hacer colas, betunes y ceras. Incluye, finalmente, un tratado de *Fisionomía,* donde da preceptos para imitar el rostro del justo, del homicida, del prudente, del necio, del insensato, y a este tenor todos los caracteres, pasiones y afectos.

Ignoramos la influencia que tal libro, algo anticuado por su doctrina y por su estilo, pudo tener en el desarrollo de la escultura española después de don Felipe de Castro. [1] Pequeña debió de ser, y de ninguna manera comparable con la que ejerció la enseñanza oral y práctica de don Juan Pascual de Mena, compañero y sucesor de Castro, y Director general de la Academia de San Fernando desde 1771. Ni sus estatuas, ni las de Castro, ni las de sus contemporáneos don Francisco Gutiérrez y don Manuel Alvarez, podían considerarse como verdaderas imitaciones del antiguo; pero por su dignidad, reposo y nobleza eran ya un prodigio respecto de los teatrales amaneramientos de los escultores franceses que trajo Felipe V para adornar los jardines y las fuentes de La Granja. Sea cualquiera el mérito de los artistas que florecieron bajo el cetro de Carlos III, por ellos comenzó a recobrar la escultura su **[p. 553]** carácter sereno e ideal, preparándose para los primeros años de nuestro siglo el advenimiento de verdaderos escultores clásicos, de la escuela de Canova o de Torwaldsen, aunque en grado inferior al de estos dos maestros. El *Ganimedes* de don José Alvarez, sus bajorrelieves del Quirinal, su grupo de Néstor y Antíloco; la *Psiquis* del catalán Campegny, y alguna otra estatua de entonces, se hallan a tanta distancia de las mejores del siglo pasado, como las odas de Quintana o los irre-

prensibles versos de Gallego, de los versos de Iriarte o de Fr. Diego González.

La Arquitectura había seguido los mismos pasos que las artes hermanas. A una generación de arquitectos extranjeros, relativamente correctos, pero no emancipados todavía del antiguo barroquismo, habían sucedido verdaderos arquitectos españoles, con tendencia cada día más pronunciada a la rigidez de las formas greco-romanas. Don Ventura Rodríguez, antiguo delineador a las órdenes de Marchand, de Galucci, de Bonavía, de Juvara y de Sacchetti, representa el período de transición; don Juan de Villanueva el de apogeo de los cánones de Vitruvio y de Paladio. Jove-Llanos hizo el elogio del primero en términos tan pomposos, que no los hubiera empleado mayores para un Bramante, un San Gallo o un Brunelleschi. Le proclama «grande en la invención por la profundidad de su genio, grande en la disposición por la profundidad de su sabiduría, grande en el ornato por la amenidad de su imaginación y por la exactitud de su gusto», y es de ver (¡tiranía de la época!) cómo se extasía el elocuente panegirista con el absurdo proyecto que Rodríguez tuvo de levantar en las sagradas asperezas de Covadonga un templete «adornado con toda la gala del más rico y elegante de los órdenes griegos». Reducidos hoy estos elogios a su verdadera medida, nadie puede negar a don Ventura Rodríguez cierto grado de relativa originalidad, basada en la alianza de los principios fundamentales de la arquitectura herreriana (a que por carácter y por gusto se inclinaba), con algo menos austero y más elegante y pomposo, con ciertos ornatos que sabían a barroquismo mucho más de lo que sus contemporáneos imaginaban, pero que, empleados con mesura, no disuenan ni rompen lo agradable del conjunto. Don Juan de Villanueva pasa por más *ático* que don Ventura Rodríguez; pero quizá, cotejadas las obras de uno y otro, haya que reconocer en el primero más ingenio, **[p. 554]** y

en el segundo más estricta sujeción a las que entonces pasaban por leyes inefables del arte.

Estas leyes se imponían y explicaban, si bien de un modo rutinario y empírico, en las escuelas que muy desde el principio estableció la Academia de San Fernando, dándolas carácter más científico en tiempo de Carlos III. Tampoco faltaban tratados doctrinales, ya de la Arquitectura misma, ya de las ciencias que la sirven de preparación indispensable. Al antiguo curso de Matemáticas del P. Tosca, sustituyó en las aulas académicas el de don Benito Bails; vasta, aunque poco original enciclopedia, basada por la mayor parte en los tratados de Bézout, que entonces corrían con gran crédito. Los *Elementos de Matemáticas* (que tal es el impropio título de la obra de Bails) constan de diez tomos en 4.° grande: el noveno está consagrado totalmente a la teoría científica de la Arquitectura. [1]

Juntamente con Bails (primer profesor de Matemáticas que la Academia tuvo, inaugurando su curso en 2 de octubre de 1768), contribuyeron a la difusión de tan indispensables conocimientos el ingeniero don Carlos Lemaur, autor de unos *Elementos de Matemáticas Puras;* don Fausto Márquez de la Torre, que publicó un *Arte de la Montea,* el P. Miguel de Benavente, que tradujo del latín los *Elementos de Arquitectura civil* del P. Christiano Reiger, dedicándolos a la Academia en 1768; [2] don Diego de Villanueva (hermano de don Juan), que dictó a sus alumnos un *Curso de Arquitectura,* el capitán de Ingenieros don Josef Hermosilla y Sandoval, **[p. 555]** que escribió en Roma un tratado de Geometría y una *Explicación de las máquinas necesarias para la construcción de edificios,* obras que (según Ceán Bermúdez) merecieron los mayores elogios de los célebres matemáticos Boscowich y Jacquier, y don Juan Pedro Arnal, de quien no consta que dejara nada escrito, pero si que fué uno de los arquitectos más doctos e influyentes de su siglo.

Casi todas las obras magistrales de arquitectura greco-romana fueron entonces traducidas, ilustradas y divulgadas en lengua castellana. Comenzó don José de Castañeda, teniente director de la Academia de San Fernando desde 1757, poniendo en castellano el *Compendio* francés de Vitruvio, escrito por Claudio Perrault, obra que no podía sustituir al verdadero Vitruvio, pero que por de pronto fué de alguna utilidad. [1] Más adelante, don Diego de Villanueva (1764), con su traducción del Vignola, acompañada de diseños propios, arrinconó para siempre la antigua de Patricio Caxesi. Don Carlos Vargas Machuca tradujo la obra de Scamozzi sobre Paladio. Hermosilla y Sandoval, más conocedor que ninguno de ellos del arte antiguo, que había estudiado en la misma Roma, pensionado por el ministro Carvajal y Lancáster, emprendió una traducción castellana de Vitruvio, ilustrándola con notas y disertaciones sobre los lugares oscuros; pero esta obra, o no se terminó, o no llegó a publicarse.

Y fué lástima, en verdad, que el único traductor de Vitruvio que al fin y al cabo logró sacar de las prensas su trabajo, no fuera arquitecto de profesión, sino mero humanista, aunque laborioso y concienzudo como pocos. Era vicario mayor de Xátiva, y se llamaba don Joseph Ortiz y Sanz. Empezó su versión en 1777, sin más ayuda que las ediciones de Philandro, de Bárbaro y de Galiani; pero luego comprendió que, para entender algo de aquel **[p. 556]** oscurísimo texto, le era preciso ver por sí mismo los edificios antiguos, y examinar en la Vaticana los códices y varias lecciones de Vitruvio. Subvencionado con larga mano por el Gobierno de Carlos III, tan favorable a toda empresa científica, realizó su viaje a la *alma* ciudad en 1778, extendiendo luego sus excursiones a Nápoles, Bayas, Puzol, Herculano, Pompeya y Pesto. El fruto de estas agradables excursiones se vió muy pronto en varias memorias previas sobre lugares oscuros del texto vitruviano, [1] y luego en una edición castellana, que con inusitada magnificencia se hizo en 1787, aunque, por desgracia, sin que

la acompañara el texto latino, única piedra de toque para juzgar de los aciertos o errores del nuevo traductor. Tuvo éste presentes la edición de Juan Sulpicio (¿1487?), las tres de Jocundo, arquitecto veronés (1511, 1515 y 1523), la de Philandro (1552), la de Daniel Bárbaro (1567), la de Juan Laet (1649), la del marqués Galiani (1758), y además cuatro códices de la Vaticana y dos del Escorial, aprovechándolo todo con un criterio ecléctico, no siempre seguro ni ajustado a las reglas más severas de la crítica. De las traducciones anteriores (exceptuadas las de Perrault y Galiani) hace poco o ningún aprecio, llamándolas, con harta razón, «obscuras, miserables y descaminadas». En cambio le sirvió muchísmo el comentario de Philandro. «Lo que él no hizo en los lugares difíciles que comentó, nadie lo ha hecho, a excepción de alguna cosa de poca **[p. 557]** importancia; y si hubiera comentado cuanto en Vitruvio requería comento, apenas hubiera dejado que hacer a los venideros». [1]

Ortiz dió pruebas de buen juicio, separándose algún tanto de la absurda idolatría de los traductores por el autor que **[p. 558]** interpretan, y de la todavía más absurda e intolerante superstición con que en su época se miraban todas y cada una de las palabras del arquitecto romano. Su juicio en esta parte es muy independiente, y revela que había acertado a mirar con ojos propios los monumentos de la antigüedad: «Nunca diré yo que cuanto escribe Vitruvio sea absolutamente perfecto, seguro e incapaz de reforma, aun considerado en lo antiguo, pues no ignoro tiene algunas cosas que nos parecen menos graciosas que las que vemos en algunos monumentos del Antiguo; v. gr.: la mucha proyectura de basa Ática, la poca del capitel Dórico, la sobrada altura de los dentellones, dupla de su anchura, la falta de naturalidad y poca ventaja del *éntasis* o barriga de las columnas, la columna Dórica sin basa, la pesadez de la basa Jónica, la mucha altura de la corona en las puertas, la inutilidad de los resaltes *per scamillos impares,* etcétera, etc.» Fuera de esto, el criterio de nuestro traductor

era el de la escuela greco-romana en toda su pureza, sin que se recatara en llamar *bárbara* a toda arquitectura de la Edad Media, anterior a Brunelleschi y a León Alberti. Poseído de estas ideas, y no viendo otro mundo arquitectónico que el de la Italia clásica; después de hacer hablar en nuestra lengua a Vitruvio, tradujo a Paladio, y los diálogos de Bottari sobre las artes del diseño, y publicó varias disertaciones arqueológicas, entre las cuales sobresale la descripción del teatro de Sagunto, que ya antes había dado materia a una extensa y brillante carta latina del deán Martí, la cual mereció ocupar un puesto en la *Antigüedad Explicada* del P. Montfaucon.

Juntamente con Ortiz y Sanz contribuyeron a difundir el gusto de la crítica arqueológica, y de la arquitectura clásica, el jesuíta P. Márquez (Pedro José), que procuró ilustrar, conforme a la doctrina de Vitruvio, las casas de ciudad de los antiguos Romanos, las *villas* de Plinio el Joven, y el célebre pasaje de los *scamillos impares;* [1] el arquitecto don Diego de Villanueva (hermano de don Juan), que publicó en Valencia en 1766 unas *Cartas Críticas* **[p. 559]** *sobre los errores y defectos de las fábricas que en Madrid se construían,* inaugurando así de una manera festiva y punzante la cruzada contra el barroquismo, que luego Ponz persiguió sin tregua durante su viaje; y finalmente, don Francisco Antonio Valzania, que escribió con cierta originalidad relativa unas *Instituciones de arquitectura,* impresas en 1802, obra muy curiosa, porque en ella el autor osa disentir algunas veces de las opiniones de Vitruvio, tenido entonces por oráculo de su facultad, aun en opinión del mismo Valzania, que le consideraba como «la fuente de donde ha dimanado cuanto tiene de bueno la arquitectura moderna». Así y todo, persuadido de que la autoridad nunca debe prevalecer sobre la razón, emprende demostrar Valzania que la teoría de la Arquitectura ha hecho muy escasos progresos; que la solidez se halla aún enteramente gobernada por las reglas inciertas de la práctica; que la Belleza no consiste solamente en la reproducción

de los antiguos órdenes de Arquitectura; que caben diversos géneros de ornato, y que, en vez de empobrecer el arte, convendría que se inventasen «otros órdenes igualmente simétricos y bien proporcionados, a fin de que la idea tuviese más campo donde extenderse». Estas y otras proposiciones no menos arrojadas, juntamente con el mal humor que Valzania manifiesta contra los que, «presumiendo restablecer la buena Arquitectura, la reducen a suma esterilidad y desnudez», hicieron que su libro se tuviese por cosa vitanda, hasta el punto de que Ceán Bermúdez, adicionando las vidas de los arquitectos de Llaguno, no quiso ni aun pronunciar el nombre de Valzania, [1] a quien consideraba, sin duda, como autor extravagante y pernicioso.

La ortodoxia artística de entonces no toleraba más que una sola ley y un solo culto. ¡Infeliz de quien no se amoldara ciegamente a las medidas de su Vignola! Y, sin embargo, aquella disciplina durísima produjo un bien innegable: acabó con el barroquismo, organizando contra él una verdadera inquisición, confiada a los ojos nunca rendidos de cansancio, a la voluntad nunca desfallecida, a la vigilancia nunca burlada del secretario de la Academia de San Fernando, don Antonio Ponz, el cual desde 1771 hasta 1792 **[p. 560]** apenas hizo otra cosa que correr en todas direcciones el suelo español, inventariando la riqueza artística existente, y dando caza con verdadero ensañamiento a las «disparatadas máquinas de madera con el nombre de altares de talla», a las «fábricas extravagantes y faltas de artificio», a los «promontorios desatinados y bárbaros», a ese «modo costoso y quimérico de edificar», a esos templos «dignos de los pueblos de la Scythia». Y como tales «monstruosidades» se habían llevado a efecto por acuerdos de un cabildo, de un ayuntamiento y de otras comunidades seculares o religiosas, Ponz, empeñado, como buen hijo de su siglo, en imponer a toda costa desde las altas regiones su criterio, reclama la intervención de la *autoridad pública;* pide que cada una de las catedrales del Reino tenga a su servicio

un arquitecto escogido entre los mejores, no sólo para la acertada dirección de sus obras, sino para que desbarate y eche por tierra todas las aberraciones pasadas, todos los altares monstruosos, todos los montes de hojarasca, «cuya vista sólo sirve para encender la sangre de los hombres de buen gusto». «Parece imposible (exclamaba) que puedan nacer grandes ideas, pensamientos arreglados, producciones sublimes, en entendimientos de hombres cuya vista se ha viciado y se vicia continuamente con objetos mezquinos, disonantes a la razón, y apartados de cuanto la savia naturaleza enseña… Una vista acostumbrada a lo bueno y a lo grande, fácilmente excitará en el entendimiento ideas conformes a lo que ella está percibiendo: no de otra suerte que un oído refinado en la harmonía musical, hará que el entendimiento decida contra la disonancia de un tono desarreglado».

Ponz cree firmemente en la influencia educadora de las Bellas Artes y de las Bellas Letras, y por eso su crítica toma un carácter apasionado, que la hace atractiva y simpática. Es discípulo fervoroso de Mengs, y adora, no menos que él, las estatuas griegas, «donde está comprendido cuanto hay de exacto, de gracioso, de noble y de sublime en la línea del dibujo». Pero en Arquitectura parece tolerante con todo lo que no sea aquel churriguerismo, objeto de sus iras, verdadera pesadilla de su espíritu. En presencia de los edificios góticos, siente una lucha interior entre su buen instinto y la doctrina de Academia, y, a veces, triunfa su buen instinto, obligándole a confesar que «la Arquitectura gótica tiene **[p. 561]** mucho de admirable, considerando su buena proporción en aquel estilo, su firmeza, lo gentil de sus miembros y sus adornos, con ser todo tan diverso de los principios con que en Grecia e Italia se encontraron y perfeccionaron los órdenes de Arquitectura conocidos». Y en otra parte reconoce que la Arquitectura ojival «parece nacida para dar majestad y decoro a los templos y casas del Señor», y rechaza el calificativo de *barbarie* aplicado a la Arquitectura de la Edad Media, porque «cosas se

ven, del tiempo gótico, y *aun de antes,* de mucha admiración, y que después, pocos las han igualado en sus mejores partes». En cambio, no manifiesta una admiración tan ciega y absurda, como otros de su escuela, por la fábrica del Escorial. Pocas sentencias hay en el *Viaje* de Ponz que la crítica moderna no pueda confirmar; y como las leyes del gusto no prescriben nunca, siempre nos asociaremos (aunque sea con menos animosidad, porque el daño está más lejos y no lleva trazas de reproducirse) al odio casi personal que le inspiran los Riveras, Donosos y Tomes, y todos los autores de «esos cornisamentos rotos, frontispicios dentro de frontispicios, de esos cuerpos multiplicados sobre un mismo plano, de esas pilastras y columnas agrupadas para no sostener cosa alguna, de esas lineas tortuosas, y, finalmente, de esos miembros que no se puede atinar lo que significan».

El *Viaje* de Ponz es más que un libro: es una fecha en la historia de nuestra cultura. Representa tanto en la esfera artística como los viajes de Burriel, Velázquez, Pérez Báyer, Flórez y Villanueva en el campo de las ciencias históricas, o el de Jorge Juan y Ulloa en las ciencias físicas. Fué la resurrección de nuestro pasado estético: vino a suplir todos los olvidos y las deficiencias de nuestros historiadores de ciudades, tan descuidados y tan poco competentes en todo lo que se refiere a los milagros del arte. Ellos se contentaban con decir que tal o cual iglesia era de *muy prima,* de muy *excelente* o de *muy soberana* arquitectura, o bien que no tenía *par* en el mundo, con otros encarecimientos igualmente vacíos, cuando no irracionales y caprichosos. Ponz se apartó voluntariamente de tal camino; clasificó [1] los monumentos con las luces que le daba la crítica entonces dominante; indagó sus autores **[p. 562]** y la fecha de su erección, y los incidentes que en ella mediaron, y las transformaciones que el edificio sufrió, y las riquezas pictóricas o esculturales que encerraba, y los recuerdos históricos que con él estaban ligados. Merced a su diligencia salió del polvo de los archivos un sin fin de nombres de arquitec-

tos, de escultores, de pintores, de iluminadores, de vidrieros, de rejeros, de orífices, de plateros, de artistas de toda especie, sobre los cuales pesaba un silencio de tres, de cuatro o de cinco siglos. No se le puede exigir a Ponz, que en su viaje tenía que atender a tantas cosas (algunas de ellas extrañas al arte), el mismo rigor y minuciosidad que en un campo menos vasto alcanzaron después Llaguno y Ceán Bermúdez. Y muchísimo menos se le puede pedir el espíritu de amor a la Edad Media, que ha sido en nuestro siglo el despertador y acicate de la brillantísima generación de arqueólogos románticos. No hay que leer el *Viaje* de Ponz a continuación de los *Recuerdos y bellezas de España*. Conviene leerle antes, poniéndole en su día, en el medio en que nació, en la ausencia total de trabajos preliminares, en la atmósfera glacial y ceremoniosa que entonces pesaba sobre los reinos del Arte. Y, entonces, el libro aparecerá en todo su valor, no sólo porque fué el primer mapa artístico de España, no sólo porque es el monumento de una campaña victoriosa contra un gusto que eternamente deberá ser tenido por estragado y perverso, sino, además (doloroso es decirlo), porque muchas de las maravillas artísticas que Ponz vió, solamente viven ya en sus páginas, acta de acusación terrible contra el vandalismo que vino después. [1]

El estilo de Ponz es rudo y desaliñado: la forma de sus cartas indigesta: además, el viaje quedó sin terminar, faltando, entre otras descripciones importantes, las de Granada, Galicia, Asturias y Mallorca; pero el principal objeto estaba logrado. La **[p. 563]** Academia de San Fernando, a la cual Ponz había infundido una actividad y una confianza en sus fuerzas verdaderamente extraordinaria, logró apoderarse de la dirección de las obras públicas en 1777, en virtud de una Real cédula que sometía a su examen todos los planos, cortes y alzadas de los edificios civiles que de nuevo se construyesen. Y ya que no pudo hacer otro tanto con los edificios eclesiásticos, dictó a lo menos una circular del Conde de Floridablanca a los Arzobispos y Obispos (fecha 29 de

noviembre del mismo año), excitándolos, por «la reverencia, severidad y decoro debidos a la casa de Dios», a no permitir que en los templos de sus diócesis se acometiese obra alguna de consideración sin consultar antes los planos con el tribunal académico. Los términos de esta circular parecen caídos de la misma pluma de Ponz, que ya en los primeros tomos de su *Viaje,* con textos de los *Paralipómenos* y de Isaías *(Auferam a vobis sapientem de architectis),* había intentado persuadir a los cabildos de la responsabilidad moral que les alcanzaba por tolerar las *profanaciones* de la Casa del Señor. [1]

Para completar en unas cosas y rectificar en otras el *Viaje* **[p. 564]** de Ponz, emprendió el suyo en los primeros años de nuestro siglo don Isidoro Bosarte, sucesor del mismo Ponz en la secretaría de la Academia de San Fernando. Su viaje no parece haber pasado de Segovia, Valladolid y Burgos, material del único volumen que anda impreso, no menos erudito que los de Ponz, y enriquecido, como ellos, con documentos inestimables, única cosa que hoy le da valor, pues, por lo demás, su sentido estético es pobrísimo, e inferior en tolerancia y amplitud al de su predecesor. La arquitectura gótica le parece una «depravación y corrupción de la arquitectura antigua greco-romana», aunque concede que en algunos casos acertó a combinar la ligereza con la solidez. «En la pintura y en la escultura (añade), el goticismo no tiene ni sistema ni disculpa, pues como estas dos artes tienen *modelo expreso y determinado en la naturaleza,* debe el arte ajustarse a él». La escultura de los tiempos medios es para Bosarte cosa miserable, y no menos la pintura. ¿Qué más? Aun en los mismos artistas próceres del Renacimiento, en Rafael, en Leonardo, descubre *vestigios del goticismo de su educación,* de aquel sistema *heterodoxo,* opuesto a todo el sistema de la antigüedad greco-romana. Agradezcámosle que no aconseje nunca las demoliciones, ni el picar o raer la piedra so pretexto de reforma, «porque así se defrauda a la historia del arte de sus testimonios auténticos». En este punto su

criterio es intachable: aun en las reparaciones y restauraciones quiere que se continúe «la obra vieja según su estilo». El criterio **[p. 565]** arqueológico le hace respetar aquello mismo que condena su apocado criterio artístico. Perdonémosle, en gracia de esto (si perdón hay para tales crímenes), que sólo acertara a ver en la catedral de Burgos un edificio *suntuoso y de grandes dimensiones,* y en los sepulcros de la Cartuja de Miraflores no más que una obra *arbitraria y prolija, aunque de gran curiosidad y paciencia*. [1]

Y, sin embargo, Bosarte era hombre nada vulgar, y de gran erudición en Bellas Artes. ¡Qué efecto debieron hacer en su tiempo los cuatro discursos sobre la arquitectura y la pintura entre los antigüos griegos y egipcios, que él leyó en la cátedra de Historia Literaria de los Estudios de San Isidro, en 1790! [2] No contenían sólo nuevas y sagaces interpretaciones de Plinio y de Vitruvio, enmiendas a las traducciones de Jerónimo de Huerta y de Ortiz y Sanz, sino principios generales de grande alcance, aunque no todos con los mismos quilates de verdad y exactitud. Hacía derivar el arte de la *aptitud para expresar,* y proseguía identificando constantemente la belleza con la expresión, de un modo **[p. 566]** análogo al de Levêque entre los modernos eclécticos franceses. Pero con doctrina más ancha, definía el talento creador en Bellas Artes como «una potencia mediante la cual algunos hombres perciben prontamente las *formas,* esto es, la línea que circunscribe cada cuerpo, y en los cuerpos los accidentes más visibles, como la belleza y su privación la fealdad; la luz y su privación la sombra». Dividía los motivos de la obra artística en *internos* o *eficientes,* y *externos* o *auxiliares;* y entrando a investigar las causas del admirable florecimiento de la Escultura entre los griegos, las encontraba, sobre todo, en la frecuente inspección del desnudo, y en el armónico desarrollo que los ejercicios gimnásticos daban a la figura humana. Sobre la *Gracia* expone una teoría ingeniosa, y en el fondo muy verdadera, estimándola como una «*disminución* de la verdadera belleza según la idea que tenemos de

su estado perfecto y granado». Por eso la *gracia* se encuentra principalmente en las mujeres y en los niños. El *no sé qué* es una belleza *incoada* en bosquejo o sin concluir, un accidente de la expresión. No es menos ingeniosa su doctrina acerca del grado de representación humana que cabe en las obras arquitectónicas, y aun en las de las artes industriales. *«Los edificios obtienen un grado de expresión o representación del hombre, por representar los usos que el hombre hace de ellos y el fin para que los destina. A este modo, las armas ofensivas y defensivas de la guerra obtienen también un grado de representación humana»*. Como la escuela de Mengs había pasado, y la de David comenzaba a reinar en todo su auge, Bosarte, inspirado evidentemente por sus prácticas y máximas, pone siempre el estudio del natural sobre el estudio de los modelos. «No estudiéis los antiguos para imitarlos; pero estudiad día y noche los antiguos y los buenos modernos para hacer tanto como ellos: estudiad solamente la Naturaleza para imitarla, y a los buenos profesores para entenderla e interpretarla: las obras de estos hombres insignes son un comentario de la naturaleza; pero no texto: que en las artes de imitación directa no hay más texto que la naturaleza misma».

Guevara, Requeno y Ortiz habían ilustrado las artes del período clásico: Bosarte quiso remontarse más lejos, y asentar el pie en el terreno, entonces tan incierto y movedizo, de la arqueología oriental. Puede estimarse la valentía del intento; pero la ejecución **[p. 567]** era entonces prematura, por no decir imposible. Bosarte pretende que «de Egipto vino la semilla de las Bellas Artes a Grecia»; que a los egipcios se debe la invención de la Escultura, la del relieve y la del grabado en hueco, la de la Pintura y la del mosaico. Hasta se inclina a concederles la invención de la columna, y la del arco rebajado y la del arco apuntado, y, en suma, no hay forma ni elemento de arte que no quiera hacer venir de las sagradas riberas del Nilo, donde, según él, las Pirámides fueron símbolo de la Unidad Divina. Aparte de inevita-

bles desaciertos, nacidos de la falta total de datos, Bosarte vislumbró algo que luego ha confirmado la crítica. Los egipcios conocieron la bóveda, pero no la empleaban más que en las construcciones de ladrillo, que tenían entre ellos una importancia secundaria. La columna pasó en Egipto por muchas fases, desde el pilar cuadrangular del imperio antiguo y la columna prismática del imperio medio, hasta la columna de capiteles con la flor del loto, introducido bajo la XII dinastía. Los egipcios llevaron al último grado de perfección las artes decorativas, pero no la pintura propiamente dicha, que comenzó por ser una colaboración de la escultura, y prosiguió siempre sometida a las condiciones del bajo relieve, ignorando totalmente el claro-obscuro y la perspectiva aérea, y el estudio del natural. En cambio, la escultura hubiera alcanzado un desarrollo casi rival del arte griego, a haber seguido la tendencia humana y realista que ostenta las obras de las primeras dinastías, en vez de caer bajo el convencionalismo hierático y los tipos o cánones inflexibles que luego la esclavizaron. Pero prescindiendo de cuestiones de orígenes todavía no resueltas ni fáciles de resolver si no se tiene muy en cuenta la espontaneidad del espíritu humano en cada raza y en cada pueblo, debemos aplaudir el buen instinto (casi de adivinación) con que Bosarte afirmó antes de Lenormant y Maspero que entre todos los pueblos de la antigüedad, exceptuados los hebreos, ninguno elevó las artes plásticas a un grado más alto de perfección que los egipcios.

Sin perderse en investigaciones tan remotas, sino limitándose modestamente a hacer el inventario de las riquezas de casa, nos dejó el insigne traductor de la *Atalía,* don Eugenio Llaguno y Amírola, una de las obras más útiles, importantes y magistrales del siglo XVIII: las *Noticias de los arquitectos y arquitectura de España,* **[p. 568]** obra que corresponde al período que vamos historiando, aunque no vió la luz pública sino muchos años después, en 1829, con extensas adiciones de Ceán Bermúdez, a quien Lla-

guno había legado el manuscrito, para que le aprovechase en bien de las artes españolas. La obra de Llaguno no es historia de la arquitectura, pero es, hasta la hora presente, la más rica colección de materiales para escribirla. Amante Llaguno, como todos en su tiempo, de la corrección y severidad de formas de la renovada arquitectura greco-romana, apura los esfuerzos de su erudición en lo concerniente a los arquitectos del Renacimiento, de cuyas vidas deja, en verdad, muy poco que investigar ni que decir, y aun puede decirse que esto poco lo completó Ceán Bermúdez. Menos aficionados uno y otro a las Artes de la Edad Media, y siendo mucho más vasto el campo, la investigación más difícil, y más raros los documentos, dejan casi virgen esta parte, cuyo estudio formal no puede decirse que haya sido emprendido hasta nuestros días. No sólo se les ocultaron a Llaguno y a su adicionador infinitos nombres de arquitectos y alarifes cristianos y mudéjares, cuentas de fábrica y otros documentos preciosos, sino que desconocieron importantes desarrollos de nuestra arquitectura medioeval, por la cual pasaron como quien cumple un deber penoso y aspira pronto a salir de él. La arquitectura de los mozárabes aparece confundida con la de los mudéjares, y ésta con la árabe propiamente dicha. Falta totalmente la arquitectura bizantina, y no parece sospechar Llaguno que los cristianos españoles conocieran otra que la por él impropiamente llamada *gótico-germánica,* así como da el nombre, todavía más impropio, de *greco-arábiga* a la que en la Edad Media dominó en Italia. Con todo eso, es de aplaudir en Llaguno la templanza y parquedad en los juicios, la firmeza y seguridad en los datos, la discreción en los elogios, la limpieza y modesta elegancia del estilo, y, sobre todo, la copia de documentos, que es el mayor precio de su obra, riquísima en traslados de Reales cédulas, nombramientos de arquitectos, escrituras, contratas y condiciones para ejecutar las obras, partidas de bautizo, de matrimonio y de entierro, testamentos de artistas y otros inestimables documentos. Mucha de

esta riqueza se debe a Ceán Bermúdez, cuyas adiciones abultan dos tercios más que el trabajo de Llaguno, perteneciéndole, por tanto, más de la mitad de **[p. 569]** la gloria. [1] La índole mansa y apacible de Llaguno le apartó siempre de toda intolerancia artística: no hay en él palabras de vituperio para ninguna escuela. Aun contra el mismo barroquismo no se indigna de una manera tan declamatoria y afectada como Ceán Bermúdez, por más que califique de *gerigonzistas* y *nuevos heresiarcas* a sus secuaces. El arte de la Edad Media no despierta en él ni entusiasmo ni gran curiosidad, ni tampoco ira. Pasa por delante de él sin comprenderle, pero sin injuriarle.

Y, sin embargo, era imposible que las maravillas de aquel arte dejasen de hablar a ojos capaces de sentir la divina impresión de la belleza. Hubo en el siglo XVIII dos hombres, por lo menos, que las sintieron con bastante intensidad para que su entendimiento rompiera con la preocupación envejecida y les llevara a confesar en voz muy alta aquella admiración suya, tanto más sincera y virginal, cuanto que no era aprendida en los libros, sino que reñía con todo lo que los libros enseñaban. Estos dos predecesores de la arqueología romántica son (¿quién había de presumirlo?) los dos graves y clásicos escritores don Antonio de Capmany y Montpalau y don Gaspar Melchor de Jove-Llanos. Capmany, a quien sus investigaciones sobre la marina, comercio y artes de la antigua ciudad de Barcelona (uno de los libros que más honran la cultura española del siglo XVIII), llevaron a profundizar en el estudio de la Edad Media, encontró a su paso «los edificios de la baxa edad que se conservan en Barcelona», y entusiasmado con su contemplación, por lo mismo que no era arquitecto ni tenía los ojos llenos de la telaraña de las escuelas, donde se juraba por Vignola y Scamozzi, no pudo contenerse, y prorrumpió en un verdadero ditirambo en honor del «carácter atrevido, delicado y grandioso del orden que llamamos gótico». Oi-

gamos sus palabras mismas, escritas en 1792, [2] mucho antes del advenimiento de la crítica de los Schlegel:

[p. 570] «Por lo general, es más sensible la impresión que causa el aspecto de las fábricas góticas que el de las obras modernas. Primeramente sentimos una especie de sorpresa, que nace de la elevación de las columnas y bóvedas; de la terminación misma de los arcos punteados; de la ligereza de todos los miembros del cuerpo de la fábrica, remontados y rematados en figura piramidal; de las partes menores del ornato y de los cornisamentos esbeltos, todo lo cual da una ilusión de espaciosidad, que no existe realmente en la área del edificio, porque las formas y pequeñez de las partes causan a la vista el mismo efecto que la realidad de las distancias, que achican los objetos grandes en su lugar respectivo. Añádase a esto, como causa más eficaz, la enorme altura que toma la arquitectura gótica en los edificios sobre la que prescribe la regularidad de la griega… Todos los templos góticos tienen siempre un aire de grandiosidad, aunque no sean realmente grandes… Por otra parte, en las iglesias de estilo gótico se siente una especie de recogimiento y veneración secreta, cuya causa no acertarnos a adivinar. Esta puede provenir de las ideas que despierta la misma antigüedad de la obra… Contemplo aquellas paredes como testigos de vista de las generaciones que pasaron… Pero fuera de esto, *la arquitectura gótica me parece siempre antigua, la romana siempre moderna*.

La Arquitectura Gótica imprirne cierto género de tristeza deliciosa que recoge el ánimo a la contemplación, y así parece la más propia para la soledad augusta de los templos. Por consiguiente, estas fábricas, para que no se pierda el aspecto de antigüedad que las hace tan venerables, deben conservar la tez morena de su sillería en su primitivo estado, sin admitir los revoques de yeso, de pintura o el enjalbegado de cal… ¿Qué motivo puede inducir a semejante fealdad, convirtiendo los templos antiguos en almacenes?… Gradúolo por absurdo igual al de dorar las

estatuas **[p. 571]** de mármol de la antigüedad… ¿Quién ha dicho a los promotores de semejantes transformaciones que los templos góticos exigen mayor claridad?

Una de las partes que en la construcción de estos templos roba la atención del espectador y da la principal belleza y ornato a su estructura, es el ventanaje, de claraboyas airosa y gallardamente rasgadas, cuya longitud y distribución entraba en el plano inferior del edificio, más para la simetría y elegancia que para comunicar la luz… La devota majestad de los templos requiere una luz remisa o cortada, que no ofenda ni distraiga el recogimiento de los fieles, como la ofendería la directa y viva transmitida por la diafanidad de los cristales limpios.

¡Qué efecto tan extraño y hermoso harían estas iglesias en el estado en que salieron de la mano del Arquitecto! Los modernos, o por mal gusto, o por economía, o por haber perdido de vista la mente del artífice en la traza arquitectónica de los referidos templos, los han desfigurado».

¿Tuvo o no razón otro escritor catalán, cuyo sentido estético era de los más vivos y profundos (Piferrer), para decir que tales páginas hacían a Capmany «superior a su tiempo y adivinador de lo futuro»?

Lo mismo puede y debe decirse de algunos de los escritos de Bellas Artes debidos a la pluma de Jove-Llanos, especialmente de los últimos. Ningún español del siglo XVIII, ni Azara mismo, mereció en tanto grado como Jove-Llanos la prez de aficionado a las Bellas Artes, en el sentido más alto y noble que puede tener el calificativo de *aficionado*. El contribuyó a fundar en Sevilla la escuela de dibujo (1769): él reunió escogida colección de cuadros, y otra todavía más preciosa e inestimable de bocetos, que es hoy gala y tesoro del Instituto Asturiano; pero todavía más que sus colecciones y su protección oficial, por desgracia poco duradera, enaltece su memoria el gusto finísimo y delicado de que hizo

muestra al juzgar las obras estéticas que tienen por medio de manifestación el color y la línea. En la crítica de Jove-Llanos [1] **[p. 572]** pueden señalarse dos períodos muy distintamente caracterizados. Pertenecen al primero los escritos anteriores a su deportación a Mallorca, en los cuales Jove-Llanos, a pesar de su habitual elevación de espíritu y del vigor de imaginación con que siente y se asimila lo bello y parece como que vuelve a crearlo con sus palabras, no traspasa, en general, los horizontes de la escuela clásica de Mengs y de Milizia, entonces dominante, por más que ya comience a notarse en él cierta curiosidad arqueológica que le lleva hacia los monumentos de la Edad Media, y cierta propensión a **[p. 573]** admirar obras artísticas que caen fuera del estrecho círculo en que se movía la crítica de los Llagunos, Azaras y Bosarles. En el segundo período, estas tendencias llegan a relativa madurez, y algunos pasajes de sus disertaciones mallorquinas hacen a Jove-Llanos legítimo precursor del romanticismo, por el sentimiento y color local con que restaura y anima mentalmente los templos, los alcázares y los castillos de la Edad Media, volviéndolos a poblar con las sombras de los que un día los habitaron. Conviene seguir un poco más de cerca este desarrollo de la cultura estética en un tan grande espíritu.

El *Elogio de las Bellas Artes* y el *Elogio de don Ventura Rodríguez* son acabados modelos de aquel género de oratoria académica, un tanto pomposa, y aliñada en demasía, pero grande, majestuosa y noble, en que Jove-Llanos se mostró émulo del mismo Marco Tulio. El carácter distintivo de este género de oratoria consiste en expresar de una manera solemne y brillante las opiniones generalmente admitidas en la conciencia pública, las que se llaman, no en mal sentido, lugares comunes, los cuales, no por ser comunes, dejan de ser a veces altísimas verdades. Pocas veces cae Jove-Llanos en la vacía ampulosidad de Thomas, que pasaba entonces en Francia por modelo de este género; pero se le parece algo en la calidad de los pensamientos, siempre más nobles y elevados

que originales. Hemos hablado ya del espíritu con que está concebido el *Elogio de don Ventura Rodríguez,* que es sin duda la obra en que Jove-Llanos se mostró más celoso partidario del renovado arte greco-itálico, derramando sobre sus restauradores una lluvia de alabanzas, de las cuales la posteridad cercena bastante. Pero aun en ese mismo discurso se habla con cierto amor de las «instituciones caballerescas, de la pompa de los torneos y fiestas públicas, de las cruzadas, de los trovadores y juglares», y, sobre todo, de aquella arquitectura (la ojival), «robusta y sencilla en las fortalezas, liviana y suntuosa en los templos, osada y profusa en los palacios». Y no contentándose con vagos encomios, procura investigar en una larga nota los orígenes de esa arquitectura, inventando una teoría tan peregrina y fantástica como ingeniosa, que la deriva de Oriente por intermedio de las Cruzadas. Los errores de los grandes hombres suelen ser fecundos y este de Jove-Llanos lo fué, no solamente porque llamó la **[p. 574]** atención sobre la importancia de las artes bizantinas, entonces completamente olvidadas, sino porque enterró otra hipótesis no menos errónea, seguida por Felibien y Milizia, que veían en la arquitectura ojival una derivación del arte de los primitivos germanos, dándola, por tanto, una antigüedad verdaderamente fabulosa y en contradicción con todos los datos existentes. Jove-Llanos probó que «no se halla en Europa edificio alguno del género llamado gótico que conste ser anterior al último tercio del siglo XII», y razonando sobre esta base, y teniendo en cuenta la simultaneidad del hecho de las Cruzadas, y la existencia de arquitectos e ingenieros en los ejércitos cristianos, se empeñó, con más agudeza que solidez, en sacar triunfante la insostenible paradoja de ser los edificios *griegos, árabes y egipcios* vistos por los cruzados, el modelo y prototipo, o a lo menos la *fuente* de la arquitectura ojival. Las columnas góticas las deriva de Bizancio; el arco apuntado, de la arquitectura gitana o egipcia, «madre de todas las que en el antiguo Oriente merecieron este nombre», (lo mis-

mo decía Bosarte); la filigrana de la escultura, los calados de ventanas y claraboyas, los trepados y labores de lazos y nudos, *del ornato arabesco;* las torres afiladas, los estribos y arbotantes, *de los ingenios y máquinas de guerra*. Podremos sonreírnos de algunos detalles de esta teoría, en los cuales, por otra parte, el autor no insiste mucho; pero nadie negará que tiene toda ella un sabor poético y hasta romántico y andantesco muy pronunciado; y, por otra parte, los sueños del arqueólogo en quien el solo nombre de las Cruzadas despierta un enjambre de recuerdos gloriosos que por su misma brillantez le descaminan, están bien compensados por la intuición soberana del artista, patente en la descripción del templo gótico que se leerá con gusto aun después de la de Capmany: «Colocado sobre un plano oblongo, dividida su área a lo largo en tres o cinco naves, levantados los muros hasta rematar en bóvedas cuya elevación crece gradualmente de los extremos hasta el medio: apoyadas estas bóvedas en arcos altos y estrechos, sostenidos sobre columnas delgadísimas… Por dentro la altura, la estrechez y la terminación aguda de las bóvedas, el corto diámetro de los arcos altos y punteados, y la esbelteza de todos los miembros menores del ornato, siempre rematados en punta…, y por fuera las altas agujas de las torres, los grupos de torrecitas pegados a sus angulos, **[p. 575]** y terminados también a diversas alturas en agujas muy delgadas; los arbotantes, que, cayendo de bóveda en bóveda, sirven de estribos a los muros, y toda la coronación compuesta de templecitos, pirámides, agujas y obeliscos, pródigamente sembrados y repetidos por el frente y costados, realzan tan notablemente el carácter de las obras góticas, que nadie podrá desconocer en ellas esa gentileza y gallardía que las distingue de todas las demás».

Todo esto está admirablemente visto, y, sin embargo, Jove-Llanos no pasa todavía de la inspección exterior del monumento. Más adelante comprenderá su verdadero sentido, su ley interna, su razón estética, «aquella silenciosa y profunda veneración

que, apoderándose del espíritu, le dispone suavemente a la contemplación de las verdades eternas». Pero ya el mero hecho de adicionar con tales lucubraciones, dilatadas tan largamente y con tanta complacencia, la biografía de un arquitecto clásico, en la cual otros sólo hubieran encontrado ocasión para denigrar el arte de la Edad Media, indica cuáles eran las preocupaciones habituales de su espíritu. Y aun se extendían éstas a géneros mucho más modestos y olvidados que el género ojival. Las basílicas cristianas de los primeros siglos de la reconquista llamaron muy vivamente la atención de Jove-Llanos, que las bautizó con el nombre de *arquitectura asturiana,* desconociendo que no eran más que una prolongación decadente y empobrecida del arte latino usado por los visigodos, aunque no dejó de encontrar en ellos «los tipos y miembros del antiguo orden toscano, bien que bastante alterados en sus formas y módulos». Ni paran aquí las novedades derramadas a manos llenas en las notas de la oración laudatoria de don Ventura Rodríguez, puesto que también se consigna en ellas el singular descubrimiento de «no pocos restos del antiguo, particularmente columnas y capiteles de orden corintio en la mezquita de Córdoba, bien que miserablemente mutiladas las primeras para acomodarlas al tamaño de las otras, y picados los segundos para esculpir en ellos inscripciones árabes», descubrimiento que por sí solo basta para probar cuánta era la perspicacia y el instinto arqueológico de Jove-Llanos.

En terreno más desembarazado que el de la historia de la arquitectura se mueve nuestro autor al ensalzar en fastuoso panegírico la gloria de las otras dos artes del diseño. Conocía muy a fondo **[p. 576]** la historia de la pintura española, y no sólo la de los artistas próceres, sino hasta la de los medianos y olvidados, sobre cuyas vidas comunicó singulares datos a Ceán Bermúdez. Durante su larga residencia en la ciudad reina del Betis se había abierto su espíritu a los encantos de la pintura sevillana, a la magia del color y de la luz. «¡Gran Murillo! (exclamaba en un pasaje

que, por lo trillado, casi es de mal tono literario citar). Yo he creído en tus obras los milagros del arte y del ingenio: yo he visto en ellas pintadas la atmósfera, los átomos, el aire, el polvo, el movimiento de las aguas, y hasta el trémulo esplendor de la luz de la mañana». Crítica brillante, pero incompleta. Todas las cualidades externas de Murillo están aquí: sólo falta (¡inexplicable olvido en hombre tan creyente como Jove-Llanos!) el alma del pintor, su inspiración cristiana.

Hay en el *Discurso de las artes* profusión un tanto monótona de elogios, que a veces recaen en pintores de segundo orden; pero Jove-Llanos encuentra siempre altas y dignas expresiones cuando trata de hombres verdaderamente grandes: «¿Quién manejó el pincel con más valentía que Ribera? ¿Quién tocó con más vigor las luces y las sombras? ¿Quién expresó más vivamente los efectos de la humanidad alterada, ora estuviese marchita por los años, ora macerada con penitencias, ora destrozada y moribunda en la agonía de los tormentos?»

Pero el rey de la pintura española para él, como para nosotros, es Velázquez, y se atreve a decirlo desafiando las iras de los idealistas de la escuela de Mengs: *«AIaben otros en hora buena las gracias de la belleza ideal, buscada casi siempre en vano por los correctores de la verdad y la naturaleza,* mientras que, aplaudiendo sus conatos, damos nosotros a Velázquez la gloria de haber sido singular en el talento de imitarlas… ¿Quién tuvo más verdad en el colorido, más fuerza en el claro-obscuro, más sencillez en la expresión, más variedad, más verdad, más sabiduría en los caracteres?… Él solo expresó los efectos de la luz en el ambiente y los del aire iluminado por ella en los cuerpos, y hasta en los vagos intermedios que los separan… No os desdeñéis de seguir las huellas de tan gran maestro. *La variedad es el principio de toda perfección, y la belleza, el gusto y la gracia no pueden existir fuera de ella*. Buscadlas en la naturaleza, eligiendo las partes más sublimes y perfectas, las **[p. 577]** formas más bellas y graciosas; pero sobre todo, aprended

de Velázquez el arte de animarlas con el encanto de la ilusión, con ese poderoso encanto que la naturaleza había vinculado en los sublimes toques de su mágico pincel». A tanto como esto se atrevió Jove-Llanos en público, y hablando delante de una Academia donde el sistema de la *noción ideal* preconizado por Mengs pasaba por verdad inconcusa. A mucho más se arrojó en unas *reflexiones* que en 1789 escribió sobre el boceto, que él poseía, del cuadro de las *Meninas*. Allí dice resueltamente que «si la pintura idealista causa más admiración, la naturalista causa más deleite: que aquella admiración es para muy pocos, y este deleite para muchos o para todos; y, en fin, que si sólo a la reunión de entrambos es dado producir obras perfectas, aquellas en que la belleza ideal sobresalga, todavía si son débiles en la imitación, serán obscurecidas por aquellas en que el genio de la imitación se haya puesto al nivel de la naturaleza, aunque sin levantarse sobre ella»; afirmando, además, que Velázquez alcanzó «aquel don de la expresión que pertenece a la parte sublime y filosófica del arte… No hay en sus cuadros cosa insignificante, cosa muerta: todo en ellos respira, vive, siente, y sobre todo sus cabezas. *Es verdad que no osó encaramarse hasta aquella belleza abstracta que nos dicen haber alcanzado los antiguos, y de que hay tan pocos ejemplares modernos; pero tampoco ignoró que las afecciones y sentimientos del alma pertenecen a la naturaleza*… Y ¿qué pincel, aunque entren en la lid los de Ticiano y Tintoretto, ha sido tan fuerte, tan expresivo, tan veraz como el de Velázquez?» De todo lo cual se infiere que, así como Jove-Llanos fué de los primeros en sentir y conocer las bellezas de la arquitectura gótica, asimismo debe contársele entre los iniciadores del movimiento de reacción contra la pintura ecléctica y seudo-clásica, movimiento que devolvió el crédito perdido a las escuelas de nuestra pintura nacional. En general, lo que más realza la crítica de Jove-Llanos y le da indisputable ventaja sobre todo lo que le rodea, es su aptitud para comprender y estimar rectamente los méritos de las escuelas más distintas. Aun en la mis-

ma escultura de la Edad Media, que a Bosarte y a otros parecía totalmente ruin y miserable, reconoce él «nobleza en los semblantes, expresión en las actitudes, gentileza en las formas, grandiosidad en los pliegues».

[p. 578] Apenas hubo región del arte que se librase de la escudriñadora mirada de Jove-Llanos, y en cuya historia no derramase algún rastro de luz. No conoció la arquitectura romántica o la confundió con la gótica: no conoció (como nadie en su tiempo) la arquitectura mudéjar, pero contribuyó de una manera eficacísima a que todo el mundo contemplase por medio del grabado los monumentos árabes de Granada y de Córdoba, publicados por la Academia de San Fernando de una manera harto imperfecta y sin el cortejo de ilustraciones y disertaciones que Jove-Llanos deseaba, entre las cuales son de notar un análisis general e idea científica de la arquitectura árabe, un análisis particular de las partes o miembros del ornato de esta arquitectura, midiéndolos y comparándolos exactamente y deduciendo de esta operación las proporciones arquitectónicas de cada uno, el paralelo de estas proporciones con las de griegos y romanos, y aun con las del arte gótico si fuere posible; observaciones sobre las varias materias empleadas por los árabes en sus edificios; estudio de las inscripciones, etc., etc. ¡Plan ciertamente vasto y magnífico! Pero los tiempos no estaban maduros aún para tan altos y trascendentales pensamientos, que todavía en nuestra época aguarden realización cumplida.

Jove-Llanos, que en la *Epístola del Paular* había expresado de una manera tan feliz el efecto religioso producido por la contemplacion de los claustros, se hallaba mejor preparado que hombre alguno de su tiempo para aspirar con toda la fuerza de sus pulmones el aliento poético de la Edad Media, cuando la soledad y la desgracia le pusiesen en contacto con las reliquias de ella. Encerrado por la bárbara saña de sus perseguidores en el castillo de Bellver, allí bajó a consolarle el numen ignoto de aquella

fortaleza, cuyo silencio no se había interrumpido en más de dos siglos. Y por singular privilegio que la Providencia otorgaba al varón justo y perseguido, dióse en la mente de aquel anciano una nueva eflorescencia poética mucho más rica que la de sus verdores, y que bastó, con el testimonio de su limpia conciencia, a restablecer la paz y la alegría en su espíritu. Comenzaron a bullir y moverse en su fantasía, pugnando por adquirir cuerpo y forma, los fantasmas vagamente entrevistos en las crónicas de la Edad Media, los «próceres mallorquines que después de haber lidiado en el **[p. 579]** campo de batalla o en la liza del torneo a los ojos de su príncipe, venían a recibir de su boca la recompensa de su valor, y cubiertos, no ya del morrión y la coraza, sino de galas y plumas, pasaban en festines y banquetes, juegos y saraos, las rápidas y ociosas horas». Con vivísimos colores se le representaban duros encuentros en la guerra, estrechos lances de montería y cetrería, alanos y sabuesos, garzas y gerifaltes, lorigas y cimeras, adornos y paramentos militares, batallas arrancadas y peligrosos hechos de armas, cortes de amor, y *lais* y *virolays, tenzones* y *serventesios,* juglares y ministriles, y la violeta de oro, premio del vencedor. Era una verdadera fiesta del espíritu la que Jove-Llanos se daba en sí propio, en páginas dignas de una crónica del siglo XV, según la feliz expresión de Milá y Fontanals. Otros adivinaron en pleno siglo pasado otras formas y manifestaciones del futuro romanticismo; pero el romanticismo histórico y caballeresco, el romanticismo de Walter Scott, el mundo de las costumbres feudales, Jove-Llanos fué el primer español que le descubrió, saludándole con voces en que se mezclaban el entusiasmo y la inexperiencia. ¡Con qué magia tan singular resonaban en sus oídos los nombres de los Vidales y Mataplanas, de los Moncadas y Torrellas, *gloria de Aragón,* de los Rocaforts y Muntaneres, *terror del Oriente!* ¡Cómo se deslumbraban sus ojos ante las primeras muestras de la mal conocida poesía de los los trovadores, que él (como otros muchos entonces) confundía con la catalana! Na-

da de esto se hallaba entonces gastado ni marchito, como hoy lo está en gran parte por el amaneramiento y la rutina: todo era nuevo, todo podía inflamar un alma tan sinceramente poética, aunque rara vez hiciera versos. En la descripción e historia del castillo, en las memorias sobre los conventos de Santo Domingo y de San Francisco, en la descripción de la Lonja de Palma, incomparable y bellísima fábrica de Jaime Sagrera, monumento el más bello que tenemos en España de la arquitectura civil del último período de la Edad Media, no queda ya rastro del hombre viejo, del hombre del siglo XVIII. Jove-Llanos salió de Bellver enteramente transformado. En su *Carta de Philo uItramarino,* que se ha perdido o yace inédita, [1] hacía la apología de los jardines ingleses, de lo que él llamaba *pintoresco,* y que **[p. 580]** ya en Inglaterra se llamaba *romantic,* y también del anacronismo artístico que junta en un mismo local, pero con cierta armonía, objetos de diversos tiempos y estilos, abriendo así inagotable campo a la fantasía inventiva del artista y del poeta.

Al nombre y a los trabajos artísticos de Jove-Llanos va unido, como la sombra al cuerpo, el nombre de su paisano y minucioso biógrafo don Juan Agustín Ceán Bermúdez, que ocupa en su historia lugar análogo al de Boswell en la del Dr. Johnson, o Eckermann en la de Goethe. Pertenecía Ceán Bermúdez a la clase de hombres laboriosos y medianos que, bajo la dirección e impulso de un hombre superior, desarrollan sus facultades en una dirección útil, y llegan a hacer trabajos interesantes donde se ve un reflejo de la inspiración del maestro. Alentado por Jove-Llanos, que le comunicó a manos llenas noticias, consejos y documentos, no siempre bien aprovechados; alentado por Llaguno, que le confió manuscrita su obra de los arquitectos, emprendió Ceán Bermúdez la tarea altamente meritoria de reunir en forma de diccionario las noticias biográficas y el catálogo de las obras de casi todos los artistas españoles, incluyendo en el número, no solamente pintores y escultores, sino iluminadores o miniaturis-

tas, plateros y orífices, vidrieros, rejeros, bordadores de imaginería, grabadores en dulce o de láminas, y grabadores en hueco. Su libro no hubiera sido posible sin el de Palomino, pero representaba un progreso enorme sobre él. Palomino tenía la ventaja de presentar sus biografías por orden cronológico, al cual, con muy buen acuerdo, ha vuelto después Stirling. Ceán Bermúdez, aterrado sin duda por el cúmulo de sus personajes y por las dificultades que ofrecía el apurar la fecha de algunos, prefirió el orden alfabético, que es el más cómodo, pero el más irracional de todos. En la diligencia y en la riqueza de datos no hay punto de comparación entre ambos autores. Palomino tiene el mérito (ya en su lugar queda dicho) de habernos conservado la tradición de los talleres y estudios de su tiempo; pero esta tradición la acepta sin crítica, dando asenso a las más increíbles anécdotas, como es de ver en su Vida de Alonso Cano. Por el contrario, en Ceán, autor seco y sin imaginación alguna, pero escrupuloso y pacienzudo, todo está apurado y comprobado con documentos, aunque, por desgracia, sólo nos da el extracto y la quinta esencia de ellos. Comenzó por examinar **[p. 581]** nuestros libros de artes, desde las *Medidas del Romano* hasta el viaje de Ponz, entresacando de ellos cuanto decía relación a la parte histórica. Otro tanto hizo con los libros italianos y franceses, para encontrar noticia de los artistas extranjeros que habían trabajado en España. Buscó después cuantos escritos inéditos podían darle alguna luz sobre la materia, y tuvo la suerte de dar con algunos tan importantes como el de Francisco de Holanda, el de Jusepe Martínez, los apuntamientos de Lázaro Díaz del Valle y de los dos Alfaros (que tanto sirvieron a Palomino), y las memorias de la antigua Academia sevillana, fundada por Murillo. Pero todo esto le hubiera dado escaso caudal de noticias, si no hubiese acudido directamente a los archivos de las catedrales y monasterios, explorando por sí mismo los más importantes, y por medio de amigos suyos doctos e inteligentes, los demás. Allí estaba la verdadera historia de

nuestras artes, de la cual muy poco había en los libros. Ceán, con brevedad desesperadora, resumió en seis tomitos toda esta riqueza y la que pudo suministrarle el examen directo de las obras de arte, ya en los templos y palacios, ya en varias galerías particulares. No pidamos más a quien tanto hizo: no busquemos con la mala fe que mostró Gallardo (movido de su odio ciego contra los afrancesados) lunares y omisiones inevitables en un trabajo tan inmenso. Si alguna vez llega a escribirse la historia de las artes españolas, a Llaguno y a Ceán deberemos siempre los fundamentos. Sin sus libros, hubiera sido imposible el de Stirling, que, a pesar de sus méritos, tampoco es definitivo, y que las más de las veces no hace sino poner en mejor estilo y método, con crítica más certera y desapasionada, lo que halló escrito en sus predecesores. Las adiciones de Ceán al libro *De los arquitectos* de Llaguno, todavía son mejor libro que el *Diccionario de Bellas* Artes, como escritas en edad madura y con más caudal de doctrina: tienen, además, la ventaja de exhibir íntegros los documentos en que el autor se apoya. Por todo ello mereció Ceán Bermúdez, si no el retumbante dictado de *Plinio español* con que le celebraban sus amigos y compañeros de infortunio político, ni el de *historiador filósofo* que se lee en el encabezamiento de la oda de Reinoso, tan impíamente destrozada por Gallardo, [1] a lo menos alguno **[p. 582]** parte de las alabanzas y muestras de agradecimiento que en más sosegado tono le prodigó el mismo ilustre poeta sevillano:

«No, dulce amigo: en el sepulcro odiado
De tu saber, la lumbre
No se apagó, que aún brilla en la alta cumbre
Do a las artes el templo has levantado.
Aún muestra allí tu voz al genio ibero
De la gloria el sendero.

Allí la magia de *Velázquez* vive,
Y del Van Dyck hispano

El amable pincel: allí de *Cano*
El triple genio eternidad recibe,
Y edad logra por ti más duradera
La fábrica de *Herrera*.

Sí; la gran mole que erigió Filipo
Y el lienzo que remeda
La gloria que vió Antonio: el que de *Breda*
La rendición figura, el que a *Menipo,*
El tiempo deshará, cual sol la nieve,
O viento el humo leve.

Pero no así del arquitecto sabio
Perecerá el renombre;
No el de Murillo así: tu claro nombre,
Que de Bermudo inmortaliza el labio,
¡Oh, gran Velázquez!, triunfará de olvido,
Por su voz redimido». [1]

.....

En la crítica estética, Ceán carece de toda iniciativa propia. Tomó por modelo y por guía a Jove-Llanos, y repite ciegamente sus juicios y máximas, a veces con las propias palabras. Aceptó sus aventuradas teorías sobre la procedencia oriental de la ojiva, y bautizó el gótico con el extraño nombre de arquitectura ultramarina. Pero tuvo el mérito de haber hecho, antes que otro alguno en España, la descripción prolija y minuciosa de un edificio gótico del último tiempo: la catedral de Sevilla. [2] A la bienhechora **[p. 583]** influencia de Jove-Llanos se debe atribuir también el que Ceán Bermúdez, educado en la austera disciplina de Milizia, cuyo Arte **[p. 584]** *de ver* tradujo y exornó con útiles notas, se apartase del exclusivismo idealista y seudo clásico al juzgar la pintura religiosa y **[p. 585]** naturalista de la escuela se-

villana en su maestro más egregio. Bajo este aspecto, las mejores páginas de crítica que Ceán Bermúdez nos ha dejado, son las del breve diálogo entre Mengs y Murillo, trabajo vergonzante, al cual no se atrevió a dar su nombre por no chocar de frente con las opiniones recibidas. Oculto bajo la persona de Murillo, hace el tímido Ceán la crítica más sangrienta del eclecticismo de Mengs, de esa *bárbara educación* artística que estudia los modelos antes que la naturaleza, del paganismo académico que intenta llevar a los cuadros religiosos las formas y aptitudes esculturales; y acusa resueltamente al pintor de Carlos III de haber dado al traste con la pintura española (aunque por rumbo opuesto al de Lucas Jordán), oprimiéndola con un cúmulo de reglillas y de preceptos, y extraviándola con las resonantes palabras de «estudio del antiguo, filosofía, belleza ideal y metafísica del arte». Supone que Mengs se murió de envidia y desaliento de sí propio, a vista de aquellos asombrosos lienzos de Velázquez, «donde se ven andar los caballos y rodar las devanaderas de las Parcas»; sostiene que los nuestros fueron grandes, porque aprendieron a pintar antes que a dibujar «con esos inútiles primores de gastar bien el lápiz, que sólo sirven para hacer mezquinos y medrosos», y, finalmente, entona en loor de Murillo el más apasionado ditirambo. Este opúsculo tiene la importancia de su fecha: 1819. Cuando un hombre tan meticuloso y desconfiado de toda novedad como Ceán Bermúdez, un simple erudito más bien que un estético, se atrevía a lanzar tales paradojas, es porque la revolución artística estaba ya en la atmósfera. Goya había triunfado de Mengs, aunque nadie hubiese seguido a Goya. El eclecticismo idealista, cada vez más frío, impopular y desacreditado, sucumbía bajo los golpes de la escuela de David, que brilló por un momento, para caer luego envuelta en la ruina común de todo lo amanerado y todo lo falso.

No quedaría completo el cuadro de las ideas que en el siglo XVIII dominaron sobre las artes del diseño, ni se entendería has-

ta qué punto llegaron a ser populares estas ideas, rompiendo el estrecho círculo de los artistas y de los críticos de profesión para penetrar **[p. 586]** en el espíritu de todos los hombres educados, preocupándolos y apasionándolos más que en época alguna de nuestra cultura, si no tuviéramos en cuenta los discursos y las poesías que solemnemente se recitaban cada tres años en la apertura y distribución de premios de la Academia de San Fernando; piezas poéticas u oratorias que son, al mismo tiempo que reflejo fidelísimo de la Estética reinante, una crónica viva de las transformaciones que iba experimentando el arte literaria, en íntima y estrecha relación con las otras artes hermanas. [1] No todos los versos leídos en aquellas brillantes y clásicas fiestas son ejemplares de inspiración lírica ni merecen vivir en la historia, a no ser como deplorables testimonios de un período de *poesía prosaica;* pero desde el reinado de Carlos III el estro de los poetas se mostró algunas veces igual a la grandeza del asunto. Hay un verdadero abismo desde los flojos y desmayados metros de Montiano o del P. Jerónimo de Benavente, de Salas o de don Pedro de Silva, hasta aquellas nobles y reposadas estancias de Fr Diego González, en quien pareció renacer la sana y apacible lengua de Fr. Luis de León:

«De la madre Natura
Los seres desmayados
A más sublime estado los levantas,
¡Oh divina pintura!,
Y al lienzo trasladados,
Instruyes la razón, la vista encantas…»

Huerta fué el poeta favorito de la Academia de San Fernando; las actas de los años 1760, 1763 y 1778 están llenas de versos suyos, églogas piscatorias, canciones, octavas, romances endecasílabos, tan desiguales como todo lo que hizo, robustos y valientes a veces, pero afeados de continuo por una extraña mezcla de la hinchazón gongorina y del prosaísmo didáctico de su tiempo.

Por cierto que no deja de causar extrañeza ver al desmandado y semirromántico poeta de la *Raquel* cifrar la excelencia del arte

«En que pueda el ingenio laborioso
[p. 587] Seguir en los modelos soberanos
El primor de los griegos y romanos». [1]

Años después, otro poeta, no menos español ni menos insurrecto que Huerta contra los preceptos de las escuelas y aun contra los del buen gusto, el cantor de las *Naves de Cortés* y de Granada *rendida,* don José María Vaca de Guzmán, cuyos arrojos tan en gracia cayeron a la Academia Española, leía en la Sociedad Económica de Granada, [2] con motivo de una repartición de premios a los alumnos de las escuelas de diseño, un romance endecasílabo, donde se extasía con las glorias del *pincel toscano* y de la arquitectura clásica:

«Lucirá Jonia, brillará Corinto,
Crecerá de la Dórida el aplauso.

.....
Soberbio alcázar, religioso templo
Aquí Siloe labró con diestra mano,
Portentos nacerán de sus cenizas.
De torres altas y triunfantes arcos.»

Aunque esta admiración no es tan exclusiva que le impida recordar los timbres del arte pictórico nacional:

«De Labrador imitarán las frutas,
Copiarán las florestas de Arellano,
Peces de Herrera, lides de Toledo,
Y del mismo Velázquez los retratos». [3]

Pero todo cuanto las artes habían inspirado hasta entonces **[p. 588]** a nuestros poetas del siglo pasado, parece prosa vil al lado de la magnífica oda de Meléndez, A la *gloria de las artes,* leída en la Academia de San Fernando el 14 de julio de 1781. Aun a la

distancia en que nos hallamos de aquellos poetas y de aquellos artistas, se comprende y se justifica el asombro y la explosión de entusiasmo que tales versos produjeron. Desde la ruina de nuestras antiguas escuelas clásicas no se habían oído en España otros iguales. De allí a las odas de Quintana no había más que un paso. El mismo Quintana, con amor de discípulo, ha apreciado mejor que ningún otro los méritos de esta composición, en que Meléndez, abandonando por primera vez los fáciles y trillados senderos de la insulsa poesía bucólica y anacreóntica, osó volar *como ave de* Jove a los espacios de la gran poesía «con un entusiasmo tan sostenido, tan igual, describiendo con tanta inteligencia como elegancia los monumentos clásicos del cincel antiguo, dando en hermosos versos realce y brillo a los pensamientos de Winckelmann, con quien manifiestamente lucha, y todo esto sin desmayar, sin decaer, sin que se confundan ni alteren las formas regulares del plan con la energía y el desahogo de la ejecución, en una poesía de estilo tan perfecta y acabada».

De Winckelmann y Mengs desciende, en efecto, la inspiración estética de Meléndez; pero no todo está sacado de los libros, no todo está aprendido: lo que alienta y vivifica la composición es el entusiasmo del poeta por las obras maestras del arte clásico; y este entusiasmo es sincero, aunque Meléndez no conociese tales obras más que por traslados. Profesa Meléndez el principio de la *belleza ideal* y de la depuración de los seres naturales por medio del arte, en los mismos términos en que Mengs la entendía y practicaba:

«Tus seres *mejorarse,*
¡Oh, natura, en el lienzo trasladados…»;

pero siente de una manera personal y viva los hechizos del color y de la luz:

[p. 589] «¿De qué vena
Sacas el colorido,

Que al alba el velo cándido retrata
Cuando asoma serena
Por el Oriente, en rayos encendido?

.....

¿Cómo en un plano inmensos horizontes,
La atmósfera bañada de alba lumbre,
Sereno y puro el cielo,
La sombra obscura de los pardos montes,
Nevada la alta cumbre,
La augusta noche y su estrellado velo,
Del ave el raudo vuelo,
El ambiente, la niebla, el polvo leve,
Tu mágico poder tan bien remeda,
Que a competir con la verdad se atreve,
Y el alma enajenada en ellos queda?»

.....

Sería preciso trasladar toda la oda para dar idea cumplida del poder de expresión que hay en ella; pero a lo menos conviene recordar, no sólo por sus múltiples bellezas, sino porque vienen a ser paráfrasis elocuente de las descripciones de Winckelmann y de Milizia, algunas de las estancias consagradas por Meléndez a los grandes monumentos de la escultura griega:

«Pero el mármol se anima, del agudo
Cincel herido, y a mis ojos veo
A Laocón cercado
De silbadoras sierpes: en su crudo
Dolor escuchar creo
Los gemidos del pecho congojado,
Y el aspirar alzado.
Los hórridos dragones, con ñudosos
Cercos le estrechan, y su mano fuerte

En vano de sus cuerpos sanguinosos
Librarse anhela y redimir la muerte.
¡Mira cómo en su angustia el sufrimiento
Los músculos abulta, y cuál violenta
Los nervios extendidos!
¡Cuál sume el vientre el comprimido aliento
Y la ancha espalda aumenta!

.....

¡Y cuál muestra en su frente
La fortaleza y el dolor luchando,
[p. 590] Y con las sierpes en batalla fiera,
Sus vigorosos muslos agitando,
Los fuertes lazos sacudir quisiera!

Mientra en Apolo la beldad divina
Se ve grata animar un cuerpo hermoso,
Do la flaqueza humana
Jamás cabida halló. Su peregrina
Forma y el vigoroso
Talle en la flor de juventud lozana,
Su vista alta y ufana
De noble orgullo y menosprecio llena,
Muestran al Dios, que en actitud serena
Tiende la firme omnipotente mano.
Parece en la soberbia excelsa frente
Lleno de complacencia victoriosa
Y de dulce contento,
Cual si el coro de Musas blandamente
Le halagara: la hermosa
Nariz hinchada del altivo aliento,
Libre el pie en firme asiento,

Ostentando gallarda gentileza,
Y como que de vida se derrama
Un soplo celestial por su belleza,
Que alienta el mármol y su hielo inflama».

.....

¡Qué fiesta del espíritu debió de ser aquella en que se oyeron sucesivamente tales versos de Meléndez y la prosa del *Elogio de las Artes* de Jove-Llanos! Tan impresa quedó en el recuerdo de todos, y tal rastro de luz dejó tras de sí, que perjudicó no poco al éxito de otra canción de Meléndez, *El deseo de gloria en las Artes,* leída en la junta académica de 14 de julio de 1787, por más que buenos conocedores, entre ellos el mismo Quintana, no la juzgasen inferior a la primera; porque si el estilo era menos perfecto y esmerado, tenía, en cambio, una audacia de tono insólita hasta entonces en el poeta. Con efecto: Meléndez había entrado en la que podemos llamar su *temporada filosófica,* y trataba de dar más alcance y trascendencia a sus composiciones, lo cual, a los ojos de Quintana, era un mérito, y no siempre lo es a los nuestros. Lo cierto es que esta oda resultó más dura y escabrosa que la primera, mucho más razonadora y prosaica, además de ser en bastantes pasajes amplificación débil y verbosa de ideas que con más **[p. 591]** espontaneidad había expresado antes. Los principios estéticos son siempre los de Mengs:

«… la *mente creadora,*
Émula del gran Ser que le dió vida,
Hasta las obras *enmendar desea*
De su alta excelsa *idea*.
Así en la llana tabla colorida,
Nuevos seres engendra, y los mejora
De diestra mano el toque peregrino.

.....

¡Oh, mágico poder! El delicado
Botón, la hórrida nube,
La vaga luz, el verde variado,
Sólo unas líneas son, y al pensamiento,
Cual la misma verdad, llevan contento».

Y para que no se dude de la procedencia de esta doctrina, el autor derrama flores a manos llenas sobre la tumba del llamado *pintor filósofo,* celebrando en el, a vueltas de cualidades positivas, otras que no tuvo jamás: gracia, belleza ideal, composición ingeniosa, *verdad del colorido,* expresión, dibujo delicado.

Meléndez no acertó a triunfar de sí mismo en esta segunda prueba. Pero el impulso vigoroso comunicado por él a la exposición animada y brillante de las ideas estéticas, pasó a otros ingenios, que acudieron como en certamen a disputarse

«La palma colocada
Al pie de la verdad y la belleza».

Fué el primero y uno de los más afortunados, el célebre humanista y catedrático de Poética de los Reales Estudios de San Isidro, don Ignacio López de Ayala, el cual leyó en la distribución de premios de 1784 unos vigorosos tercetos sobre *el ornato que dan las Artes a la Naturaleza*. Son los mejores versos castellanos que hizo en su vida, por no decir los únicos buenos. El autor sigue muy de cerca las huellas de Meléndez, y en algunos pasajes se ve el empeño de competir con él, y de dar una expresión todavía más enérgica y concisa a sus pensamientos:

«Terror inspira el duro bronce, y leo
La turbación, espanto y alarido
Del que bramar entre serpientes veo.
[p. 592] El arco, el brazo, el rostro enfurecido
Del Dios advierto que vengó a Latona,
Y de su flecha el volador ruido.

Siento el ímpetu y arte que blasona
El gladiador, que intrépido pretende,
Vencido muerte, o vencedor corona.

Del sacro fuego que en el alma prende
Tan grande es la virtud, tal la ventura,
Que en la informe materia vida enciende».

.....

La estética de don Ignacio López de Ayala es de lo más espiritualista y platónico que puede darse. El genio de las artes es para él una luz *etérea,* un fuego *comunicado* del *Divino Ser,* una centella voraz e inextinguible que levanta el vuelo

«A do su origen y su ardor la llama».

La mente humana, que abraza cuanto cabe en los cielos y en la tierra, puede crear animosamente otro universo todavía más hermoso, por obra de la fecunda fantasía, acercándose así

«a la suprema *Idea,*
Que enciende y llama al corazón humano.

.....

Cuanto embellece el variado suelo,
El ámbito del aire luminoso,
El mar profundo, el cristalino cielo,

Sujeta con su espíritu animoso,
Y, *Criador universal,* figura
Más adornado el mundo y más hermoso.

Con osadía igual a su ventura,
Corrige y cría otra naturaleza

De más beldad, de perfección más pura;

Y vencida primero la dureza
De la necesidad, con nuevo aliento
Busca, no satisfecho, *más belleza*…

¡Alma feliz, a la que el cielo llama
Por senda tan gloriosa, alma escogida,
Si llegas a la lumbre que te inflama,

¡Oh!, no te espante la áspera subida,
Que el ánimo celeste más se alienta
Cuando el laurel con más afán convida!»

En principios muy semejantes de ideología espiritualista está **[p. 593]** basada la notable oración sobre las Bellas Artes pronunciada en 1790 por el arcediano de Segovia, don Clemente Peñalosa, autor de un curioso libro de política, imitación en parte, y en parte refutación del *Espíritu de las leyes*. Peñalosa sostiene, como Meléndez y Ayala, y Mengs y Milizia, y todos los estéticos de entonces, sin excluir a Arteaga, que la belleza natural no hace tanta impresión como la imitada, «que el arte adorna y viste de gracias a la naturaleza, la suple, la perfecciona y acaba objetos más felices». La belleza perfecta no existe en las cosas creadas, pero existe la *Idea* o la suma de sus perfecciones en el orden del Universo, del cual es trasunto el orden artístico. El imitador enseñado a descomponer la naturaleza, se levanta sobre ella, y, tomando las perfecciones de todos los objetos, forma uno bello. No se detiene en las cosas sensibles, sino que, *buscando la unidad verdadera,* se eleva hasta los senos de la Divinidad, para crear en su fecunda fantasía la *idea* o tipo de perfección que ha de poner en la tela, en el poema, en el mármol. «Por eso (añade Peñalosa en su calidad de apologista católico) las obras de los ateos han si-

do en todos los siglos las más áridas, porque en su imaginación no hace asiento la suma hermosura y perfección de Dios».

El movimiento *indeliberado* de placer que la belleza produce (contiúa explicando nuestro autor), no es el único juez decisivo de sus obras. Es menester contar con el *gusto de la razón,* sin el cual el gusto de los sentidos es cosa *arbitraria y de opinión*. No basta sentir la belleza de una estatua: es necesario conocerla, analizarla por un procedimiento racional. En las edades clásicas de las Artes se admira la unión del *genio* con el *raciocinio,* y del *entusiasmo* con la *filosofía*. «Hay épocas en que desciende a los pueblos un espíritu de perfección o habita entre los hombres cierto Numen destinado a unir y mejorar sus ideas.» Pero la presencia de este Numen es siempre harto rápida: después de complacerse en crear algunas generaciones más sabias y delicadas que las precedentes, «huye del género humano como suerte caprichosa, llevándose consigo las luces que antes difundía». Para detener en alguna manera esta fatal decadencia, Peñalosa no encuentra otro recurso que la filosofía de las artes. «Si somos filósofos, seremos artistas». Esta *filosofía de las artes* se reduce a la *filosofía del corazón:* rasgo sentimental muy propio de la época en que el **[p. 594]** docto Arcediano escribía. «Las Artes que deleiten por medio de la imitacion, requieren tres condiciones: *fibra delicada, corazón sensible, razón despierta y frofunda»*. El principio de la sensibilidad estética es la *atracción moral,* «a cuyo círculo refluyen las almas para sentir». El efecto moral del arte consiste en una acción serena y apacible, que eleva el pensamiento y dilata las delicias de la vida. ¿A quién no alegran el ánimo aquellas imágenes de la poesía clásica: «cerros dorados, luz *serena,* golpes de agua desgajados, límpidas ondas, Panuos, Ninfas?». [1]

Es raro encontrar en escritos de este tiempo tanta copia de ideas expresadas con tanta facilidad y limpieza, y de un modo, por decirlo así, tan moderno. Algo pudiéramos decir también del discurso leído en la junta de 1802 por el secretario de la Aca-

demia de San Fernando, don José Luis Munárriz (el traductor de Blair), sobre *los conocimientos accesorios que debe poseer el artista;* pero falta espacio, y es preciso limitarnos a los nombres más ilustres. ¿Cómo omitir el de Quintana, que por primicias de su juvenil ingenio presentó en la arena académica una oda en 1787, y una epístola en 1790, a los dieciocho de su edad? Cierto que una y otra composición están muy lejanas de lo que fué luego el más descuidado de los rasgos de aquel gran poeta; pero algo hay que hace presentir ya, aunque sea de lejos, la elevación de sus aspiraciones artísticas:

«Levante, pues, el misterioso velo
Con que natura sus bellezas cubre,
Tu gran genio, y sus ámbitos girando,
La belleza ideal beba en su fuente.
Que cual águila rápida, a las nubes
Se lance impetuoso, y discurriendo
Los magníficos orbes celestiales,
De *idealidad* se llene, y descendiendo
Desde allí al suelo, de su mente altiva
Todo lo bajo y terrenal desvíe,
Dicte tus obras y tu mano guíe».

La musa juvenil de Quintana estigmatizaba ya en tono tan severo y dogmático como lo fué el de su madurez, todo empleo **[p. 595]** liviano, fútil o vergonzoso de las artes del ingenio, toda prostitución de los pinceles y de la pluma. Sólo consiente que se empleen en eternizar los actos de heroísmo, los triunfos y los martirios de la patria y de la libertad, Catón y Broto, Pelayo, el Cid y Guzmán el Bueno. ¿Quién no reconoce en esto la misma pasión de poeta civil, ardiente, generosa, exclusiva y casi fanática que luego estalló con tan desusada majestad y grandeza en la oda A *Padilla* y en la oda A *la Imprenta?*

«Y si queréis que el universo os crea
Dignos del lauro en que ceñís la frente,

Que vuestro canto enérgico y valiente
Digno también del universo sea».

La idea del envilecimiento de la *sagrada lira* se había aferrado tenazmente al espíritu de Quintana, que muy mozo aún presentía y anhelaba para su frente los lauros de Tirteo:

«¡Ay! Los sagrados venerables días
No son aún en que se torne al canto
Su generoso y sacrosanto empleo.
Pero ellos brillarán: yo, caro amigo,
Ya entonces no seré: nunca mi acento,
Hirviendo de entusiasmo, en grandes himnos
Se podrá dilatar, que grata escuche
Mi patria, y que en la pompa de sus fiestas
El coro de los jóvenes las cante,
El coro de las vírgenes responda,
Y el eco lleve mi dichoso nombre
Y todo un pueblo con furor le aplauda».

Apresurémonos a advertir, sin embargo, que Quintana, como gran poeta que era, fue accesible a todas las formas y manifestaciones de lo bello, y así acertó a expresar de un modo admirable la gracia de la figura humana agitada por el movimiento de la danza (en la oda A *Cintia),* y no se mostró indiferente a los halagos del canto y de la declamación en la oda *A Luisa Todi*.

El ingenio de Gallego, más flexible si menos altamente lírico que el de Quintana, pagó también el usado tributo a las Artes, cuyo elogio había llegado a ser la *pieza de examen* de nuestros poetas. No podía ser más solemne la ocasión en que el vate zamorano escribió su famosa oda A *la influencia del entusiasmo público en* **[p. 596]** *las Artes*. Era en septiembre de 1808, en los primeros y más gloriosos días de la guerra de la Independencia, después del triunfo de Bailén y de la primera defensa de Zaragoza. La ca-

pital, libre por breve espacio de la presencia de los ejércitos franceses, daba rienda suelta a la expansión patriótica, que forzosamente tenía que mezclarse en todo género de solemnidades. Era necesario, pues, que el nuevo panegirista de las Artes diese a su canto muy diversa forma y espíritu que los anteriores, poniéndose al nivel del entusiasmo cívico, y dejando en lugar secundario aquellas lucubraciones técnicas que habían sido el asunto primordial de los versos de Meléndez y Ayala. Gallego salvó hábilmente el escollo, cantando en versos magníficos la fuerza y el poder creador del *entusiasmo,* fuente de todas las grandes acciones de la vida y de todas las sublimes creaciones del arte:

«Sus obras inmortales
Del tiempo vencen la veloz carrera.
El fué quien blando suspiró en Tibulo,
Trazó los celestiales
Rasgos que a Venus dan gracia y belleza;
El la noble osadía
Fijó de Apolo en la gentil cabeza;

Y a par que en el sonoro
Canto de Homero al implacable Aquiles
El penacho agitó del yelmo de oro,
Y en su seno encender los ayes supo
Con que la triste Andrómaca suspira,
Dió el intenso gemir al noble grupo
Do en lastimero afán Laoconte expira.

El sólo fué: si la espartana gente
Ardiendo en sedición calmó Trepandro;
Si Timoteo audaz con prestos sones
Supo encender el alma de Alejandro
En el vario volcán de las pasiones,

Primero las sintió. Quien a los ecos
De virtud y de gloria no se inflama,

.....

El que al público bien o al patrio duelo,
De gozo o noble saña arrebatado,

.....

Su corazón de hielo
Hervir no siente en conmoción secreta,
Ni aspire a artista ni nació poeta.
[p. 597] ¡En balde, ansioso, el mármol fatigando,
Puliendo el bronce, en desigual contienda
Pugnará con tesón! Por más que hollando
De *insuficiente imitación* la senda,
Al Correggio sus gracias pida, ¡en vano!
Alma al gran Rafael, brillo a Tiziano,
Nunca en su tabla el hijo de Dione
Maligno excitará falaz sonrisa,
Ni el fiero ardor de los combates Ciro,
Ni hará gemir la moribunda Elisa,
Ni Hécuba triste arrancará un suspiro».

La verdadera poesía de las artes estaba encontrada, y no ciertamente por los rumbos que habían seguido Rejón de Silva y Moreno de Tejada. No se trataba de enseñar didácticamente los procedimientos de la pintura ni los cánones de la belleza escultural, sino de hacerla bullir y palpitar en los versos. Sólo el entusiasmo lírico o el primor descriptivo podían legitimar esta poesía híbrida de arte y de ciencia. Y si es cierto que el numen de Céspedes renació vigoroso en Meléndez y en su discípulo Gallego, tampo-

co se ha de omitir que el arte menudo y prolijo del abate Delille, aquella labor de taracea o de mosaico, que consiste en amplificar poéticamente rasgos y detalles del mundo exterior, ya físico, ya artificial, tuvo entre nosotros muy aventajado discípulo en Arriaza, cuyo poema *Emilia o las Artes* (escrito, según parece, para recreo de la famosa Duquesa de Alba), contiene versos elegantísimos y más estudiados y maduros que lo fueron generalmente los de su autor, aunque por otra parte carezca de toda unidad en el plan, reduciéndose a una serie de cuadritos o más bien de paisajes de abanico. Arriaza no tenía alientos ni doctrina para una obra larga; pero su ingenio vivo y ameno le dictaba a veces rasgos de elegante poesía. ¿A quién no honrarían estos versos tan gráficos y tan valientes:

«…y el mismo sol se asombra
De no poder dar luz al rasgo oscuro,
Que condenó el pincel a eterna sombra»?

Arriaza concibe el Buen *Gusto* como un «instinto secreto», un «intenso órgano de razón, germen de toda rectitud», y le pinta «idólatra del Orden», desvelándose por

[p. 598] «*Restaurar* del mundo la armonía».

El orden estético es trasunto del orden moral: nuestro poeta lo dice de un modo harto prosaico:

«¿Qué razón, qué alma bella en el buen gusto
No adora el simulacro de lo justo?»

Este poema pertenece a los últimos años del siglo XVIII: Arriaza, que alcanzó vida bastante larga, pudo leer todavía en 1826 y 1832 versos encomiásticos de las *Bellas Artes,* en la Academia de San Fernando. Pero ya decadente y apagado su estro, salió del paso con el fácil recurso de explotar sus propios versos antiguos, copiando muchas veces a la letra los mejores trozos del poema *Emilia*. Hay, sin embargo, rasgos originales y no infelices en las últimas octavas que dedicó a este asunto, las cuales le acre-

ditan, como siempre, de fácil y pulcro versificador. Por su carácter técnico nos parece digna de conservarse la siguiente:

«Mas el supremo Autor que el orbe mueve,
Sus dones en el hombre así ha fijado,
Que no alcanza a crear la flor más leve,
Pero sí a retratar cuanto es creado.
La luz ordena que a su mente lleve
De cuanto tiene forma el fiel traslado;
La *imitación* que esta verdad exprime
Es de las artes la invención sublime.»

Pero sea cual fuere el mérito (innegable) de las octavas de Arriaza, totalmente quedaron oscurecidas en aquella célebre junta de 1832 (que presidió en persona el casi moribundo rey Fernando VII), por la oda memorable y espléndida del Duque de Frías, que en esta ocasión se mostró émulo, más que imitador y alumno, de don Juan Nicasio Gallego, de quien no tiene la corrección sostenida, pero a quien aventaja en cierto elegante desenfado. Versos hay de esta oda (la protesta contra los separatistas americanos) que por su incomparable belleza y por el sentimiento patriótico que los anima, han hecho daño a otros de la misma composición, no menos dignos de considerarse como joyas. Tal es, por ejemplo, la descripción del cuadro de las *Lanzas:*

«¡Oh magia del color, a cuánto alcanzas!
En árida llanura polvorosa
[p. 599] Contrarias huestes bélicas reparo
Con sus ferradas lanzas,
Y entre humo denso y nebuloso cielo
Cimas alzadas de lejano monte
Cerrando el horizonte,
Y al golpe diestro del pincel valiente,
Miro animado a Spínola bondoso
Con la banda encarnada
Que Toledo labró de rica seda,

Apoyando su mano respetada
Sobre el rendido defensor de Breda». [1]

Todas las composiciones hasta aquí recordadas fueron leídas realmente en la fiesta académica a que se destinaban. No alcanzó tan buena suerte la larga y brillante oda *A las Bellas Artes* que don Félix José Reinoso compuso con ese objeto en 1830, y que por razones de una u otra índole ni aun llegó a imprimirse por entonces, aunque las copias corrieron con estimación entre los hombres de gusto. Reinoso, de quien tenemos ya bastante noticia, era un espíritu analítico y robusto, pero seco y árido, y si no enteramente negado al entusiasmo, a lo menos poco inclinado a la emoción. Sentía con la cabeza, y así su poesía es enteramente racional y reflexiva, levantada con andamios dialécticos, y generalmente muy áspera y muy tiesa. La oda *A las Artes de imaginación* (que es, a mi juicio y al de muchos, su obra maestra) está construída con el mismo método y rigor lógico que una disertación o un tratado. Partiendo del principio de que la *razón* y la *fantasía* son las dos facultades productoras del Arte, a cuya mágica acción se levanta *tropa encantada de simulacros,* vestidos por la imaginación de forma, color y relieve; y aceptada (a pesar del sensualismo de Reinoso) la doctrina *mengsiana* de que la naturaleza no sólo es emulada, sino en cierto modo vencida por el arte, aunque con elementos tomados del mundo exterior:

(«Sus modelos robándole a natura,
Aun la *intenta vencer,* y *audaz rehace*
Cuantos el áureo claustro
Seres abarca de Aquilón al Austro»),

comienza a describir una por una, con más riqueza que espontaneidad **[p. 600]** de frase, las maravillas de la Pintura, que logra copiar el *desligado ambiente,* y de la Escultura,

«Que en densa mole retener procura
La ilusión fugitiva».

y que da *cuerpo sólido a la interior fantasma:*

«¡Cincel divino que a la roca helada
Y al bronce da blandura y movimiento!
Ya del Pitio los músculos oculta,
Cual si fuera animada
La augusta imagen de celeste aliento: [1]
Ya, si finge la humana fortaleza,
En Hércules los mueve y los abulta:
Ya la muelle terneza
Y dulce continente,
El hierro dócil en Antínoo miente».

La misma tirante y premiosa elegancia brilla en la larga y un tanto monótona enumeración de los artistas, animada de vez en cuando por rasgos de crítica en que se revela, si no el poeta lírico, el conocedor inteligente, avezado a ver según los preceptos de Milizia… Así dice de Velázquez:

«Del lienzo un aire vagaroso forma,
Que aspirar quiere al labio»;

y de Murillo:

«Tú del Empíreo santo
La luz viste sin velo
Y la mostraste pura al bajo cielo».

El fondo de conocimientos técnicos que Reinoso poseía en materia de Bellas Artes, acrecentados por su amistad con Ceán, resplandece no sólo en esta oda, sino en varios opúsculos suyos en prosa, en la respuesta a los artículos de Gallardo contra el *Diccionario* de Ceán Bermúdez, o en los que consagró a las dos principales obras de los escultores Alvarez y Solá [2] (el *Grupo* **[p. 601]** llamado de *Zaragoza,* y el del Dos de Mayo), o en el *Discurso sobre el estilo de la pintura sevillana*. [1] En estos escritos, Reinoso sigue estrictamente las ideas de Milizia y de Ceán Bermúdez, sosteniendo que el ideal consiste en «la pureza o depuración de los defectos individuales»; pero se manifiesta más que ellos inclinado (como era de presumir, dada su procedencia filosófica) al *estudio del natural,* a lo que él llama *estudio fisiológico;* si bien por lo tocante a la Escultura prefiere la máxima griega tan admirablemente comentada por Lessing, de subordinar la expresión a la belleza «sin degradar la elegancia de las formas, ni hacer aquella vana ostentación de anatomía que produce dureza y mezquindad». Para Reinoso, la escultura es y debe ser siempre arte idealista. «Nada común admite, nada trivial, como lo admite la Pintura en sus géneros inferiores». El artículo sobre el grupo de Alvarez es quizá la mejor página de crítica artística que se escribió en España durante el reinado de Fernando VII. ¡Increíble parece que tales lucubraciones hayan exornado en tiempo alguno las prosaicas páginas de la *Gaceta de Madrid!* [2]

[p. 514]. [1]. Nota 14 *al Elogio de D. Ventura Rodríguez*.

[p. 515]. [1]. Tomo I. Portada grabada por Rovira y dibujada por el autor.

«EI Museo Pictórico y Escala Optica. Tomo I. Theórica de la Pintura, en que se describe su origen, essencia, especies y qualidades, con todos los demás accidentes que la enriquezen e ilustran. Y se prueban, con de-

monstraciones Mathemáticas y Filosóficas, sus más radicales fundamentos. Dedícale a la Cathólica, Sacra, Real Magestad de la Reyna Nuestra Señora D.ª Isabel Farnesio, Digníssima Esposa de nuestro Cathólico Monarca Don Felipe Quinto. Por mano del Excelentíssimo Señor Marqués de Santa Cruz, Mayordomo Mayor de su Magestad: su más humilde criado D. antonio Palomino de Castro y Velasco. Con privilegio. En Madrid, por Lucas Antonio de Bedmar, impressor del Reyno, &. Año 1715.»

Fol. 16 hs. prels. y 305 págs. de texto, + 9 de *Indice de los términos privativos del Arte de la Pintura y sus definiciones, según el orden Alphabético: con la Versión Latina en beneficio de los extranjeros,* + 4 *láminas de figuras geométricas,* + 14 *de Indice de cosas notables.*

Los preliminares son: Dedicatoria de Palomino a la Reina.—Censura del P. Bartholomé Alcázar, de la C.ª de Jesús.—Censura de Fr. Juan Interián de Ayala, que dice, entre otras cosas: «Es la facultad oratoria muy parecida a la Facultad de la Pintura. Tienen ambas dilatados y no menores límites una que otra».—Privilegio del Rey.—Amici *in auctorem pingendi artis peritíssimum* (elegía en dísticos).—Epigrama del Lic. D. Joseph de Alcántara y Cea (en dísticos).—Soneto (culterano) de D. Francisco de Córdova.—Erratas.—Tassa.—Prólogo.

Tomo II. Portada grabada por Juan Palomino, sobrino del autor: las Artes haciendo la apoteosis de Luis I.

«El Museo Pictórico y Escala Óptica. Tomo segundo. Práctica de la Pintura, en que se trata de el modo de pintar a el óleo, temple y fresco, con la resolución de todas las dudas que en su manipulación pueden ocurrir y de la perspectiva común, la de Techos, Angulos, Teatros y Monumentos de Perspectiva, y otras cosas muy especiales, con la dirección y documentos para las Ideas o Assumptos de las obras, de que se ponen algunos exemplares. Dedícale a la Cathólica, Sacra, Real Magestad de el Rey Nuestro Señor Don Luis Primero (que Dios guarde) por mano de el Excelentísimo Señor Marqués de Villena, Dignísimo Mayordomo Mayor de su

Magestad, su más humilde criado D. Antonio Palomino Velasco, Pintor de Cámara de su Magestad. Con Privilegio. En Madrid, por la viuda de Juan García Infanzón. Año de 1724.»

Fol. 14 hs. prels. y 498 págs. de texto, + 9 de *Indice de cosas notables,* + 13 láminas.

Dedicatoria al Rey.—Aprobación de Interián de Ayala.—Licencia.—Aprobación de Fr. Manuel García de Lassarte, dominico.—Privilegio, fe de erratas y tassa.—Elogio de D. Theodoro Ardemans, arquitecto de las obras reales.—Romance endecasílabo de D. Antonio de Zamora, en loor de Palomino.—Décimas de D. Juan de la Rubia Montes.—Soneto del pintor gaditano D. Clemente de Torres.—Décimas del pintor D. Juan Delgado.—Prólogo al Lector.

Continúa la paginación de este tomo en el siguiente:

«El Parnaso Español Pintoresco Laureado. Tomo tercero, con las vidas de los pintores y estatuarios eminentes españoles, que con sus heroycas obras han ilustrado la Nación, y de aquellos otros extranjeros ilustres que han concurrido en estas provincias y las han enriquecido con sus eminentes obras».

De este tercer tomo, el más útil y estimado de la obra, se hizo en seguida una traducción inglesa *(The lives of Spanish painters, sculptors and architects, translated from Velasco,* Londres, 1739), y no tardaron mucho en aparecer dos compendios franceses *(Histoire abrégée des plus fameux peintres, sculpteurs et architectes espagnols*. París, 1749, y *Abrége de la* vie *des plus fameux peintres*… París, 1762: el autor de este último, D'Argenville). También procede casi exclusivamente de la obra de Palomino y de la descripción del Escorial que hizo el P. Santos, la obra de Richard Cumberland, *Anecdotes of eminent painters in Spain*… London, 1782.

Hay otro opúsculo de Palomino, no inútil para comprender sus principios técnicos:

Explicación de la idea que ha discurrido y executado en la pintura del presbiterio de la iglesia parroquial de San Ivan del Mercado de Valencia D. Antonio Palomino Velasco. Valencia, Francisco Mestre, 1700.—4.°, 10 hs. prels. y 56 págs.

[p. 521]. [1]. Cita un libro portugués que no conocemos: «en Portugués, que también es idioma español, aunque no castellano, escribió Fray Felipe das Chagas».

[p. 522]. [1]. «No digo que se ha de omitir el estudio del natural (escribe en otra parte); pero en el práctico no ha de ser ya tanto que no se pueda dar paso sin él, pues la primera invención o composición ha de ser de propio caudal, y después, para mayor perfección, estudiar algunas partes por el natural.» (Libro VIII, *El Práctico (Urania),* cap. I.

[p. 524]. [1] . *Pictor Christianus Eruditus, sive de erroribus, qui passim admittuntur circa pingendas atque effingendas Sacras Imagines. Libri octo cum appendicce. Opus Sacrae Scripturae atque Ecclesiasticae Historiae Studiosis non inutile. Authore R. P. M. Fr. Joanne Interián de Ayala, Sacri, Regii ac Militaris Ordinis Beatae Mariae de Mercede, Redemptionis Captivorum, Salmanticiensis Academia Doctore Theologo, atque ibidem Sanctae Theologiae cum Sacrarum Linguarum interpretatione professore jam pridem emerito. Matriti, ex Typographia Conventus praefatae Ordinis. Anno D.* 1730.

Folio, I I hs. prels. y 415 págs.

Dedicatoria a la Virgen de las Mercedes.—Censura de Fr. Joaquín de Muñatones.—Licencia del Ordinario.—Censura de Fr. Pedro Manso.—Licencia del Ordinario.—Censura de D. Juan Ferreras.—Licencia del Consejo de Castilla.—Erratas.—Tassa.—Indice de los ocho libros y del apéndice.—Prólogo del autor (de él resulta que la impresión de esta obra se debió al General de la Merced, Fr. Joseph Campuzano de la Vega).

Hay una traducción castellana.

«El Pintor Christiano y Erudito, o Tratado de los errores que suelen cometerse freqüentemente en pintar y esculpir las Imágenes Sagradas, dividido en ocho libros, con un apéndice. Obra útil para los que se dedican al estudio de la Sagrada Escritura y de la Historia Eclesiástica. Escrita en latín por el M. R. P. M. Fr. Juan Interián de Ayala, de la Sagrada y Militar Orden de Nuestra Señora de las Mercedes, Redención de Cautivos, Doctor Theólogo de la Universidad de Salamanca, Cathedrático Jubilado de Theología, Maestro de Sagradas Lenguas en dicha Univresidad, y Predicador de S. M. Y traducida en castellano por D. Luis de Durán y Bastero, Presbítero, Doctor en Theología y en ambos Derechos, del Gremio y Claustro de la Pontificia y Real Universidad de Cervera, Examinador Sinodal del Obispado de Urgel, y Académico de la Real Academia de Cánones, Liturgia, Historia y Disciplina Eclesiástica de esta Corte… Madrid, 1782. Por *D. Joachím Ibarra, impressor de Cámara de S. M.»*

Dos tomos 4.°: el primero de XX+484 págs.; el segundo de VII+534.

Dedicatoria del traductor al Conde de Floridablanca.—Prólogo con noticias biográficas del autor.—Indice.

El P. Ayala dejó ms. una obra de Música; pero ignoramos dónde para. Se titulaba *Psaltes Egregius, sive de usu et abusu cantus ecclesiastici,* y tenía, como se ve, objeto análogo al del *Pictor Christianus Eruditus*. Su biógrafo la da por existente en el archivo del convento de la Merced de Madrid.

[p. 526]. [1]. Llama *insolentes* y *provocativas* a las desnudeces de la capilla Sixtina.

[p. 528]. [1]. Vid. sobre estas cosas el erudito y ameno libro de D. Pedro de Madrazo, *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España, desde Isabel la Católica hasta la formación del Real Museo del Prado de Madrid*. (Barcelona, D. Cortezo, 1884.) Capítulos XII, XIII y XIV.

[p. 530]. [1] . *«Representación al Rey nuestro señor, poniendo en noticia de S. M. los beneficios que se siguen de erigir una Academia de las artes del diseño, pintura, escultura y arquitectura, a exemplo de las que se celebran en Roma, París, Florencia y otras grandes ciudades de Italia, Francia y Flandes, y lo que puede ser conveniente a su real servicio, a el lustre de esta insigne villa de Madrid y honra de la nación española».*

[p. 530]. [2]. Cuantas noticias pueden apetecerse sobre los orígenes de la Academia de San Fernando, se hallan reunidas en el apéndice al artículo *Olivieri* del Diccionario de Ceán Bermúdez y en las *Memorias para la historia de la Real Academia de San Fernando y de las Bellas Artes en España, desde el advenimiento al trono de Felipe V hasta nuestros días,* obra de D. José Caveda (Madrid, Tello, 1867), la cual, a pesar de su modesto título puede considerarse como un bosquejo muy estimable de la historia artística de España en el siglo XVIII. (Vid. los capítulos I y II del tomo I.)

[p. 531]. [1] . *Abertura solemne de la Real Academia de las Tres Bellas Artes, Pintura, Escultura y Architectura, con el nombre de San Fernando, fundada por el Rey Nuestro Señor. Celebróse el día* 13 *del mes de Junio de* 1752, *siendo su protector el Excmo. Sr. Don Joseph de Carvajal y Lancáster, Ministro de Estado. Quien dedica esta relación a S. M. que Dios guarde. En Madrid, en casa de Antonio Marín, año de* 1752.—4.°

Las octavas de Luzán se echan de menos en la colección (bastante incompleta) de sus versos, que forma parte del tomo I de *Poetas Líricos del siglo XVIII.*

[p. 531]. [2]. Hay reminiscencias directas del *Polifemo*. Dice Góngora:

«Dioses hace a los ídolos el ruego».

.....

y el Conde de Torre-Palma llama a la Escultura

«Autora de los dioses que honra el ruego».

. . . . . .

[p. 532]. [1] . *Relación de la distribución de los premios concedidos por el Rey N. S. y repartidos por la Real Academia de San Fernando a los discípulos de las Tres Nobles Artes…, en la Junta General celebrada en* 23 *de Diciembre* de 1753… *En Madrid, en la oficina de D. Gabriel Ramírez*.— 4.°

Portadas análogas (salva la diferencia de los años) llevan los cuadernos de premios de 1754, 55 y 56.

[p. 532]. [2]. En un discurso de Montiano se declara el Arte superior a la Naturaleza: «Las Aves, los Brutos, los Peces, los peñascosos montes, las llanuras amenas, los retirados valles, las varias flores, y en fin, cuanto llena, desde el hombre hasta el insecto más desconocido, la máquina de los Orbes, *se ennoblece y mejora con la imitación*… ¡Gallardo triunfo de la Pintura, vencer en algún modo, con los esfuerzos del Arte, el alto saber de los mayores prodigios de la Naturaleza!» *(Distribución de premios de* 1756, pág. 24.) Las *Oraciones inaugurales* de Aróstegui, D. Tiburcio de Aguirre, D. Juan de Iriarte, etc., etc., son meros panegíricos de las Artes, sin ningún valor teórico.

[p. 535]. [1]. Los que coleccionó Azara son: *Pensamientos sobre los Grandes Pintores Rafael, Correggio, Tiziano y los Antiguos*.—*Carta a Monseñor Fabroni sobre el grupo de Niobe*.—*Carta a Mr. Esteban Falconet, escultor francés en Petersburgo* (en vindicación propia y de Winckelmann).— *Fragmento de un discurso sobre los medios de hacer florecer las Artes en España*.—*Carta a D. Antonio Ponz* (es una especie de tratado elemental de la Pintura y una crítica de los principales cuadros que había entonces en Palacio).— *Carta a un amigo sobre el principio, progresos y decadencia de las Artes del diseño*.—*Noticia de la vida y obras de Antonio Allegri, llamado el Correggio*.—*Lecciones*

prácticas de Pintura (son apuntes dictados a sus alumnos).— *Carta a un amigo sobre la constitución de una Academia de Bellas Artes*.

[p. 536]. [1]. Conviene advertir, para evitar confusiones, que Mengs usa la palabra *ideal* en dos sentidos diversos: uno el abstracto y filosófico *(belleza* ideal), otro más técnico y concreto *(ideal de diseño, de claro-oscuro, de colorido, de composición,* y hasta *de ropajes)*. Este segundo ideal es como una determinación y concreción del primero. Así es que después de negar a Rafael el conocimiento de la *Belleza ideal,* le concede mucho *ideal* de composición y de expresión, y en el propio Tiziano reconoce un *ideal de colorido*.

[p. 538]. [1]. Página 85 de la edición castellana.

[p. 539]. [1]. Esta obrita ha permanecido inédita hasta nuestros días.

—*Arte de pintar. Obra póstuma de D. Gregorio Mayans y Siscar, Bibliotecario de S. M… Publícala un individuo de su familia*. (¿El Conde de Trigona?) *Valencia, imp. de José Rius,* 1854.—8.°, 188 págs., sin contar 4 hs. preliminares.

[p. 539]. [2]. Mayans cita en este tratado algunos libros españoles de que no tengo otra noticia; por ejemplo, una disertación latina de Pedro Juan Núñez sobre los colores (ms.), y, lo que es más de notar, una obra del mismísimo Jusepe de Ribera, intitulada *Principios para estudiar el nobilísimo y real arte de Pintura,* los cuales ingenuamente confieso no haber visto, pero de cuya existencia no me permiten dudar las precisas indicaciones de Mayans, que los da por impresos, primero en Madrid y luego en Amsterdam, con adiciones de Jacobo Palma. Debe de ser la misma obra que Palomino cita como manuscrita con el título de *Escuela de principios de Pintura,* calificándola de «tan superior cosa, que la siguen, no sólo en Italia, sino en todas las provincias de

Europa, como dogma infalible del arte». Pero yo recelo mucho que una y otra cosa no sean un tratado didáctico, sino meramente el cuaderno de aguas fuertes y dibujos de Ribera, publicado en París por Luis Fernández en 1650 con el título de *Livre de portraiture,* y reproducido después varias veces, según testimonio de Ceán Bermúdez.

También menciona el *Discurso del origen de la pintura y sus excelencias,* con que el cronista D. Josef Pellicer de Salas y Tobar encabezó el *Tratado de los errores que se cometen en las pinturas sagradas,* obra de D. Gregorio de Tapia y Salcedo, caballero de Santiago (citado por el mismo Pellicer, fol. 70 de la *Biblioteca* o catálogo de sus innumerables obras).

[p. 541]. [1]. Páginas 58, 62, 64, 69 del libro intitulado:

«Arcadia Pictórica en sueño, alegoría o poema prosaico sobre la Teórica y Práctica de la Pintura, escrita por Parrasio Thebano, Pastor Árcade de Roma, dividida en dos partes: la primera que *trata de lo que pertenece al dibuxo, y la segunda del colorido. Madrid, por D. Antonio de Sancha. Año de* 1789.»—4.°, 323 páginas y 6 hs. prels.

[p. 541]. [2]. Confiesa haber tomado de este último toda la doctrina acerca del paisaje, y, además, la descripción o idea del Pintor Perfecto, y el tratado de la utilidad de las estampas.

[p. 542]. [1] . *Saggi sul ristabilimento dell'antica arte de' Greci è de' Romani Pittori: in Venetia, por Juan Gatti,* 1784.—8.° mayor, 215 páginas.

Hay una segunda edición (muy aumentada) de Parma, Imprenta Real, año 1781: dos tomos 8.° mayor, el 1.° de 404 págs., sin contar 41 de prefación, y el 2.° de 16 de prefación y 319 de texto. Requeno había empezado a traducir su obra al castellano para la Sociedad Económica de Zaragoza.

[p. 543]. [1]. Vid. el libro intitulado *Comentarios de la pintura encáustica, por D. Pedro García de la Huerta, presbítero, socio de varias*

Academias. De orden superior. En Madrid, en la Imprenta Real. Año de 1795.

También Preciado, al final de su *Arcadia Pictórica,* expone el descubrimiento del P. Requeno.

García de la Huerta, encabeza sus comentarios con una *Noción general de la Pintura,* escrita en sentido completamente idealista. La define *Arte de representar a la vista las «interiores ideas» por medio de los colores*. La novedad y la sorpresa son para él las fuentes de lo bello: su objeto final, *instruir la vista deleitando, para traernos luego algún bien del orden moral*. Ideas todas de Mengs y de Milizia, que quería *consagrar el encanto de las gracias a la verdad y a la virtud*. Pero García de la Huerta va más allá: quiere *pintar el ánimo, pintar la filosofía moral,* y truena con devoto celo contra la desnudez de la antigua estatuaria: *No el hombre salvaje, sino el hombre vestido,* exclama.

García de la Huerta nos da razón de otro escrito suyo, que no llegó a publicarse: «Examen de la opinión del Sr. D. Felipe de Guevara sobre el pretendido uso del óleo en las pinturas griegas y romanas».

La invención de Requeno hizo mucho ruido en Italia, saliendo a impugnarle, entre otros escritores, el químico veronés Lorgna, el conde Luis Torri y el Sr. Vicente Bozza, pretendiendo todos que el nitro que Plinio describe como ingrediente de la cera púnica, no era el nitro de los antiguos, sino el *natrón,* un álcali, base de la sal marina, de donde inferían que Plinio enseñaba, no a blanquear la cera, sino a fabricar un jabón de cera. Requeno procura responderles en la segunda edición de su obra.

[p. 545]. [1] . *El Tratado de la Pintura, por Leonardo de Vinci, y los tres libros que sobre el mismo arte escrió León Bautista Alberti, traducidos e ilustrados con algunas notas por D. Diego Antonio Rejón de Silva… De orden superior. En Madrid, en la Imprenta Real,* 1784.—4.°— Reimpreso en Madrid, año 1827, también en la Imprenta Real.

En la versión de Leonardo (o, más bien, del tratado que entonces corría como de Leonardo, puesto que los verdaderos manuscritos de éste no han sido conocidos hasta nuestros dias) añadió Rejón de Silva algunas notas de *anatomía,* sacadas de los tratados de Sabatier (1775) y de Leiutaud (1776). Los dibujos que lleva el texto son de D. Joseph Castillo. Sirve de preliminar la vida de Leonardo de Vinci, escrita por Rafael de Fresne.

—*Diccionario de las Nobles Artes, para instrucción de los aficionados y uso de los Profesores. Contiene todos los términos y frases facultativas de la Pintura, Escultura, Arquitectura y Grabado, y los de la Albañilería o construcción, Carpintería, etc., con sus respectivas autoridades, sacadas de Autores Españoles, según el método del Diccionario de la Lengua castellana compuesto por la Real Academia Española. Segovia,* 1788, *por D. Antonio Espinosa.*

Don Francisco Martínez (de Pamplona) publicó un Diccionario de Bellas Artes análogo al de Rejón de Silva.

[p. 546]. [1]. *La Pintura, Poema didáctico en tres cantos, por D. Diego Antonio Rejón de Silva, del Consejo de S. M., su Secretario, Oficial de la primera Secretaría de Estado y del Despacho de la Real Academia de las Artes… Con licencia. En Segovia, por D. Antonio Espinosa de los Monteros. Año de* 1786.—8.°, 135 págs., sin contar 6 hs. prels.

Lleva tres lindas viñetas de Ximeno, grabadas por Vázquez.

[p. 548]. [1] . *Excelencias del pincel y del buril, que en cuatro silvas cantaba Don Moreno de Tejada, Grabador de Cámara de S. M. y Académico de Mérito de la Real de San Fernando y de la de San Carlos de México. Madrid, en la imprenta de Sancha. Año de* 1804.—8.°, XII + 174 págs.

Lleva dos grabados de Alvarez y Orejón, discípulos del autor. En el prólogo promete un poema didascálico sobre el arte del grabado.

[p. 550]. [1] . *Lección que hizo Benedicto Varchi en la Academia Florentina, el tercer domingo de Cuaresma del año* 1546, *sobre la primacía de las artes, y cuál sea la más noble, la escultura o la pintura, etc., traducida del italiano por D. Felipe de Castro. Madrid, imprenta de Eugenio Bieco,* 1753.—8.°

[p. 550]. [2] . *Conversaciones sobre la escultura. Compendio histórico, teórico y práctico de ella. Para la mayor ilustración de los jóvenes dedicados a las Bellas Artes de Escultura, Pintura y Arquitectura: luz a los aficionados y demás individuos del dibujo. Obra útil, instructiva y moral. Su autor D. Celedonio Nicolás de Arce y Cacho, natural de Burgos, Escultor de Cámara del Príncipe N. S. D. Carlos Antonio de Borbón. Con privilegio: en Pamplona, por Joseph Longas. Año de* 1786.—8.°, XII+554 págs.

En la conversación tercera intercala un poemita de su cosecha en alabanza de la Escultura.

[p. 552]. [1]. Aquí conviene advertir que nuestra tradicional y realista escultura en madera tuvo un verdadero renacimiento en el siglo XVIII, en las innumerables obras del murciano Salcillo llenas de poder y de vida a su manera.

[p. 554]. [1]. Este tomo se imprimió en 1783, y fué reproducido varias veces. En 1776, Bails publicó un comprendio de su obra con este título: *Principios de Matemáticas, donde se enseña la Especulativa, con su aplicación a la Dinámica, Hydrodinámica, Óptica, Astronomía, Geografía, Gnomónica, Arquitectura, Perspectiva y al Calendario.*— (3 tomos 4.°)

Bails dejó, además, unas *Instituciones de Geometría práctica para el uso de los jóvenes artistas* (1795), y un *Diccionario de Arquitectura civil* (que se imprimió como obra póstuma en 1802).

[p. 554]. [2]. Impreso en Madrid por Ibarra en ese mismo año de 1768. Se dividen en cuatro partes: 1.ª Elementos o principios en que estriba toda la teoría de la arquitectura.—2.ª Reglas comunes para todos los edificios.—3.ª Ornamentos de arquitectu-

ra.—4.ª Norma práctica por la cual deben regirse los arquitectos en la construcción de sus obras. Lleva 21 estampas y dos índices, uno de escritores y otro de voces técnicas.

De D. Carlos Lemaur hay, elogio, escrito por el Conde de Cabarrús.

[p. 555]. [1] . «*Compendio de los diez libros de Arquitectura de Vitruvio, escrito en francés por Claudio Perrault, de la Real Academia de las Ciencias de París, traducido al castellano por D. Joseph Castañeda, Teniente Director de la Real Academia de San Fernando. En Madrid, imp. de Gabriel Ramírez,* 1761.»—4.°, 133 págs. y 11 láminas.

Castañeda trabajó, por encargo de la Academia, en un curso completo de Arquitectura; pero la muerte le impidió terminarle. (Vid. Llaguno, tomo IV, pág. 274.) Dejó impresos tratados de Aritmética y Geometría.

[p. 556]. [1] . *Abaton Reseratum, sive genuina declaratio duorum locorum cap. ult., lib. tert., architecturae M. Vitruvii Pollionis, nusquam ad mentem Auctoris factae; scilicet de adjectione ad stylobatas cum Podio, seu ad Podium ipsum, per scamillos impares. Et item: De secunda adjectione in Epystyllis facienda, primae respondente. Scribebat Joseph Franciscus Ortiz, Presbyter Hispano-Valentinus. Ronae, typis Michaelis Angeli Barbiellini,* 1781.—8.° mayor.

Muchos eruditos habían trabajado sobre esos dos oscuros pasos de Vitruvio, entre ellos Bernardino Baldi, abad de Guastalla, el arquitecto mantuano Juan Bertani y el marqués Poleni en sus *Exercitationes Vitruvianae*. Ortiz combate sus opiniones, e intenta dar una explicación más racional.

—*Risposta dell'Abate D. Giusseppe Francesco Ortiz al P. Ireneo Affo. In Madrid, nella Stamperia Reale,* 1785.—8.°—El eruditísimo franciscano P. Affo había salido a la defensa de Bernardino Baldi, suponiendo, además, que Ortiz se había atribuído un descubrimiento hecho antes por el marqués Galiani.

[p. 557]. [1] . *Los diez libros de architectura de M. Vitruvio Polión. Traducidos del latín y comentados por D. Joseph Ortiz y Sanz, presbítero. De orden superior. En Madrid, en la Imprenta Real. Año de* 1787.

Fol. XXVIII +277 págs., + 56 láminas con su explicación al frente.

Dedicatoria al Rey: «Vitruvio ha sido siempre libro de Monarcas».—Prólogo.—Memorias sobre la vida de Vitruvio.—Texto con gran número de notas al pie de las páginas: la subdivisión de los diez libros en capítulos es novedad de Ortiz.—Indice de las cosas notables.

La edición es verdaderamente espléndida, y de las mejores de aquel siglo. Casi rivaliza con el *Salustio* del infante D. Gabriel.

Convendría reimprimir esta versión en tamaño más manejable, y de paso podrían enmendarse algunos pasajes evidentemente errados, para lo cual servirían mucho las ediciones de Schneider (1807), Stratico (1825-1830), Marini (1836), y sobre todo la edición crítica de Rose (1867), ajustada a los dos más antiguos manuscritos de Vitruvio que se conocen, el *Harleianus* y el *Gudianus*. Convendría también tener a la vista las *Observationes Criticae* de Lorentzen, célebre traductor alemán de los diez libros de Arquitectura (1858).

Sabido es que la obra de Vitruvio no abarca sólo lo que hoy propiamente llamamos arquitectura, es decir el arte de los templos y construcciones civiles (materia de los siete primeros libros), sino que dedica al octavo a los acueductos, el noveno a la *gnomónica,* y el décimo a las máquinas.

—*Los cuatro libros de Arquitectura de Andrés Paladio traducidos del italiano, e ilustrados con varias notas, con la vida y retrato de aquel autor, por D. José Ortiz. Madrid, Imp. Real,* 1797. Fol. mayor. Con 94 láminas.—No tengo noticias de que se publicase más que el primer tomo.

—*Diálogos sobre las artes del diseño, escritos en italiano por Monseñor J. Cayetano Bottari, y traducidos e ilustrados con notas por D. José Ortiz. Madrid, G. Fuentenebro,* 1801.—8.°

—*Viaje arquitectónico-anticuario de España, o descripción latino-hispana del antiguo teatro saguntino. Madrid, Imp. Real,* 1807.—Fol. mayor.

—*Respuesta del Dr. D. José Ortiz a la carta que le dirigió D. Enrique Palos y Navarro, conservador de las antigüedades saguntinas. Valencia,* 1812.—4.°

Según Fuster *(Biblioteca Valenciana),* Ortiz dejó manuscritas unas *Instituciones de arquitectura según los principios de Vitruvio y Paladio, y la Noticia y plan de un viaje arqueológico hecho por orden del Rey.* En 4 de noviembre de 1804 leyó una oración en la Academia de San Carlos de Valencia. Está en el cuaderno de sus Actas. (Valencia, Montfort, 1805.—Folio.)

[p. 558]. [1]. *Delle case di Città degli antichi Romani secondo la dottrina di Vitruvio. Roma, presso il Salomoni,* 1795 . 4.°— *Delle ville di Plinio il Giovane, con un Appendice sugli Atri della S. Scritura è gli scamilli impari di Vitruvio. Roma, presso il Salomoni,* 1796. 4.°— *Due antichi monumenti di Architectura Messicana illustrati. Roma, presso il Salomoni,* 1804. 4.°

[p. 559]. [1]. *Instituciones de Arquitectura del arquitecto D. Francisco Antonio Valzania. En Madrid, en la imp. de Sancha,* 1792.—4.°

[p. 561]. [1]. A Ponz se debió el felicísimo nombre de arquitectura *platerесca.*

[p. 562]. [1] . *Viaje de España, en que se da noticia de las cosas más apreciables y dignas de saberse que hay en ella…* Madrid, imprenta de Ibarra. 18 tomos, que se comenzaron a imprimir en 1772 y se terminaron en 1794. De casi todos los tomos hay segundas y terceras ediciones. El XVIII es obra póstuma, publicada por D. José Ponz, sobrino del autor. Generalmente se añaden dos tomos

más, que contienen el *Viaje fuera de España* (Francia, Inglaterra y Países Bajos).

El P. Conca, jesuíta de los expulsos, fué publicando en italiano la mayor parte del *Viaje* de Ponz, conforme se imprimía el original castellano.

[p. 563]. [1]. Con el mismo objeto se publicó un libro intitulado: *Reflexiones sobre la arquitectura, ornato y música del templo: contra los procedimientos arbitrarios sin consultura de la Escritura Santa, de la disciplina rigorosa y de la crítica facultativa. Por el Marqués de Ureña. Madrid,* 1785, *por D. Joaquín Ibarra, impressor de cámara de S. M.*

Este Marqués de Ureña (cuyo nombre aparece con frecuencia en las Actas de la Academia de San Fernando, firmando versos latinos y castellanos) era un caballero andaluz, de móvil ingenio y de muy varias aptitudes. Escribió con algún gracejo el poema burlesco de *La Posmodia,* en elogio de los perezosos; pero él era la actividad misma, y se ocupaba sin tregua en invenciones mecánicas, en plantear raras industrias y en cultivar a su modo las Bellas Artes, especialmente la Música. (Vid. Cambiaso, *Diccionario biográfico de gaditanos silustres*.

Las *Reflexiones* del Marqués de Ureña son un libro análogo en su objeto al *Pintor Cristiano y Erudito* del P. Ayala; pero están escritas de un modo tan incorrecto y confuso, que en muchas ocasiones apenas se alcanza lo que el autor ha querido decir. Los capítulos III, IV y V son de estética pura, con ideas algo semejantes a las de Azara. Es cierto que defiende con calor la objetividad de la Belleza y su valor universal; pero añade a renglón seguido: «Que esta belleza se dé *absolutamente* fuera de Dios, o que sea únicamente *relativa,* me importa poco: basta que sea un *ente posible,* aunque sólo tenga derecho a apellidarse belleza por una mayor o menor distancia de la belleza más completa que el entendimiento puede alcanzar». Los caracteres de la belleza son «aplacar a los

sentidos y satisfacer al entendimiento». Consiste, pues, en la unión de lo perfecto y de lo agradable. No caben disputas sobre el gusto en sí mismo; pero cabe preguntar siempre si es bueno o malo lo que nos gusta. *El examen del gusto* (es decir, su piedra de toque) *son los objetos*. «Todos los hombres son árbitros de decir: me gusta o no me gusta; pero no igualmente de afirmar que una cosa es bella o deforme, si no acompañan las pruebas. Y ¿de dónde se deducirán? Y ¿en qué tribunal se dará la sentencia sin el concurso de la razón? Luego esta razón, verdaderamente filosófica, debe ser la directora del gusto». El gusto se distingue en *pasivo y activo*. De estos principios infiere, por lo que toca a su asunto, que «debemos renunciar a nuestros sentidos en obsequio del culto y de la razón». Por de contado, no admite otra arquitectura razonable ni digna del templo, que «la que enseñó Grecia, y la que practicó Roma en sus mejores tiempos». A la arquitectura ojival la llama *algarabía tudesca*.

[p. 565]. [1] . *Viaje artístico a varios pueblos de España, con el juicio de las obras de las tres Nobles Artes que en ellos existen, y épocas a que pertenecen. Dedicado al Excmo. Sr. D. Pedro Cevallos, primer Secretario de Estado, etc., etc. Su autor D. Isidoro Bosarte, Secretario honorario de S. M., y en propiedad de la Real Academia de San Fernando, Académico de número de la de la Historia. Tomo Primero. Viaje a Segovia, Valladolid, y Burgos. De orden superior. Madrid, en la Imprenta Real. Año de* 1804.—En 8.°

[p. 565]. [2]. *Observaciones sobre las Bellas Artes entre los Antigüos hasta la conquista de Grecia por los Romanos. Asunto propuesto en la cátedra de Historia Literaria de los Reales Estudios de Madrid al concluirse el primer año del curso académico. Parte Primera. Contiene las observaciones sobre la Escultura entre los Griegos, leídas por D. Isidoro Bosarte en el día 29 de Mayo de* 1790… Madrid, en la oficina de D. Benito Cano.

—*Observaciones, etc. Parte Segunda. Contiene las observaciones de la Pintura* entre *los Griegos. Leída… por D. Isidoro Bosarte en el día* 15 *de Junio de* 1790. Madrid, ut *supra*.

—*Observaciones, etc. Parte Tercera. Contiene las observaciones sobre la Arquitectura entre los Griegos. Leída… el* 28 *de Junio de* 1790.

—*Observaciones; etc. Parte Quarta. Contiene las observaciones sobre las Bellas Artes entre los antiguos Egipcios… Leída… el día* 13 *de Julio de* 1790.

En un periódico que Bosarte publicaba con el título de *Gabinate de Lectura Española* (Madrid, viuda de Ibarra, hacia 1798: seis cuadernos en 8.°), se encuentran dos disertaciones suyas, una *Sobre la restauración de las Bellas Artes en España,* y otra *Sobre el estilo que llaman gótico entre las obras de arquitectura*.

[p. 569]. [1] . *Noticias de los Arquitectos y Arquitectura de España desde su restauración, por el Excmo. Sr. D. Eugenio Llaguno y Amírola, ilustradas y acrecentadas con notas, adiciones y documentos por D. Juan Agustín Ceán Bermúdez, Censor de la Real Academia de la Historia, Consiliario de la de San Fernando e individuo de otras de las Bellas Artes… De orden de S. M. Madrid, en la Imprenta Real. Año de* 1829. —Cuatro tomos 4.°

[p. 569]. [2]. *Vid. Memorias sobre la Marina, Comercio y Artes de la antigua ciudad de Barcelona,* tomo III, parte 3.ª, párr. 4.°, páginas 367 y siguientes. *(Reflexiones sobre la arquitectura gótica.)*

Capmany tampoco era extraño a los primeros estudios sobre la literatura de la Edad Media, especialmente sobre la lengua que él llama *provenzala* o *de oc*. Conocía los trabajos de Ste. Palaye y de Millot, y afirma y defiende la influencia de los catalanes en la lengua y literatura del Mediodía de Francia.

[p. 571]. [1]. Los escritos que conozco de Jove-Llanos, referentes a crítica estética, son los que siguen: *Elogio de las Bellas Artes,* pronunciado en la Academia de San Fernando el 14 de Julio

de 1781, y aumentado después con notas.— *Informe sobre la publicación de los monumentos de Córdoba y Granada, grabados por orden superior* (14 de Mayo de 1786).— *Otro* sobre la misma materia (sin fecha).— *Elogio de D. Ventura Rodríguez,* pronunciado en la Sociedad Económica de Madrid el 19 de Enero de 1788, y adicionado con largas notas, especialmente una relativa a los orígenes de la arquitectura gótica.— *Memoria descriptiva del castillo de Bellver* (con largas notas y tres apéndices, que pueden considerarse como memorias distintas: la segunda versa *sobre las fábricas de los conventos de Santo Domingo y San Francisco, de Palma;* la tercera es una *descripción histórico-artística del edificio de la Lonja de Palma).* — Correspondencia desde Bellver con el P. Fr. Manuel Bayeu, conventual de Mallorca, sobre pintura.—Cartas a D. Antonio Ponz, especialmente la 2.ª *(descripción de San Marcos de León),* la 4.ª *(Oviedo y su catedral),* y la 10.ª (Noticias *del escultor asturiano Luis Fernández de la Vega).*— Cartas a Ceán Bermúdez.

Todos los escritos hasta ahora citados se leen en los dos tomos de la edición de Rivadeneyra. Entre los no coleccionados aún, figuran *Reflexiones y conjeturas sobre el boceto original del cuadro de las Meninas de Velázquez* (impreso en el libro titulado *Jove-Llanos, nuevos datos para su biografía, recopilados por D. Julio Somoza.* Madrid, 1885). Jove-Llanos poseyó el boceto de las *Meninas,* que hoy se conserva en Inglaterra.

—*Diarios de D. Melchor Gaspar de Jove-Llanos.* (Son las 256 páginas que llegaron a imprimirse del tomo III de las obras de Jove-Llanos en la *Biblioteca de Autores españoles.* Me entregó estos pliegos el difunto Sr. Don Cándido Nocedal. Hay un extracto de estos Diarios hecho por Ceán Bermúdez, en el libro del Sr. Somoza acerca de Jove-Llanos.)

Entre los escritos de Jove-Llanos que no se han impreso, y cuyo paradero ignoramos, había una *Carta de Philo ultramarino sobre la arquitectura inglesa y la llamada gótica* (citada por Ceán Bermúdez *, Memorias para la vida de Jove-Llanos,* páginas 321 a 323) (★) [★ Ha

sido publicada en 1891 por D. Julio Somoza, en un volumen de *Escritos inéditos de Jove-Llanos* (Barcelona, 1891).]

Acerca de *Jove-Llanos considerado como crítico de artes,* se publicó un buen estudio de D. Fortunato de Selgas en los números de la *Revista de España* correspondientes al 28 de Abril y 13 de Mayo de 1883.

[p. 579]. [1]. Fué descubierta posteriormente, como en otra nota indicamos.

[p. 581]. [1]. Vid. *Pasatiempo jocoso* (en el número 2.° de *El Criticón,* Madrid, 1834).

[p. 582]. [1] . *Obras de Reinoso* (edición de los Bibliófilos andaluces), tomo I, *Poesías,* páginas 102 a 106.

[p. 582]. [2]. Las obras de Ceán que más o menos dicen relación con nuestro asunto, son:

—*Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España…, publicado por la Real Academia de San Fernando. Madrid, en la imprenta de la Viuda de Ibarra. Año de* 1800. Seis tomos 8.° En el último hay extensos índices cronológicos, geográficos, etc., el más extenso de los cuales forma una especie de itinerario artístico de España. Sería de desear que esta obra se reimprimiese con las adiciones manuscritas que dejó D. Valentín Carderera.

—*Descripción artística del Hospital de la Sangre, de Sevilla.* Valencia, imprenta de Benito Monfort, 1804. 12.°

—*Descripción artística de la catedral de Sevilla. Sevilla, en casa de la Viuda de Hidalgo,* 1804. 8.°—Hay una reimpresión, también de Sevilla, 1863.

—*Carta de D. Juan A. Ceán Bermúdez a un amigo suyo sobre el estilo y gusto de la pintura de la escuela sevillana, y sobre el grado de perfección a que la elevó Bartolemé Esteban Murillo, cuya vida se inserta, y se describen sus obras en Sevilla.* Cádiz, 1806, 12.°

—*Diálogo sobre el arte de la Pintura* (son interlocutores Mengs y Murillo). Sevilla, imp. de Aragón y Comp., 1817. 12.°

—*Colección de cuadros del Rey de España, que se conservan en sus reales palacios, Museo y Academia de San Fernando, con inclusión de los del Real Monasterio del Escorial…* Madrid, 1826-28. Texto de Cean Bermúdez: litografías dirigidas por D. José de Madrazo.

—*Arte de ver en las Bellas Artes del diseño, según los principios de Sulzer y de Mengs, escrito en italiano por Francisco de Milizia, y traducido al castellano, con notas e ilustraciones por Ceán Bermudez, con el objeto de conocer las preciosidades que se conservan en el Real Museo de Madrid y en otras partes. De orden de S.* M. Madrid, Imp. Real, 1827. 4.°

Hay otra traducción muy infeliz del libro de Milizia: *Arte de saber ver en las Bellas Artes del diseño, traducido al castellano por el arquitecto D. Ignacio de March, y aumentado con un tratado de las sombras, y otro de la distribución o compartimiento de casetones en todo género de arcos y bóvedas, compuesto por el arquitecto D. Antonio Ginessi, traducidas al castellano por D. Pedro Serra y Bosch… Barcelona, imp. de J. Cherta y Compañía. Año de* 1830. 4.°

—Adiciones a las *Noticias de los Arquitectos (vide supra).*

—*Sumario de las antigüedades romanas que hay en España, en especial las pertenecientes a Bellas Artes.* Madrid, imp. de D. Miguel de Burgos, 1832, folio. Obra póstuma dada a la luz por la Academia de la Historia. Es libro que debe consultarse con bastante cautela, porque Ceán no vió muchos de los monumentos de que habla, y, además, su fuerte no era la arqueología clásica ni la geografía antigua de España.

—*Análisis de un bajo-relieve atribuído al Torrigiano* (Se imprimió en el núm. 87 de *El Censor,* sábado 30 de Marzo de 1822).

—*Diálogo sobre la primacía entre la pintura y la escultura* (interlocutores Berruguete y Alonso Cano). Se imprimió en *El Censor,* número 89, 13 de Abril de 1822. Ceán Bermúdez declara iguales en mérito distinciones y prerrogativas, a las dos artes, censuran-

do amargamente a Benedetto Varchi y a D. Felipe de Castro, que habían dado preferencia a la escultura.

—*Diálogo sobre el origen, formas y progresos de la Escultura en las naciones anteriores a los griegos* (núm. 91 de *El Censor,* 4 de Mayo de 1822.)

—*Diálogo sobre el estado de perfección a que llegó la Escultura en Grecia* (núm. 97 de *El Censor,* 8 de Junio de 1822).

—*Diálogo sobre la Escultura en tiempo de la dominación de los romanos* (núm. 102 de *El Censor,* último publicado, 13 de Julio de 1822).

—*Diálogos entre los retratos del Cardenal Espinosa y el pintor Carreño*. (Ms.)

—*Carta sobre el conocimiento de las pinturas originales y de las copias*. (Ms.)

—*Noticia histórica del famoso cuadro de Rafael, llamado «EI Pasmo de Sicilia»*. (Ms.)

—*Ilustración sobre la custodia de la catedral de Sevilla, fabricada por Juan de Arphe*. (Ms.)

—*Vida de Juan de Herrera*. (Posee el original nuestro amigo D. Eduardo de la Pedraja y Samaniego en su curiosa colección de papeles y libros relativos a la Montaña y a sus hijos famosos. Tengo idea de que ésta y alguna otra de las obrillas artísticas de Ceán Bermúdez que aquí se citan como inéditas, vieron la luz pública en el folletín de un periódico político, hace algunos años.)

—*Sobre el nombre, forma, progresos y decadencia del churriguerismo*. (Ms. Fué leído por el autor en la Academia de la Historia. Vid. tomo Vl, folio 21. Tiene por principal objeto vindicar a España, del cargo de inventora del churriguerismo, y hacerle venir del barroquismo italiano.)

—*Historia general de la Pintura*. (Hay un extracto de la parte concerniente a la escuela aragonesa en el artículo *Zaragoza,* del

Diccionario Geográfico de Miñano. La obra quedó inédita y quizá sin terminar. Era una refundición del *Diccionario* en forma histórica, y adicionado con muchas noticias.)

—*Catálogo de las Pinturas y Esculturas de la Academia de San Fernando*. Madrid, 1824.

—*Catálogo razonado de las estampas que posee D. Juan Agustín Ceán Bermúdez, formado por él mismo, y ensayo para el de una colección completa de Pinturas, Esculturas, Estampas, Diseños y otras obras de las Bellas Artes, principiado en Madrid el día* 1.° *de Noviembre de* 1819. (Ms. incompleto que posee D. Luis Carmena. Empieza con una reseña histórica del grabado, una noticia de los principales grabadores alemanes y descripción de varias estampas. Por lo que dice el autor en la introducción, la obra debía comprender, además, el estudio de las estampas italianas, holandesas y flamencas, francesas y españolas.) Sobre Ceán Bermúdez, véase el *Bosquejo de la literatura en Asturias, seguida de una extensa bibliografía de escritores asturianos,* por D. Máximo Fuertes Acevedo. Badajoz, 1885.

[p. 586]. [1]. Vid. para este estudio la riquísima colección de *Poetas líricos del siglo XVIII,* ordenada por D. Leopoldo A. de Cueto para la *Biblioteca* de Rivadeneyra.

[p. 587]. [1] . *Égloga piscatoria* leída en 28 de Agosto de 1760.

[p. 587]. [2]. En 20 de Enero de 1781.

[p. 587]. [3]. El capellán de las Recogidas, D. Francisco Gregorio de Salas, tipo el más acabado del prosaísmo dominante en el siglo XVIII, hizo oír su voz repetidas veces en la Academia de San Fernando, ya describiendo en 1781 el cuadro de la Anunciación, obra postrera de Mengs, ya haciendo la crítica burlesca del churriguerismo de los edificios públicos de Madrid, en un *Sueño poético* (1778) y en una serie de *Juicios críticos,* entremezclados de verso y prosa y no faltos enteramente de donaire, que leyó en 1778, 1784, 1787 y 1790. Como las inocentes chocarrerías de Salas se hicieron popularísimas, y mucha gente las tomó de me-

moria, no se puede negar que este simpático coplero contribuyó a su manera al triunfo de la cruzada de los Ponz, de los Villanuevas y de los Bosartes. Lo que parece inverosímil, y es buen dato para conocer el gusto del tiempo, es que semejantes bufonadas se hayan leído en junta pública de Academia alguna. (Vid. *Obras* de D. Francisco Gregorio de Salas, tomo I, págs. 323 y siguientes)

[p. 594]. [1]. En la *Continuación del Memorial Literario* (Madrid, Imprenta Real, 1794, tomo III, pág. 93) se lee un extracto de esta oración de Peñasola.

[p. 599]. [1] . *Obras poéticas del Duque de Frías, edición de la Real Academia Española. Madrid,* Rivadeneyra, 1853, pág. 190.

[p. 600]. [1]. Es traducción literal de unas palabras de Winckelmann, como el mismo Reinoso advierte.

[p. 600]. [2]. Publicados en la *Gaceta de Madrid* en el tiempo en que Reinoso la dirigía, y reimpresos en el tomo I de sus *Obras,* edición de los *Bibliófilos Andaluces,* páginas 218 a 234.

[p. 601]. [1]. Inserto en la antigua *Revista de Madrid*.

[p. 601]. [2]. Allí publicó también Reinoso una bella noticia necrológica de Alvarez, el escultor.

CAPÍTULO V.—DE LA ESTÉTICA EN LOS TRATADISTAS DE MÚSICA DURANTE EL SIGLO XVIII.—FR. PABLO NASARRE: SUS TRATADOS DOCTRINALES. EL ORGANISTA FRANCISCO VALLS: POLÉMICA ACERCA DE SU MISA «SCALA ARETINA».—EL P. FEIJÓO Y SU DISCURSO SOBRE LA «MÚSICA DE LOS TEMPL

EL lastimoso estado a que habían llegado en España la teoría y la práctica de la Música al comenzar el siglo XVIII, sólo se comprende recordando las abultadas aunque chistosas caricaturas del padre Eximeno en *Don Lazarillo Vizcardi*. Como único legislador y oráculo infalible en materias de gusto, imperaba *El Melopeo* de Cerone, con sus 1.160 páginas en folio de letra menudísima, en estilo pedanteso, híbrido de latín y castellano, henchidas de lucubraciones sobre la *armonía celestial,* y amenizadas con las peregrinas tablas de los *enigmas musicales,* que ya figuran un elefante, ya una balanza, ya dos sierpes enroscadas, ya un sol eclipsado, ya un tablero de ajedrez. En semejante doctrinal aprendían los maestros de capilla la teoría de «los trocados y contrapuntos **[p. 604]** dobles a la octava, a la decena y a la docena, puesto el canto llano encima, abajo, en medio, por delante y por detrás», especie de gongorismo o de barroquismo musical, cuyos estragos no eran menores que los del barroquismo arquitectónico o literario. Aceptado el principio de que «el gusto de la Música consiste en el artificio de las partes y no en la suavidad de las voces, en el concierto de los contrapuntos y no en la suavidad de las consonancias, y que, por tanto, el verdadero juez de ella ha de ser el entendimiento artificioso del perfecto músico, y no el simple oído de cualquiera persona», [1] creyéronse los contrapuntistas con carta blanca para delirar a su capricho, sin respeto a la razón ni a los oídos, convirtiendo el arte en un mecanismo trivial, enfadoso y pueril, en un empeño de buscar y vencer dificultades, sin rastro

ni reliquia de sentimiento estético. Y fué lo peor que esta enfermedad contagiase a hombres que verdaderamente tenían instinto y alma de artistas, como la tenía, sin duda, el famoso organista ciego del convento de San Francisco de Zaragoza («organista de nacimiento y ciego de profesión», le llama malignamente Eximeno), Fr. Pablo Nasarre, a quien la hipérbole dominante en su tiempo prodigó los dictados de *segundo Jubal,* y de *Santo Padre de la Música*. «Organista científico (le llama uno de sus panegiristas), cuya discreción, no divertida a humanos objetos, quanto carece de vista, tanto se ennoblece de ciencia».

Dos son las obras que conocemos de este famoso tratadista, cuyos libros casi llegaron a sustituir a *El Melopeo* en el aprecio de nuestros compositores y ejecutantes. Titúlase el primero, que por su fecha (1693) todavía pertenece al siglo anterior, *Fragmentos Músicos,* y contiene reglas generales para canto llano, canto de órgano, contrapunto o composición. Es libro enteramente práctico, y dispuesto con mucha sencillez y método. El autor le refundió luego, y no siempre para mejorarle, en los dos tomos en folio de su *Escuela Música según la práctica moderna,* donde, comenzando por tratar del sonido armónico, de sus divisiones y de sus efectos, expone luego la doctrina del canto llano, de su uso en la Iglesia y del provecho espiritual que produce; del canto de órgano, y por qué razón se introdujo en el templo; de las proporciones que **[p. 605]** se contraen de sonido a sonido y de las que ha de llevar cada instrumento; de todas las especies consonantes y disonantes; de todos los artificios de contrapunto; de todo género de composición a cualquier número de voces, y, finalmente, de las glosas. Su mérito principal ya queda dicho que es técnico; pero no se puede negar que intentó, como Salinas y Montanos, sacar el arte de la Música de la región del empirismo, y fundarle en *«principios y reglas generales como los tienen todas las artes mecánicas y liberales»*. Lo que Nasarre tiene propio o derivado de la buena tradición del siglo XVI, es racional y sensato y digno de

grande alabanza. Sólo claudica cuando se deja llevar a ciegas por Cerone, para hablarnos de la *primera parte de la Música, que es la que hacen los cielos,* y del influjo que ésta ejerce en la música humana y aun en los humores del cuerpo, o cuando supone que la razón de no oír nosotros la música de las esferas procede de que el pecado original nos lo impide. [1]

[p. 606] Casi al mismo tiempo que Nasarre floreció otro tratadista de canto llano y de órgano, cuya obra, fundada en los sólidos principios de Francisco Montanos, obtuvo grande y merecida reputación entre los organistas, llegando con aplauso hasta nuestros días. Pero ni este libro de don José de Torres, ni las *Curiosidades de canto llano sacadas de Cerone* por el sochantre de Cádiz, Jorge de Guzmán, ni la *Caudalosa fuente gregoriana* de Fr. Bernardo Comes y Puig, de la Orden de San Francisco, ni el *promptuario armónico* de don Diego de Roxas, ni las innumerables artes de canto llano, entre cuyos autores se cuentan Fr. Antonio Martín, Fr. Ignacio Ramoneda, Fr. Nicolás Pascual Roig, Fr. Pedro Villasagra, Pr. Manuel Pérez Calderon, y los todavía más conocidos y vulgarizados Jerónimo Román de Avila y Francisco Marcos Navas, hicieron adelantar un paso a la teoría estética de la Música, reducidos, como estaban, a servir las necesidades prácticas del canto de Iglesia. [1] Con aparato más científico de razones **[p. 607]** y proporciones matemáticas escribió el P. Maestro Ulloa, de la Compañía de Jesús, catedrático de los Reales Estudios de San **[p. 608]** Isidro, su tratado de *Música Universal o Principios Universales de la Música,* título ambicioso, al cual no corresponde en manera alguna el desempeño del libro. En cambio, bajo el aspecto práctico fué muy celebrada la *Llave de la modulación y antigüedad de la Música,* obra de Fr. Antonio Soler, monje de San Jerónimo, organista y maestro de capilla en el monasterio del Escorial, músico fecundísimo y hombre de mérito en su arte, aunque dado con demasía al estudio y resolución de los *Cánones enigmáticos,* en cuya estéril y enfadosa tarea (verdadera *crux inge-*

niorum de los músicos de este tiempo) hubo de tropezar con otro didáctico afamado, el organista de Mondoñedo, don Antonio Roel del Río, autor de la *Institución harmónica o doctrina musical teórica-práctica,* entablándose entre uno y otro y los aficionados de cada cual de ellos una de aquellas acerbas polémicas tan característica de la literatura del siglo pasado, que, como todas las épocas de transición, se distinguió por el impulso batallador y polémico, que así se aplicaba a lo más grande, como se malgastaba en lo más fútil. [1]

No aplicaremos tal calificativo a la más curiosa y empeñada **[p. 609]** de las polémicas musicales del siglo XVIII, a la que bastaría por sí sola para dar idea cumplida de las doctrinas reinantes entre los músicos de entonces, puesto que todos o casi todos los de España tomaron parte en ella, ya en favor, ya en contra de la entrada de **[p. 610]** tiple en el *Miserere nobis* de la célebre misa compuesta por el maestro barcelonés Francisco Valls con el título de *Scala Aretina*. Habíase permitido Valls (cuyas ideas propendían en gran manera a la libertad artística) «entrar en segunda y novena, especies disonantes sin ligadura», a lo cual se añadía el para algunos grave e intolerable pecado de suponer la pausa como figura real y positiva, siendo así que, según la doctrina de Cerone, «las pausas son figuras privativas, indicios del silencio». A todas las réplicas de sus adversarios, a todos los argumentos de autoridad, respondió Valls con singular franqueza e instinto revolucionario, que «si todo lo hubieran visto los antiguos, poco nos sobrara que inventar a los modernos, porque en todas las Artes y Ciencias se va añadiendo y perfeccionando cada día». «No son los preceptos de la Música (alega) más fuertes que los de otras facultades, en especial de la Poesía, que para la expresión de una agudeza tiene varias dispensaciones permitidas, que el usarlas ni destruye las reglas del Arte, ni empaña el crédito del poeta, *sucediendo lances asimismo en nuestra Música que precisan al compositor a exceder los límites del Arte*… En la Música, una de las partes que se

requieren para ser buena, es la variedad. De aquí nace que aquello que por su naturaleza es malo, el Arte lo dispone de manera que, aunque lo sea físicamente, no lo parezca, como compone la enemistad de los elementos… ¿Qué son las reglas en las Artes, sino instrumentos y medios para lograr el fin de ellas? *Es el fin la regla de las reglas, y como se logre aquél, han de ceder y callar éstas como criadas. Ahora pregunto: ¿cuál es el fin de la Música? Cualquiera que no sea sordo, responderá que la Melodía; pues como se logre ésta, ¿qué importa que se falte en algunas de las reglas que establecieron los Antiguos?* También ha tenido el tiempo alguna jurisdicción sobre la observancia de las Artes. ¿Cuántas cosas reprobaron los Antiguos que han abrazado los Modernos? El semitono menor, el tritono, la quinta imperfecta, fueron tenidos por intervalos incantables, y en nuestros tiempos vemos ordinariamente practicado su uso. Pues si lo que los Antiguos vieron y reprobaron, lo practican con alabanza los Modernos, ¿cómo se debe omitir, por falta de apoyo en ellos, lo que no vieron ni conocieron?»

¡Singular bizarría y desenfado del ingenio español, siempre reclamando su libertad y siempre propenso a ensanchar los límites **[p. 611]** del Arte! En él la insurrección es estado natural y congénito, como lo es en el ingenio francés el espíritu de orden, de reglamentación, y disciplina. Nuestros tratadistas de Música no van en zaga a nuestros didácticos literarios en lo arrojados e innovadores. El mismo Lorente, en su famoso libro *El Por qué de la Música,* acepta, como Valls, el uso de las *especies disonantes* y de otras licencias, «para no atar las manos a los compositores, ocasionándoles con la estrechez de el uso de los preceptos a que dexen de hacer muchas y repetidas diferencias en sus obras». [1] Pero Valls es mucho más explícito y resuelto que Lorente: lo que el uno tolera y en ciertos casos recomienda, el otro lo erige en sistema. «Estas licencias no son contra el Arte, sino que *trascienden lo riguroso del Arte*… ¿Puede negarse ser aquella entrada mía una nueva inventiva, un extraordinario camino, un raro medio

para llegar al fin de la melodía, que es el blanco de la Música, por lo cual se me deben más glorias que calumnias?» Lo mismo pensaban veintiséis de los cincuenta Maestros de capilla que tomaron parte en aquel torneo doctrinal. El que con más calor y más copia de razones se puso al lado de Valls, fué el maestro sevillano don Gregorio Santisso Bermúdez, impugnando al de Palencia, don Joaquín Martínez, que por su autoridad indiscutible llevaba la voz entre los adversarios del famoso *Miserere,* siendo su principal argumento, como el de todos los partidarios de las tradiciones clásicas, que «la Música consta de principios assentados y reglas generales, y cuando éstas se quebrantan, se destruye la esencia de la Música». A lo cual respondía Santisso que el Arte de la Música, como las demás artes, admite novedades e invenciones, siempre que éstas se compongan con sus reglas y principios. «No se le prohibe al arquitecto inventar nuevos estípites, cornisas ni arqueaxes…: menos me debiera, en Arte tan heroica como es la Música, reprobar artificiosas invenciones, para que con la novedad hermoseen y halaguen su sentido». Unidos el Maestro y el Organista de Sigüenza, declararon que «siendo la Música tan liberal como sus profesores, no es razón el angustiarse en sus reglas; pues, salvándose lo esencial…, no se debe malograr un buen intento por un escrúpulo impertinente». Sería fácil multiplicar las citas del mismo género, extractadas de los 78 [2] **[p. 612]** escritos a que dió ocasión esta inaudita polémica, testimonio claro de la gran fermentación de ideas que ya reinaba entre nuestros músicos antes del advenimiento del revolucionario por excelencia, del insigne P. Eximeno, azote y terror de los contrapuntistas rutinarios. En tal empresa le había precedido un olvidado Maestro de Capilla de la iglesia de Palencia (sucesor de Martínez, a lo que entendemos), que publicó en 1757 un folleto verdaderamente de oro, con el título de *Consejos a sus discípulos sobre el verdadero conocimiento de la Música Antigua y Moderna*. [1] Don Antonio Rodríguez de Hita (que tal era el nombre del au-

tor de este opúsculo) **[p. 613]** defiende la necesidad de «nuevas reglas y nuevo modo de contrapunto para la composición moderna»; se burla de los artificios de sus contemporáneos, y acusa a los Maestros de Capilla de haber olvidado totalmente «la suavidad, expresión y la novedad, exes principales de la composición, puesto que la Música ha nacido para deleitar el ánimo y persuadir los afectos».

La página más brillante de crítica musical que se escribió en España durante la primera mitad del siglo XVIII, fué compuesta por un hombre que no era músico, pero a quien su grande entendimiento y su perspicacia analítica hizo acertar con la verdad en éste como en otros muchos puntos, y derramarla a raudales por el suelo español, abriendo una era científica que por excelencia debiera llevar su nombre: *siglo del P. Feijóo,* puesto que heredó todas sus cualidades y todos sus defectos. El memorable discurso del P. Feijóo sobre *La Música de los Templos,* forma parte del primer tomo del *Theatro Crítico,* impreso en 1726. Nadie esperaría del P. Feijóo, espíritu grave, positivo y un tanto prosaico, tan poco sensible a los encantos de las demás artes, el entusiasmo que respiran algunas cláusulas de este discurso. Sin duda alguna fué la Música la única manifestación estética que llegó a conmover las fibras de su alma. Por eso le dolía tanto la profanación de la música sagrada, la invasión de las arias italianas en el sagrado recinto del templo. «Las cantatas que ahora se oyen en las iglesias son en la forma las mismas que resuenan en las tablas. Todas se componen de *minuetes, recitados, arietas, alegros,* y a lo último se pone aquello que llaman *grave,* pero de eso muy poco, para que no fastidie… El que oye en el órgano el mismo minuet que oyó en el sarao, ¿qué ha de hacer sino acordarse de la dama con quien danzó en la noche antecedente? En el templo, ¿no debía ser toda la música grave? El canto eclesiástico de otros tiempos era como el de las trompetas de Josué, que derribó los muros de Jericó, es-

to es, las pasiones… El de ahora es como el de las Sirenas que llevaban los navegantes a los escollos.»

Partidario entusiasta del canto llano, no reprueba, sin embargo, el P. Feijóo el *canto figurado o de órgano,* pero estimagtiza sus abusos. A pesar de la doctrina de Santo Tomás, que, al parecer, lo prohibe, no está mal con el uso de los instrumentos en las iglesias: sólo exceptúa los violines. Censura como muelles y **[p. 614]** corruptores «aquellos leves desvíos que con estudio hace la voz del punto señalado, aquellas caídas desmayadas de un punto a otro, pasando, no sólo por el semitono, sino también por todas las comas intermedias, tránsitos que ni caben en el arte ni los admite la naturaleza… La experiencia muestra que las mudanzas que hace la voz en el canto por intervalos menudos, tienen un *no sé qué* de blandura afeminada o de lubricidad viciosa. Por eso los Lacedemonios reprobaban el género *cromático* y el *enarmónico*… La Música nació en los templos, y más tarde pasó al teatro…: sirvió primero para cantar las alabanzas de los dioses; luego para estimular las pasiones humanas».

Nacía la indignación del P. Feijóo de la misma vehemencia con que él sentía el halago estético de la Música, y del singular poder que la concedía, para despertar virtudes y vicios. «La música más alegre y deliciosa de todas, es aquella que induce una tranquilidad dulce en el alma, *recogiéndola en sí misma y elevándola con un género de rapto extático sobre su propio ser para que tome vuelo el pensamiento hacia las cosas divinas»*. Creía firmemente, y lo defiende en una de sus *Cartas Eruditas,* [1] no sólo que el deleite de la Música es el más acomodado a la naturaleza racional, sino que ese deleite, acompañado de la virtud, *hace la tierra noviciado del cielo*. Al revés de casi todos los estéticos, daba la palma entre las Artes a la Música, «por razón de su mayor nobleza y de su mayor honestidad o utilidad moral». La ira, la concupiscencia, el odio, la melancolía, la ambición, la codicia, la soberbia, todos los afectos son domeñados por ese poder celestial. El discurso del P. Fei-

jóo es precisamente todo lo contrario de lo que ha sido en nuestros días la famosa paradoja de Laprade *contra la Música,* «arte vaga, inconsciente, casi irracional, sin raíces en el sentimiento moral ni en la conciencia; arte inferior, arte última entre las artes derivadas». Toda exageración provoca la exageración opuesta, ni es procedimiento de espíritus sólidos, para ensalzar un arte, rebajar o deprimir las restantes. Siempre le quedará por suya a la Música una región de ensueños y de ilimitadas y mal definidas aspiraciones, a la cual, ni el arte de la palabra ni las artes plásticas llegan.

[p. 615] Aún hay otras afirmaciones muy curiosas en el discurso *sobre la Música de los Templos*. Feijóo, adversario resuelto de la música italiana, cuya introducción en nuestro suelo atribuye al compositor Durón, predice la decadencia de esa escuela por abuso de adornos impropios y violentos: considera perjudicialísima la diminución de figuras, hasta introducirse las *tricorcheas* y *cuatricorcheas:* 1.°, porque hay pocos ejecutores capaces de dar puntos tan veloces; 2.°, porque no se da lugar al oído para que perciba la melodía. «Así como aquel deleite que tienen los ojos en la variedad bien adecuada de colores, no se lograra si cada uno fuese pasando por la vista con tanto arrebatamiento que apenas hiciese impresión distinta en el órgano…, así los puntos con que se divide la música, cuando son de tan breve duración que el oído no puede actuarse distintamente de ellos, no producen armonía, sino confusión… Lo esencial de la música es la exactitud en la limpieza.» Todavía ofenden más al P. Feijóo, por lo que contrastan con la gravedad de la música religiosa de los buenos días del siglo XVI, los tránsitos excesivos de un género a otro, y la introducción de modulaciones sueltas extrañas al tema. Cree, lo mismo que Montanos, que «el canto ha de ser apropiado a la significación de la letra». [1]

Con razón ha afirmado la ilustre escritora coruñesa doña **[p. 616]** Emilia Pardo Bazán, en su discreto panegírico de Feijóo,

que revelan las obras del polígrafo Benedictino verdaderas aptitudes para la crítica musical, muy raras en su tiempo. Pero esta misma **[p. 617]** superioridad suya sobre casi todo lo que le rodeaba, fué causa de que los músicos rutinarios y los malamente innovadores que se empeñaban en llevar a la música del templo todos los artificios y galanterías del teatio, se desatasen contra él en invectivas ni más ni menos que lo hacían los médicos, acusándole unos y otros de intruso en sus profesiones respectivas, falto de autoridad y de ciencia para zaherir y poner de manifiesto los vicios y ridiculeces de cada una de ellas. Con ellos hicieron coro los impugnadores sistemáticos del P. Feijóo, los que tomaron a pechos la empresa de ir refutando uno por uno los discursos del *Teatro Crítico*. Tales fueron don Salvador Joseph Mañer y don Ignacio Armesto y Ossorio, autor el primero de un *Anti-Theatro,* y el otro de un *Theatro anti-crítico universal,* libros condenados desde su nacimiento a perpetua oscuridad y olvido. Lo que alcanzaban estos hombres en materia de educación estética, fácilmente se comprenderá con decir que a don Salvador Mañer (según confesión propia) «mejor le sonaba una caxa militar que todas las melodías de los más canoros ruiseñores». Por el contrario, Armesto y Ossorio, que se preciaba de filarmónico, cree a pie juntillas que «Peón curó a muchos, casi sin esperanzas de vida, con canciones festivas, y Asclepiades a los sordos con el ronco son de las trompetas».

Nasarre, Valls y Feijóo, con el estruendo de las polémicas que en torno de ellos se levantan, llenan casi solos el primer tercio del siglo XVIII. Desde ellos hasta la aparición del poema *De la* Música de Iriarte en 1779, hay un período de silencio absoluto, sólo interrumpido por algunos oscuros e insignificantes tratados didácticos de canto llano, de órgano o de guitarra. Y, sin embargo, a este período de esterilidad corresponden grandes novedades en nuestra cultura musical: primero, la invasión de la ópera italiana en tiempo de Felipe V, y su absoluto y despótico domi-

nio en tiempo de Fernando VI, ahogando toda iniciativa en nuestros compositores y dejando enterrados para largo tiempo los débiles gérmenes de nuestra música nacional profana; segundo, la iniciación posterior, lenta pero indudable, de un grupo reducidísimo de aficionados en los misterios de la música instrumental alemana. A este corto grupo de admiradores de Haydn pertenecía don Tomás de Iriarte, según él mismo nos declara en cierta epístola familiar, algo más poética que el *Poema de la Música* :

[p. 618] «Háyden, músico alemán,
Compositor peregrino,
Con dulces ecos se lleva
Gran parte de mi cariño. [1]
Su Música, aunque la falte
De voz humana el auxilio,
Habla, expresa las pasiones,
Mueve el ánimo a su arbitrio;
Es pantomina sin gestos,
Pintura sin colorido,
Poesía sin palabras
Y Retórica con ritmo.
Que el instrumento a quien Háyden
Comunica su artificio,
Declama, recita, pinta,
Tiene alma, idea y sentido,
Si las diferentes voces
Corren por tonos distintos;
Si se alternan, si se imitan,
Si a un tiempo cantan lo mismo,
Si callan de golpe todas,
Si entran todas de improviso,
Si débiles van muriendo,
Si resucitan con brío,

Solas, juntas, prontas, tardas,
Todas por varios caminos
Excitan un mismo afecto,
Llevan un mismo designio.
O expresan gritos de furia,
O de amor tiernos suspiros,
O el llanto de la tristeza,
O el clamor del regocijo.

.....

No afecta su melodía
Estudiados gorgoritos,
Difíciles menudencias,
Todas adornos postizos
[p. 619] Con que se finge grandioso
El canto pobre y mezquino,
Que olvida llegar al alma
Por engañar al oído…», etc., etc.

El escritor que con tanta viveza ponderaba, al correr de la pluma, los efectos de las sonatas de Haydn, era el mismo que de una manera tan desmayada y rastrera iba a dar en interminables *Silvas* los preceptos del arte que tanto amaba. Como poema didáctico, el de la Música hizo escuela, y pocas obras influyeron más en el siglo pasado. Iriarte es el principal responsable de todos los poemas sobre las Bellas Artes que llevan los nombres de Rejón de Silva, de Enciso, de Moreno de Tejada, de Viera y Clavijo, pésimos imitadores de un modelo ya de suyo harto infeliz, engendros híbridos, de los cuales salía tan mal parado el arte de la poesía como aquel otro arte o ciencia cuyos preceptos se querían exponer. Hay que distinguir, sin embargo, a Iriarte de sus imitadores, que están a cien leguas de él en pureza, en corrección y en buen gusto. Iriarte podía ser constantemente prosaico, pero era también constantemente discreto. Su buen gusto no llegaba hasta marcarle la diferencia entre los versos y la prosa, pero le con-

ducía a escribir en forma rimada, prosa docta, racional y sensata. Así se comprende que el *Poema de la Música,* tan execrado tradicionalmente por los literatos, que suelen no conocer de él más que el primer verso, célebre por su acentuación viciosa, conserve verdadera estimación entre los profesores de Música, como lo acreditan ocho o nueve ediciones castellanas, una traducción francesa, otra inglesa, otra alemana, y dos distintas italianas, una de ellas recientísima (de 1868), cuyo traductor, hombre de gusto y de letras, amigo del gran poeta Niccolini, con quien consultó su trabajo, no duda en llamar a este poema tan desacreditado entre nosotros, «un *capolavoro della Letteratura Spagnuola*». [1]

[p. 620] No diré otro tanto. Lo primero que necesitan los poemas es poesía, y el de Iriarte carece totalmente de ella. Pero si se prescinde de los versos (¡ojalá el autor mismo hubiera prescindido!), y se mira la obra como un tratado didáctico, se la encontrará digna de toda alabanza, por la lucidez, por el método y por la soltura y facilidad de exposición. No arrebata ni entusiasma nunca; pero instruye. No inspira grande amor a las bellezas de la música; pero inicia en sus rudimentos. El plan es tan sencillo como lejano de toda intención épica o de todo vuelo lírico. En el canto primero se da una idea de los elementos de la Música, reduciéndolos a dos: *sonido y tiempo*. El sonido se considera, ya según la Melodía (tratándose con este motivo de las escalas *diatónica* y *cromática,* de la formación de los modos mayor y menor, de la extensión de los sonidos que puede apreciar nuestro oído, y del uso de las claves), ya según la Harmonía, a la cual corresponde el conocimiento de los intervalos consonantes y disonantes. El tiempo se considera «ya respecto al compás binario o ternario, ya respecto al diverso valor o duración de las figuras, o ya, en fin, respecto al aire o movimiento que se da al compás». El canto 2.° trata de la expresión de los afectos por medio de la Música. El 3.°, de sus principales usos, y especialmente de la Música de los Templos. El 4.°, de la **[p. 621]** Música Teatral. El 5.°, de la Mú-

sica que pudiéramos llamar privada, esto es, de la que se ejercita en sociedad, y del deleite que procura la música al hombre solitario. El autor termina proponiendo el establecimiento de una Academia de Música por el estilo de la de Nobles Artes de San Fernando. No hay más artificio que éste en el poema, si se exceptúan algunas digresiones pastoriles, a estilo del tiempo. El zagal Salicio da lecciones de canto a la pastora Crisea. En otro lugar, el poeta se finge trasladado en sueños a los Campos Elíseos, donde el compositor napolitano Jomelli le explica el estado de la ópera y sus reglas.

En un libro tan elemental como el poema de Iriarte no cabía mucha estética, y realmente hay muy poca, y ésta vulgarísima. Estudiar profundamente *la imagen y el dechado de la Naturaleza;* admirarse y llenar la mente de las *ideas que ella representa;* elegir entre sus accidentes *lo más precioso, florido y grato;* no *pintarla tosca, sino bella,*

«Dándola gracia, novedad y ornato»;

y, finalmente, seguir un plan, norma o sistema, *único, regular y* **[p. 622]** *consiguiente,* es lo que recomienda al *músico aplicado,* en quien concurran la sensibilidad y el ingenio con la meditación y el juicio. Las ideas musicales de Iriarte corresponden exactamente a las ideas pictóricas de su amigo Mengs: uno y otro sueñan con el *embellecimiento* de la naturaleza, aunque Iriarte prescinde de los fundamentos platónicos en que el pintor alemán se apoyaba.

Lo que más interés da hoy al *Poema de la Música,* y hace deplorar amargamente que no esté todo él escrito en prosa, es una larga nota o disertación final sobre la aptitud de la lengua castellana para el canto. Es un dolor que Iriarte no haya tratado con más extensión un asunto que tan perfectamente conocía; pero sus indicaciones, aunque breves, son tan sagaces y atinadas, que bastan para que todo aficionado a nuestra lengua deba mirar con apre-

cio benévolo ese titulado *Poema,* cuyo ingenioso autor apenas es responsable de una aberración de gusto universal en su tiempo, la de creer que todo lo que es materia de enseñanza puede ser igualmente materia *directa* de poesía. Iriarte lo dice con la mayor buena fe y llaneza:

«Soy un Maestro que tranquilo ofrece
Un doctrinal resumen
De lo que puede con el Arte el Numen».

Y que esto se llamaba entonces poesía, no tiene duda, puesto que el mismo Metastasio, de quien nadie negará que era verdadero e insigne poeta, no tuvo reparo en llamar *mirabile* a la obra de Iriarte, y a su autor «uno de aquellos rarísimos vivientes *quos aequus amavit Jupiter*».

La verdadera gloria de la literatura musical española del siglo XVIII hay que buscarla en los Jesuítas españoles desterrados a Italia: Eximeno, Arteaga, Requeno. El tratado *Del origen y reglas de la Música,* los *Ensayos sobre el arte armónica,* las *Revoluciones del teatro musical italiano,* las *Disertaciones sobre el ritmo,* son verdaderos monumentos de altísima cultura estética, que pueden honrar a cualquier país y a cualquier siglo, y que no desmerecen puestos al lado de lo mejor que entonces produjo la crítica musical francesa en las obras de Rameau, D'Alembert y Juan Jacobo Rousseau.

El P. Antonio Eximeno, a quien el entusiasmo de sus **[p. 623]** contemporáneos italianos llamó *el Newton de la Música,* no parecía a primera vista destinado al papel de innovador artístico. Cuando salió de España con sus hermanos de religión en 1767, su reputación era de matemático, y, dirigía con gran crédito los estudios del Colegio de Artillería de Segovia, adonde le llevó a enseñar ciencias exactas el Conde de Gazola. Nadie hubiera adivinado en el Jesuíta valenciano, autor de las *Observaciones sobre el paso de Venus por el disco solar,* y de otros trabajos astronómicos en-

tonces tan celebrados, al futuro reformador de la teoría de la Música. Sólo cuando le arrojó a Italia el común infortunio de la Compañía, se aplicó a su estudio. Creyó al principio que le serían de alguna utilidad los grandes conocimientos matemáticos que poseía; pero muy pronto hubo de desengañarse de la ninguna relación entre las Matemáticas y la Música, con lo cual abandonó a su maestro el P. Massi, y se dió a buscar nuevo rumbo, sirviéndole de incitador y despertador el hecho casual de haber oído un día en la Basílica de San Pedro el *Veni Sancte Spiritus* de Jomelli. Meditando sobre los efectos de aquella composición, se apoderó de su espíritu la idea de que la Música no es más que una especie de prosodia, cuyas reglas debe investigar y fijar experimentalmente el teórico, prescindiendo de números y proporciones. En 1771 lanzó el prospecto y plan de su obra en una hoja suelta, que causó verdadero escándalo en algunos y curiosidad singular en todos. El autor anunciaba que iba a combatir y echar por tierra las opiniones de los pitagóricos, y las de Euler, Tartini, Rameau, Burette, el P. Martini y demás didácticos, probando además que el contrapunto no debe fundarse en las reglas del canto llano, y que el llamado *contrapunto artificioso* es una reliquia de los tiempos bárbaros.

Tres años más se retardó el cumplimiento de esta promesa; pero al fin apareció en 1774 , en lengua italiana, [1] el libro por **[p. 624]** tanto tiempo esperado, con el título de *Origen y reglas de la Música, con la historia de su progreso, decadencia y renovación*. La importancia excepcional de esta obra y el ruido que hizo al tiempo de su aparición, nos obliga a presentar una exposición bastante detallada de sus doctrinas.

No encontrando luz Eximeno entre las densas tinieblas del tratado de la Armonía de Tartini, ni mucho menos en el fárrago de reglas de los autores prácticos de canto llano, reglas que muchas veces están en abierta contradicción con el placer estético que la obra produce, y que nace precisamente de su infracción,

[1] emprende probar que *la Música no es más que una prosodia para dar al lenguaje gracia y expresión;* que toda la variedad de tiempos y de notas musicales son otros tantos pies de la poesía griega o latina; que la Música consiste en las modificaciones del lenguaje natural, y, por último, que los maestros de capilla no tienen ni una sola regla de contrapunto que no sea falsa o mal entendida. Los temperamentos no tienen base sólida, puesto que los números son absolutamente impertinentes a la Música. «Hoy día no hay *género diatónico,* ni *cromático,* ni *enarmónico,* ni canto llano, ni figurado». *La Música es un lenguaje puro, que tiene sus fundamentos casi comunes con los del habla*. Las extravagancias pitagóricas **[p. 625]** sobre la virtud de los números y la armonía de las esferas celestes, son para Eximeno «un perpetuo testimonio del extravío de la fantasía humana». En Boecio la Música parece un arte de hacer cábalas. «¿No es necedad suponer que la Música está fundada en ciertas razones numéricas, que es preciso alterar para poner la Música en ejecución?…» Los números musicales no son más que una consecuencia necesaria de la extensión de las cuerdas, que unas veces forman casualmente proporción, y otras no. Las razones y proporciones de las cuerdas son accidentales a la armonía. «Véase cómo la fantasía ha engañado a los filósofos: las cuerdas musicales, por cuanto son cuerpos extensos, son capaces de proporción, y la fantasía aplica a los sonidos o a las impresiones que provienen de las cuerdas la extensión de éstas; por esa razón se dice que entre dos sonidos se contiene un *intervalo,* que este sonido es doble del otro, que la voz cantando camina por grados, y otras locuciones semejantes, que suponen en las impresiones del oído la extensión de las cuerdas, o que entre el sonido más grave de la Música y el más agudo hay una extensión, y a esta imaginaria extensión aplicamos los números que convienen a la extensión real de las cuerdas. Imaginémonos un hombre privado de vista y de tacto desde su nacimiento: jamás se le ocurriría decir que un sonido era doble de otro». El enseñar a deleitar el oído

por las proporciones de las cuerdas, vale tanto como enseñar a convencer el entendimiento por el número de las palabras.

Tres eran las principales teorías de la música que corrían con algún crédito en el siglo XVIII: la del matemático Euler, la de Tartini y la de Rameau, expuesta y corregida por D'Alembert en sus *Elements de la Musique*. Ninguna de ellas satisface a Eximeno. «El primer error de Euler en su *Tentamen novae Theoriae Musicae* consiste en dividir la Suavidad, que es una impresión del oído, en grados, y atribuirles la extensión que es propia de las cuerdas… Los grados de Suavidad son absolutamente imaginarios. El placer de la Música depende de un cierto temperamento de la simplicidad con la variedad, que nuestro entendimiento no puede determinar con cálculos, sino que lo debe sacar inmediatamente de la Naturaleza. El tratado de Euler es una pura falacia. Falla la Matemática siempre que se aplica a objetos que se suponen extensos por puro vicio de la fantasía, como se ha atribuído hasta **[p. 626]** ahora a los sonidos la extensión de las cuerdas, y, como supone Euler, extensa y visible en grados la Suavidad».

Al violinista Tartini le nota Eximeno de superficial matemático y físico. El principio de su sistema se reduce a considerar el círculo como la unidad armónica o el origen natural de la Música. «Yo no comprendo (dice el Jesuíta español) cómo Rousseau, en su *Diccionario de la Música,* supone que se oculta alguna profundísima verdad en ese laberinto de líneas rectas y curvas, de círculos y cuadrados. Por lo que a mí toca, confieso que cuando, sin mirar el título, abrí el tratado de Tartini, pensé tener entre las manos un libro de Nigromancia».

«Rameau (prosigue Eximeno) enseñó el contrapunto por reglas en su mayor parte falaces como los demás; pero en el tercero y cuarto libro de su *Tratado de la Harmonía,* se contienen reglas utilísimas de práctica que no conoció ninguno de los antiguos. Habría sido un perfecto Maestro de su arte si no hubiese escrito *el Nuevo Sistema de Música Teórica* y la demostración del principio

de la harmonía. El hacer la *harmonía simultánea* objeto primario de la Música, se opone al sentimiento común de todos los hombres, que sólo adoptan la Música en cuanto sirve para expresar con la modulación las pasiones del ánimo. Para esto no son de absoluta necesidad los sonidos simultáneos».

Enfrente de estos sistemas levanta Eximeno el suyo, sensualista puro como toda su filosofía, y reducido a este solo principio: «La Música procede del Instinto, lo mismo que el Lenguaje». «La Música es un verdadero lenguaje. En el canto de las palabras, la Música adorna a éstas con variedad de tonos para causar en el ánimo una impresión más viva. En la modulación sin palabras, conmueve el ánimo por medio de los tonos de la voz, que responden al natural encadenamiento de las ideas y de los afectos. El primer objeto de la Música no es la harmonía simultánea de Tercera y Quinta, sino el mismo que el del habla, esto es, expresar con la voz el sentimiento. Por eso nos deleita el canto sin la harmonía, con tal que exprese algún afecto. Al contrario, el concierto más armonioso de instrumentos que nada exprese o signifique, será una música vana, semejante a los delirios de un enfermo.

La Música y la Prosodia tienen el mismo objeto y el mismo **[p. 627]** origen. «¿No sería necedad decir que para hablar con perfección es necesario medir las distancias de los planetas, y arreglar después, conforme a estas medidas, los tonos de la voz? ¿O que los tonos del habla se contienen en una fórmula algebraica, o en las propiedades del círculo?»

La práctica de la Geometría consiste en la aplicación mecánica de las reglas; pero la de la Música depende precisamente del exercicio de una facultad del hombre, que tiene en sí toda la virtud necesaria para expresar con los tonos convenientes de la voz, ya hablando, ya cantando, cualquier afecto del ánimo: las reglas no son más que observaciones sobre los tonos, y *la falta de verdadera reflexión no es impedimento absoluto para las operaciones del hombre,*

que proceden de puro instinto. Para componer Música es preciso abandonarse en los brazos de la Naturaleza y dejarse conducir por las «sensaciones».

Pocas veces se ha visto, aun dentro del mismo siglo XVIII, un sensualismo tan cerrado e intransigente. Verdad es que Eximeno difiere de Condillac en muchas cosas. No quiere aceptar, por ejemplo, que el lenguaje se componga de signos arbitrarios, ni que le hayan inventado los hombres mediante una especie de convenio. Su buen sentido triunfa de las consecuencias absurdas a que no temían llegar otros de su escuela. «Siendo tan natural al hombre el reflexionar, comparar las ideas, raciocinar y acordarse, como el sentir los objetos presentes, ¿por qué el lenguaje necesario para explicar aquellas operaciones del entendimiento no ha de ser tan natural como el lenguaje de acción?» Pero al mismo tiempo enseña que el objeto de la voz es uno mismo en el hombre y en el animal, puesto que uno y otro se proponen manifestar las impresiones internas. Sólo que hallándose reducido el animal a un corto número de sensaciones simples, que no compara entre sí, sus voces son pocas y muy sencillas.

El hombre, pues, siempre que se encuentra en condiciones de hablar, habla por instinto. El instinto le sugiere las inflexiones de voz más adecuadas a su intento. *Comenzó a cantar como cantan los pájaros, por puro instinto*. Este instinto se desenvuelve en virtud de las impresiones particulares. *Si las circunstancias que obligan al hombre a hablar fuesen en todos las mismas, todos hablarían la misma lengua,* así como todos dan los mismos gritos para **[p. 628]** manifestar una sensación de dolor. Eximeno rechaza totalmente la teoría de la revelación *directa* del lenguaje. [1]

La Prosodia es el verdadero origen de la Música. «Así como la naturaleza nos ha dado siete colores para pintar y siete vocales para hablar, así ha dado a la especie humana siete tonos diversos de voz para cantar. La harmonía consiste en la tercera, quinta y octava. Todo intervalo que sea parte de dicha harmonía es con-

sonante, y todo intervalo que no lo sea es disonante. Como las disonancias son adornos añadidos a la naturaleza por el arte, su uso no está ceñido a límites tan estrechos que no pueda traspasarlos un genio felizmente atrevido. Resultaría insoportable fastidio de reducirse la composición musical a un solo modo. Es necesario, pues, abrir camino para transportar el canto a diversos modos, aunque el primero con que la composición comienza deberá mirarse siempre como principal, renovando a menudo su memoria y conduciendo el todo de la harmonía a terminar en él». «Las distinciones de géneros *diatónico, cromático* y *enharmónico* y de tonos y semitonos mayores y menores, son en la práctica cosas del todo imaginarias, fundadas por la mayor parte en las fantásticas divisiones numéricas de los intervalos. *No hay sino un género de Música: determinar un Modo o modular en él,* hágase esto modulando por tonos, por semitonos o por saltos. Todo lo demás es tan quimérico y vacío como las *cualidades ocultas* de los aristotélicos». La comparación de los contrapuntistas con los filósofos escolásticos reaparece con frecuencia bajo la pluma de Eximeno, que, intolerante como lo llevaba consigo el espíritu demoledor de aquel siglo, envuelve en sus censuras el mismo canto llano, si no en su esencia, a lo menos en las ponderaciones que de él hacían los maestros: «Jamás he podido formarme una idea clara y precisa de ese Género tan decantado, y me parece que es un fantasma para espantar a los principiantes y tenerlos atrasados por muchos años en las vanas y ridículas imaginaciones del contra punto. El Canto-Llano trae origen de los siglos en que se ejecutaba la Música a tientas, sin diversidad de tiempos ni de notas. El **[p. 629]** canto de los Salmos, Antífonas, Graduales y Responsorios era comúnmente al unísono, y si resultaba entre las voces alguna harmonía, era enteramente casual… Es necesario tener presente que si con las distinciones de Canto-Llano y figurado, de géneros *diatónico, cromático, enharmónico, mixto* y otros nombres semejantes, se intenta hacer distinción de harmonías

fundadas en diversos principios, tales distinciones son vanas, imaginarias, ridículas. El único género de Música que la naturaleza nos inspira, se reduce a cantar en un Modo mayor o menor: tanto el mayor como el menor se compone de las tres harmonías de Primera, Cuarta y Quinta».

Eximeno comprueba sus teorías con varios ejemplos clásicos, entre ellos la Misa del Papa Marcelo, de Palestrina, y el *Stabat Mater,* de Pergolese, sirviéndole este último como demostración de las irregularidades pintorescas que para un asunto sublime y poético se pueden sacar de los modos menores. Pergolese es el ídolo de Eximeno, que no se harta de apellidarle «el Rafael y el Virgilio de la Música». Al violinista Corelli le estima como uno de los perfeccionadores de la música dramática. «A pesar de los lamentos de los contrapuntistas, la Música ha renovado en este siglo la expresión. *El deleite del oído no es más que un medio para obtener el fin primero de la Música, que es excitar los afectos de nuestro* ánimo». En el sistema de Eximeno, todo se subordina a la *expresión*. Para obtenerla, todo recurso es bueno y lícito, pues *por nuevos y diversos caminos se puede llegar a la suma excelencia en cualquier arte*. Un genio creador se forma por sí un estilo enteramente nuevo. No por eso se ha de reprender la imitación cuando se funda en una perfecta conformidad de gusto y de estilo entre dos excelentes autores, aunque esto muy rara vez acontece.

En la última parte de su libro, Eximeno nos presenta una rápida pero originalísima historia de los progresos, decadencia y restauración de la Música. Trozo es éste enteramente moderno en su método, en su estilo y en sus conclusiones. Eximeno aplica a la historia artística el mismo criterio que su paisano el P. Andrés a la historia literaria. Como él, toma en cuenta, para apreciar la cultura estética de un país, el clima, el temperamento, el estado político y social, los juegos públicos, las costumbres. Y al mismo tiempo va enlazando la historia de la Música con la de la Poesía, **[p. 630]** dando luz a la una por la otra. Así lo hace al tratar de

los orígenes líricos de la tragedia ateniense, que, según él, era una ópera, con recitados, arias y dúos. Así pone de manifiesto la antigüedad de la poesía lírica sacerdotal y litúrgica, respecto de los demás géneros. Así aplaude el estilo lírico en la tragedia, y se duele amargamente de que la musa moderna (la de su tiempo) vaya perdiendo cada vez más el aliento poético. Así reduce a la nada la presuntuosa opinión de Burette, que convertía la Música griega en un canto llano, preguntándole con sorna nuestro Jesuíta si Safo cantaría sus amores en el tono de nuestras antífonas y graduales.

Para Eximeno, el continuo mudar de que nos da testimonio la historia del arte, en nada empece al carácter absoluto e infalible de las leyes del gusto. No es posible reducirle a un mero capricho. «Si así fuese, habría que colocar en la misma línea los aullidos de los turcos y los gorjeos de los italianos». Entre la infinita variedad de gustos, hay uno que se llama *buen gusto,* que consiste en el placer de *ver u oír expresada al vivo la naturaleza*. Conviene abstraer las circunstancias que provienen de la educación y de la índole de los pueblos, y reconocer y afiimar en esfera superior a ellas ciertos principios generales. Esto no quita que, siendo las pasiones de los hombres cultos más complexas y refinadas, deba serlo igualmente su arte. Por eso no quiso conceder Eximeno al Padre Martini que los griegos conocieran solamente el contrapunto en octava, cuarta y quinta, y no en tercera y en sexta. «¿Quién se persuadirá jamás que los Griegos no tuvieran un temperamento fijo de todos los intervalos que sirven para el canto?… La doctrina del temperamento es un instinto del genio musical, común a todos los siglos y a todas las naciones del Universo». Los instrumentos se templan como se forman las palabras, esto es, por instinto, o *guiándose por las sensaciones* casi innatas que la naturaleza ha impreso en el hombre como elementos y semillas de la Música. Los griegos erraron teóricamente en reducir su Música a Tetracordos, en vez de fundarla en la observación de

aquellas sencillas modulaciones que forman las cadencias. Pero su teoría en poco o en nada conforma con la práctica.

El carácter de los Romanos, rudo y austero, la índole de la primitiva lengua latina, inculta, ya que no bárbara, detuvo entre ellos los progresos de las artes, y dió a su Música, como a su Poesía, **[p. 631]** un sello de inferioridad respecto de las Artes Griegas. Eximeno reconoce esta inferioridad, aun en las épocas tenidas por más clásicas y de más amplia cultura.

La *monstruosa* organización del imperio romano, «donde los Césares se creían monarcas y el pueblo se reputaba libre», aceleró la decadencia de las Artes, traídas a total ruina por la invasión de los bárbaros. No hemos de creer a éstos destituídos de toda aptitud estética. «Como la Música (dice Eximeno con crudo empirismo) *tiene cierta conexión mecánica con los movimientos de la sangre,* son comunes a todas las razas los tonos y movimientos fundamentales de la voz, que contienen los primeros rudimentos de la harmonía. Las naciones bárbaras no pueden, a causa de su propia barbarie, inventar sino cantilenas rústicas y fastidiosas, aptas únicamente para expresar sentimientos groseros de alegría… Su ritmo ha de ser simplicísimo, y ese casi insensible en el puro canto». Perdidos los tiempos musicales, el arte entre los bárbaros se redujo a un estado próximo al de los salvajes del Canadá. Los músicos no conocieron más que el ritmo igual, compuesto de notas de igual valor, y aunque cantando variasen el valor de algunas notas, esto era efecto casual del instinto, puesto que esta variedad de las notas no se arreglaba por un ritmo determinado.

El P. Martini, tenido en Italia por oráculo de la Música, había sostenido una opinión extravagantísima acerca del origen del canto eclesiástico. Le hacía venir de la Sinagoga por intermedio de los Apóstoles. «¿Cómo se puede figurar este Padre (responde Eximeno) que el canto de los *Salmos* hebreos, escritos elegantísimamente en una lengua harmoniosísima, fuese después adaptable a los mismos *Salmos,* traducidos literalmente al latín que se

usaba en los siglos bárbaros?… Nuestra salmodia no es más que una parte de la liturgia latina. Perdida la distinción de largas y breves, no se usó de variedad de notas ni de la mutación de modos. No hubo necesidad de los Maestros de Capilla para inventar este canto: los sacerdotes mismos que arreglaban el culto, pudieron inventarlo por puro instinto. Las *cadencias de las canciones de los bárbaros parecen que se han copiado de nuestros libros de coro»*.

No se tenga a Eximeno, sin embargo, por enemigo ciego e implacable del canto llano. Al contrario, viene indirectamente a hacer su apología, cuando nos enseña que el canto eclesiástico debe ser **[p. 632]** sencillo «por conformarse con la sencillez de los sentimientos de religión, y porque si fuese más compuesto y artificioso, causaría más bien distracción que devoción». Tampoco quiere desterrar enteramente de los templos la música figurada. Las razones del Padre Feijóo sólo prueban contra el abuso, y es buena para el templo toda música capaz de mover el sentimiento religioso. Ejemplo inmortal de ello sea el *Stabat Mater* de Pergolese.

Por el contrario, nada más inadecuado que ese *contrapunto artificioso,* «invención extravagante compuesta de muchas voces, modulando cada una de por sí a su modo, la una hacia lo grave, la otra hacia lo agudo, ésta velozmente y la otra con más lentitud…, muy propio todo para arrebatar la *calenturienta fantasía de los godos»* (sic). La invención de este contrapunto se la cuelga Eximeno a los monjes bretones e ingleses, apoyado en un pasaje de Juan de Salisbury. La compara con el mostruo de la *Poética* horaciana, y algo más ingeniosamente con esos *bajorrelieves* de racimos, ángeles y animales, empastados unos con otros. Así nació esa secta de los contrapuntistas «que califican de teatral todo lo que no entienden, y no alaban sino las ligaduras, las preparaciones, las resoluciones, las réplicas, las respuestas, los pasos de contrario movimiento y otros artificios semejantes». El tener por bueno lo difícil es una preocupación *gótica*. Lo bello de las Artes

estriba, al contrario, en la sencillez y facilidad. La Música debe excitar en el ánimo una sensación clara y sencilla.

Las teorías de Eximeno eran tan independientes y radicales en literatura como en Música. Ya sabemos que detestaba las unidades dramáticas y la rima y la poesía francesa, y no menos los largos períodos y el estilo ciceroniano de los pedantes de Italia. Consideraba las Academias que procuran fijar el estado de una lengua viva, esto es, las palabras, la construcción y las frases, como *el mayor obstáculo para los progresos del entendimiento humano*. «El evitar las palabras que usa el pueblo, por usar otras que se hallen en los libros, es en cualquiera lengua una afectación ridícula. Una lengua no se puede enriquecer sin tomar palabras y aun frases de otra nación más rica de ideas… Si se observase la vana superstición de algunos en esta parte, nos sucedería lo que a los chinos, que han estado estudiando palabras y palabras muchos millares de años, sin aprender cosa alguna».

[p. 633] Ciertamente que de Eximeno no se dirá, como de otros Jesuítas, que era un crítico de colegio y de academia sabatina. No hay género de insurrección que no le parezca recomendable, hasta el punto de mirar con no disimulada benevolencia las tentativas dramáticas de Diderot, y simpatizar con todos los arrojos de su crítica teatral. ¿Qué más? Fué el primero en hablar de *gusto popular* en la Música, y en insinuar que sobre la base del canto nacional debía construir cada pueblo su sistema. Todo lo que Eximeno discurre sobre las aptitudes estéticas de las diversas naciones de Europa, está lleno de amenidad, viveza y sutil espíritu de observación. Pero ni en esos capítulos ni en lo restante de la obra debe buscarse casi nunca justicia ni exactitud completa. Eximeno es un gran removedor de ideas, con todos los defectos de tal. Indica y sugiere más que prueba, acierta y desbarra en una misma página, sacude el letargo del espíritu, excita y hace pensar. ¿Qué mayor elogio que éste? Sus errores son propios y nuevos: sus aciertos lo son también. La parte negativa de su obra

permanece en pie: desembarazó la Música de la tutela pedantesca de las matemáticas; la enlazó con la ciencia del lenguaje; presintió el advenimiento de una teoría física y experimental del sonido; dió todo su valor y alcance al principio de la *expresión,* vislumbrado en el siglo XVII por Francisco Montanos; enterró definitivamente las que él llamaba *sutilezas místicas* de los tratadistas platónicos y pitagóricos, y, finalmente (para no alargar esta enumeración), exterminó el barroquismo musical de los contrapuntistas *artificiosos* y *figurados*. Así cumplió el arrogante programa que había hecho circular en Roma. «El paso que yo pretendo hacer dar a la Música, consiste en demostrar que Pitágoras erró el primero e hizo errar a los demás filósofos; que los intervalos de la Música no pueden sujetarse a cálculo; que la justa entonación o el verdadero temperamento de los intervalos se hace en el mismo hecho de cantar y tocar haciendo ora un intervalo más fuerte ora otro de la misma especie mas débil; que los sistemas *perfectos* y *temperados,* deducidos de las razones numéricas, deben discordar en la práctica». Si al desarrollar este plan tropezó algunas veces Eximeno, yéndose al extremo diametralmente contrario de aquellas ideas *abstractas* y *universales* por él tan execradas, cúlpese más bien que a su genio aventurero y temerario, a la pésima influencia de la **[p. 634]** filosofía entonces reinante, la cual no podía menos de arrastrarle a un empirismo fisiológico con dejos de verdadero materialismo.

Ya queda dicho que el éxito de la obra del exjesuíta valenciano tuvo todos los caracteres de un escándalo artístico. Era precisamente lo que él apetecía: ruido, movimiento, discusión. Los periódicos italianos se dividieron: mientras las *Novelle Letterarie* de Florencia y la *Gaceta Literaria* de Milán ponían al autor en las nubes, comparándole nada menos que con el gran matemático inglés, los contrapuntistas fanáticos, cuyos furores encontraron eco en las *Efemérides literarias* de Roma, dirigidas por el abate Pezzuti, manifestaron indignarse de que un español osara tomar la

palabra sobre Música en la tierra clásica de ella. «Que vayan los españoles a enseñar música a los africanos», exclamaba uno de los detractores de Eximeno. Verdad es que para consolar a éste vinieron oportunamente las adhesiones de maestros tan célebres como Sarti, Albertini, Basili, Zingarelli, y, sobre todo, Manfredini, que en sus estimadas *Regole armoniche,* publicadas en Venecia en 1775, adoptó resueltamente gran parte de las opiniones de Eximeno adversas al contrapunto y al canto llano.

No así el P. Martini, venerado como oráculo de la Música por los contrapuntistas italianos, el cual, sintiéndose personalmente herido por la afilada pluma de Eximeno, intentó, aunque por corteses modos, la defensa de las doctrinas antiguas en un *Essemplare o sia saggio fondamentale prattico del contrapunto sopra il canto fermo,* escrito que dió motivo a un famoso opúsculo de Exirneno, intitulado *Il Dubbio,* [1] complemento de su sistema e inseparable de su libro del *Origen,* al cual va unido en la versión castellana.

Valiéndose Eximeno del raro artificio de fingir que dudaba si el libro del P. Martini era apología o censura del suyo, puesto **[p. 635]** que las pruebas y ejemplos que alegaba, más bien favorecían a la opinión de Eximeno que a la contraria, trata extensamente todas las cuestiones relativas al canto llano, para acabar negando que sus reglas sean la base de las del contrapunto. Declara inútil cuanto enseñan los autores del siglo XVI sobre la naturaleza de los modos musicales, su extensión, propiedad, cadencias, y la serie de las cuerdas o voces de que están compuestas, y vana y sofística la distinción de los modos en *auténticos* y *plagales*. No hay cosa más incierta que los modos del canto llano. Los mismos ejemplos alegados por el P. Martini están llenos de aquellos accidentes de bemol y sostenido que el mismo P. Martini proscribe: «El canto llano (viene a decir Eximeno) es un canto de una o muchas voces acordadas al unísono o a la octava, sin armonía alguna, escrito casi todo en las cuerdas de *C-sol-fa-ut*. Se de-

be ejercitar el principio en el estilo de capilla, después de haber llegado a poseer el arte del contrapunto en general, sólo porque aquel estilo es el más sencillo y está exento de las mutaciones de modo irregulares, de las resoluciones imperfectas, de las disonancias, y de los saltos y modulaciones difíciles. Pero en las composiciones de los más excelentes maestros de capilla se hallan quebrantadas las reglas que da el P. Martini: prohibición de dos unísonos, dos octavas y dos quintas consecutivas, de lo cual hay ejemplo nada menos que en Luis de Victoria: proscripción de los saltos de cuarta alterada o mayor quinta falsa o escasa, tritono, sexta mayor, séptima así mayor como menor, octava diminuta o alterada: precisión de conformarse con la propiedad y naturaleza de los intervalos mayores, que es subir, y con la de los intervalos menores, que es bajar; y, finalmente, guerra al terrible *diabolus in musica,* al mi *contra fa*».

En la parte histórica, Eximeno procede muy cuerdamente por eliminación ecéptica, negando que sepamos nada de la música de los hebreos, y poco menos que nada de los instrumentos usados por los antiguos griegos, excepto sus nombres. «Los tratados musicales de los griegos no contienen regla práctica alguna, sino una menuda y fastidiosa filología, con muchos números, razones y proporciones». Exceptúa, sin embargo, a Aristoxeno, a quien llama *mi precursor,* porque fué el primero en contradecir los principios matemáticos introducidos por los pitagóricos, y las proporciones atribuídas a las cuerdas musicales. Pero todas sus investigaciones **[p. 636]** se redujeron a determinar la distancia que hay de cuerda a cuerda en los tres respectivos tetracordos. Los tres géneros de música de los griegos no eran más que tres diversos órdenes arbitrarios que daban a las cuerdas de ciertos instrumentos, suponiéndolos correspondientes a tres diversos estilos de Música. No desconocieron los griegos el contrapunto; pero, aunque compuesto el suyo de toda suerte de consonancias y di-

sonancias, debe suponerse sencillo, porque la *expresión* era el único objeto de su música.

Del principio de que «la Música es una parte de la Física», parte Eximeno para explicar la supuesta discordancia entre la voz humana y el clave, y la necesidad de hacer algo desiguales las Quintas, las Terceras y los Semitonos en toda suerte de instrumentos. Los sonidos de la Música son por su naturaleza como los colores de la Pintura, los cuales no consisten en un punto o grado invisible de viveza. Dentro de la esfera o denominación del rojo hay diversos grados, uno más fuerte, otro más débil; ninguno de ellos puede llamarse perfecto. Tampoco la música tiene por su naturaleza una Quinta, una Tercera ni un Semitono, de una medida o razón numérica invariable: según la expresión del pasaje, tal vez conviene hacer una Quinta más fuerte, tal vez otra más débil; ora conviene vibrar y reforzar un semitono, ora debilitarle y disminuirle. He aquí la ventaja que tienen la voz humana y los instrumentos movibles sobre los estables. Pero todos los sistemas teóricos de temperamento han fracasado, por fundarse únicamente en razones numéricas. Así, al través de dos siglos, viene en Italia la voz de Eximeno a contestar a la voz de Ramos de Pareja, aquel gran revolucionario musical del tiempo de los Reyes Católicos, que supuso necesariamente alteradas las razones de las cuartas y quintas en los instrumentos estables, fundando en la mera observación un sistema de *temperamento* independiente de los números. Nada aparece aislado, fortuíto y sin precedentes, en nuestra cultura nacional. El caso es seguirla con atención, y no olvidar ninguno de los anillos de la cadena. [1]

[p. 637] Conocidas y divulgadas muy pronto en España las obras musicales de Eximeno, merced a una esmerada traducción de don Francisco Antonio Gutiérrez, maestro de capilla del convento de la Encarnación de Madrid, traducción que revisó y adicionó el mismo Eximeno, la cólera de los partidarios de Cerone y de Nasarre se desató aquí tan feroz y virulenta como en Roma

la de los discípulos del P. Martini. El *músico sin vanidad, el vanidoso sin música, el organista de Gandullas, Lucio Vero* [1] y otros anónimos y seudónimos, terciaron en este desaforado combate, pero ninguno con tantos bríos y encarnizamiento como el maestro de capilla de Alicante, don Agustín Iranzo y Herrero, en quien pareció volver a encarnarse el espíritu del P. Nasarre. Eximeno, a quien los trastornos de Roma después de la entrada de los franceses en 1797, habían abierto, aunque por breve tiempo, las puertas de su patria, **[p. 638]** aprovechó sus ocios de Valencia para dar la última mano a sus lucubraciones, musicales, exponiéndolas en castellano, y hundiendo de paso a sus adversarios con las armas de la sátira y del ridículo. Pero llevado del mal gusto de su tiempo y de la imitación mal entendida de Cervantes, cayó en la aberración de creer que una polémica sobre motivos de canto llano y de contrapunto podía dar asunto a una novela entretenida y chistosa, cuyas peripecias más dramáticas consintiesen en los incidentes de la oposición a un magisterio de capilla vacante, [1] y en las extravagancias de un organista, que se vuelve loco por la lectura asidua del *Melopeo* de Cerone y de la *Escuela Música* del P. Nasarre, y compone un *Lunario* para enseñar a los maestros de capilla a levantar el horóscopo de los ocho tonos del canto llano, y, finalmente, se sale al campo en una noche fría y serena, a oír la armonía de los planetas, con lo cual cobra una calentura acompañada de dolor de costado que le pone a punto de muerte. Imagínese qué novela tan entretenida habrá resultado de tales elementos. Y si a esto se añade que *Don Lazarillo Vizcardi* (que tal es el título de la obra de Eximeno) consta de dos enormes volúmenes en cuarto, cada uno de 400 páginas, saturadas de disquisiciones puramente técnicas, se comprenderá, aunque no se justifique, la indignación un tanto cómica que se apoderó de la mayor parte de los *Bibliófilos Españoles,* cuando nuestra Sociedad dió a la estampa este libro en 1872.

No les faltaba alguna razón, si es que tomaron el libro en las manos con intención de divertirse. A quien busque amenidad y deleite, como es justo buscarlos en una novela, nos guardaremos **[p. 639]** muy bien de recomendarle *Don Lazarillo Vizcardi,* engendro de aquella manía didáctica que produjo tantos poemas y novelas doctrinales en el siglo XVIII, convirtiendo el arte en servidor apocado y humildísimo de la más prosaica enseñanza. Y lo más doloroso es que Eximeno tenía chispa y gracia para haber escrito una novela picaresca, pero a condición de olvidarse antes de que existían libros de música en la tierra. Aunque dibujados algo toscamente (a la manera del P. Isla), y recargadísimos de colores chillones, hay en *Don Lazarillo* tipos verdaderamente cómicos de canónigos, de organistas, de cantores y aficionados; reinan además en el lenguaje una pureza y una frescura verdaderamente maravillosas en un anciano de setenta y dos años, que no había nacido en Castilla, que había pasado la mayor parte de su vida fuera de España, y que había escrito hasta entonces la mayor parte de sus obras en latín o en italiano. Esta es la más positiva ventaja que Eximeno sacó de la continua lectura de Cervantes, a quien tuvo la temeridad de imitar aspirando a hacer un *Don Quijote de la Música*. No hizo el *Don Quijote* ni siquiera el *Fray Gerundio* cuyos quilates son ya tan inferiores; pero hizo un libro en castellano, lo cual no era poco a fines del siglo XVIII. Buena cualidad es ésta, pero no basta para hacer interesante una fábula insulsa que se mueve arrastrada y perezosamente, sin halago de la fantasía y sin atractivo de curiosidad siquiera, puesto que el autor anuncia de antemano todo lo que va a pasar en su libro.

Pero si la crítica literaria tiene que hacer mil reservas acerca del *Don Lazarillo Vizcardi,* la crítica musical no puede menos de agradecer la publicación de esta obra, testamento artístico de Eximeno, y última exposición de su famoso plan de reforma; que no detallaremos por no repetir los mismos conceptos que hemos visto en el *Origen y reglas de la Música* y en el opúsculo de

la *Duda*. Eximeno, como todos los propagandistas dominados y perseguidos por una idea fija que ellos creen capital y salvadora, no teme repetirse, ni cuenta nunca con el cansancio de sus lectores, a quienes supone tan interesados como él en todos los incidentes de sus enfadosas polémicas. Dicho sea con todo el respeto debido a varón tan benemérito y egregio. Si, para calificar su profunda erudición y sólido juicio en materias de arte, necesitáramos más pruebas después de lo ya expuesto, nos las darían las ilustraciones **[p. 640]** históricas que acompañan al *Don Lazarillo* sobre la Música instrumental, sobre las antiguas escuelas de cantores y salmistas, sobre el origen del canto llano y su modo antiguo de notarlo, y sobre el origen y progresos del contrapunto, impugnando el artículo de Ginguené en la *Enciclopedia Metódica*. Cuando Eximeno es puramente escritor didáctico, recobra todas sus ventajas, se hace leer y resulta ameno, franco y agradable, como lo es siempre en estas notas y en sus libros italianos.

Pero como escritor delicado y elegante le supera mucho el Padre Arteaga en su historia de la Opera italiana, uno de los más bellos libros del siglo XVIII, conocido en todas las lenguas menos en la castellana, y eso que el autor se llamó con orgullo «Matritense» en la portada de su obra. [1] Ya queda dicho que Arteaga profesaba sobre la naturaleza de la ópera principios un tanto análogos a los de Wagner, considerándola, no como un género dramático inferior en que la Poesía aparece subordinada a la Música, sino como el complemento y perfección de las Bellas Artes, como un vasto y complexo poema, al cual concurren la Poesía y la Música, la Pintura decorativa, la Declamación, el Baile y la Pantomima. La Comedia y la tragedia pueden **[p. 641]** contentarse con deleitar el ánimo mediante la representación de los aspectos tristes o alegres de la vida, pero la Opera debe aspirar, juntamente, a deleitar la imaginación, los ojos y los oídos, empleando una poesía a trechos afectuosa y patética, a trechos pintoresca y llena de imágenes, para que de este modo, por medio

de la belleza intelectual y de la belleza física, sea el espectador insensiblemente conducido a la contemplación y amor de la belleza moral. La poesía de la ópera debe ser más lírica que didascálica, más fantástica que narrativa, más rica de imágenes que de razonamientos ni de discursos. Todo argumento que no se preste a encantar el oído con la suavidad de los tonos, ni agradar a los ojos con la hermosura del espectáculo, no puede menos de ser implacablemente excluído de la ópera. Y no por eso se entienda que este género vive en el mundo de lo inverisímil, porque la ópera, lo mismo que las demás producciones de las artes, no tiene por objeto propio lo verdadero, sino la imitación de lo verdadero, y esto, no simple y desnudamente, según es en sí, sino con cierta singular hermosura y perfección. De donde resulta que tan verisímil es el lenguaje de la Música como el de los versos o el de los colores. De la unión íntima de la Poesía y de la Música para formar un todo dramático, resultan modificaciones profundas en las reglas comunes del teatro. La Poesía puede *mover, pintar* e *instruir;* pero la Música, como fin principal sólo tiene el de mover los afectos; como fin subalterno, el de pintar, y en ningún caso el de instruir.

Lo que hace posible y fructuosa la unión de la Poesía y de la Música, es la cualidad musical del lenguaje, o sea el encanto de los sonidos diversamente combinados en el número oratorio o en la pronunciación. Cuanto más se acerque la expresión poética de las palabras a la naturaleza de las cosas que se pretende significar, tanto más fácilmente las podrá imitar la Música, no sólo mediante la reproducción material de los sonidos físicos, sino despertando con la melodía las sensaciones que producen en nosotros aquellos objetos que no caen bajo la jurisdicción de la Música, o bien excitando sensaciones auditivas equivalentes a las impresiones de otros sentidos. No puede la Música llegar a las ideas universales y abstractas: los sonidos no son más que sonidos: causan sensaciones y forman imágenes, pero nunca ideas. Infiere

[p. 642] de aquí Arteaga que la Música es más pobre de recursos que la Poesía, puesto que está limitada al corazón, al oído y en cierta manera a la imaginación, mientras que la Poesía extiende además su imperio a la razón y al espíritu. En desquite, la Música es más expresiva que la Poesía, en cuanto aquélla imita los signos no articulados, que son el lenguaje natural, y por consiguiente el más enérgico y el más inteligible, al paso que la Poesía tiene que valerse de signos arbitrarios.

Rapidez en la acción, transiciones fáciles, ahorro de circunstancias menudas y ociosas, economía de razonamientos: tales deben ser las primeras condiciones del texto dramático que el poeta facilita al músico para que haga sobre él su comentario. El estilo de la ópera no ha de ser exclusivamente dramático, sino *dramático-lírico,* sin excluir los recursos pintorescos, porque el canto es el lenguaje de la ilusión, el cinto misterioso de Armida, que detiene cautivo a Reinaldo y le hace no sentir su cautiverio. «Demasiado enemigos de nuestros placeres se han mostrado aquellos autores que han querido limitar a sólo el género *patético* todas las riquezas del melodrama».

Las condiciones del canto y estilo musical influyen también en la elección de los asuntos dramáticos y en los caracteres. Toda pasión sórdida, todo cálculo frío, toda reserva y disimulo, deben proscribirse de la ópera, u ocupar a lo sumo en ella un lugar muy secundario. El teatro lírico es el campo de la pasión noble y de los arranques temerarios y generosos, los cuales no excluyen, sin embargo, cierta reflexión, que puede manifestarse en las arias mismas por sentencias breves. Arteaga no conviene con la vulgar opinión de los que afirman en términos absolutos que no es propio de la pasión *dogmatizar,* a no ser que por dogmatizar se entienda verter en el teatro párrafos de Séneca. «El error de esta opinión procede de no haber penetrado suficientemente la Filosofía de las Pasiones, y de haber establecido como regla general lo que sólo debiera ser una excepción. Un estrecho vínculo liga

y une entre sí todas nuestras potencias interiores, de donde resulta que la reflexión despierta en nosotros las pasiones, y éstas recíprocamente avivan la reflexión». No menos injusta y vulgar es la opinión que destierra del teatro las comparaciones, so pretexto de *lirismo*. «Tan injusto me parece (escribe Arteaga) **[p. 643]** condenarlas en absoluto, como defenderlas todas. El hombre, por lo común, está más dominado de los sentidos que de la razón. Las cadenas con que la naturaleza le ha ligado a los demás entes del Universo, y la necesaria dependencia en que está de los objetos exteriores, le obligan a vivir en contacto con ellos y a descubrir las secretas relaciones que hay entre la naturaleza de ellos y la naturaleza propia. La fantasía, llena de impresiones que ha recibido por medio de los órganos sensorios, no sabe producir sino imágenes correspondientes a los objetos que ha visto, y el hombre (sobre quien tiene tanto imperio esta facultad) no acierta a imaginar las cosas, aun las más abstractas, sino revestidas de las propiedades que observa en los objetos materiales y sensibles. Tal es el origen de la *Metáfora:* tropo o figura el más conforme de todos a la humana naturaleza, puesto que la usan a cada instante los niños y aun las personas más rudas en sus discursos familiares, sin advertirlo ellas mismas. Cuanto mas primitiva es una poesía, más abunda en símiles; no hay lenguaje más figurado que el de los pueblos bárbaros. Parece que en sus versos no vive ni siente el poeta, sino que siente y vive la naturaleza. Conforme la lengua se enriquece y las artes se multiplican, va siendo menor el uso de las expresiones figuradas, y mayor el de los términos abstractos: la Poesía y la Elocuencia se hacen más limadas y regulares, pero menos expresivas; semejantes a aquellas hojas de oro que pierden de solidez todo lo que ganan de extensión».

Si la ópera debe ser «un *encantamiento del alma continuado, a cuyo efecto concurren todas las Bellas Artes»,* no puede menos de tener grande importancia en ella la pintura escenográfica y la pompa y aparato de la representación. Esto no se logra sin frecuentes mu-

taciones de escena, por lo cual debe el poeta, «sin preocuparse de la charlatanería de los críticos, y atento sólo a aumentar el placer del espectador», prescindir totalmente de la unidad de lugar, quebrantando la verisimilitud absoluta en obsequio de la relativa.

¿Qué argumentos convienen más al drama musical? ¿Los fabulosos y mitológicos, como sostenían D'Alembert y Marmontel, fundados en que la ópera es un espectáculo para los sentidos, o los históricos y modernos? Arteaga se decide sin vacilar por los **[p. 644]** históricos. Para él la Opera no es un género inferior, un entretenimiento pueril: si habla a los sentidos, es para llegar por ellos al alma e interesarla y enternecerla. El fin último de la Opera es tan serio como el de la Tragedia, y no se distinguen más que por los medios que emplean, teniendo en su ventaja la Opera los arcanos de la ilusión y de la melodía. «¿Se dirá acaso que la *Olimpíada* y el *Demofonte* de Metastasio hablan menos al alma que la *Fedra* o la *Zaira? ¿* No son algo más que un espectáculo para los sentidos los caracteres de *Tito* y de *Temístocles?*» La introducción continua de lo maravilloso excluye toda lógica en la acción, todo carácter bien sostenido, toda pasión bien manejada. La misma pintura decorativa ganará mucho representando el mundo físico, «que es mucho más vario, deleitoso y fecundo, que el mundo *ideal* fabricado en el cerebro de los mitólogos y de los poetas».

El pensamiento que domina en todo el libro de Arteaga y que le acompaña en sus sagaces y minuciosos análisis críticos del repertorio francés e italiano, es el de realzar la importancia del género y la condición del libretista, haciéndole compañero y no esclavo del compositor músico. No llega a soñar, como Wagner, que la poesía llegará finalmente a resolverse y convertirse en Música; pero quiere, como él, acabar con la separación y aislamiento de las diferentes ramas del arte, y unirlas de nuevo en el drama completo que Wagner llama un arte de *ilimitado alcance*. La famosa carta-prólogo del tan discutido revolucionario alemán a

la traducción francesa de sus poemas, abunda en ideas *literarias* análogas a las del libro de Arteaga, al paso que toda su teoría *musical* es la antítesis perfecta de la de nuestro Jesuíta, adorador frenético de la melodía italiana.

En su libro de las *Revoluciones del teatro musical,* [1] anunció Arteaga que preparaba otro libro con el título de *Memorias para servir a la historia de la Música Española, o sea Ensayo sobre la influencia de los españoles en la Música italiana del siglo XVI.* Tal obra hubo de quedarse en promesa, como otras muchas y muy importantes de Arteaga; pero en cambio poseemos, bien que inéditas, sus *Disertaciones sobre el ritmo,* unas en el original **[p. 645]** italiano, otras en la traducción francesa que iba haciendo Grainville (amigo de Azara y traductor del poema de Iriarte), con intención quizá de que saliesen simultáneamente en ambas lenguas. [1] Por desgracia, la obra no llegó a terminarse. Falta el discurso preliminar, en que Azara se proponía hacer la crítica de los principales autores que habían tratado la misma materia, y faltan además, completamente (acaso porque no llegaron a escribirse), las disertaciones 2.ª, 5.ª y 6.ª

El título general de la obra parece que debió de ser *Del ritmo sonoro y del ritmo mudo en la Música de los Antiguos*.

La primera disertación versa sobre la naturaleza, propiedades y divisiones de la antigua rítmica, y empieza sentando los principios de la extensión, del movimiento y del tiempo como generadores del ritmo. El arte musical pertenece a la extensión sucesiva. El ritmo, en general, es la correspondencia o relación que los tiempos tienen entre sí en una serie regulada de movimientos. Los pitagóricos confundieron la armonía con el ritmo; pero la armonía no tiene que ver con la duración de los tiempos ni con la tardanza o velocidad del movimiento, sino con la intensión o remisión de la voz, de donde nace la gravedad o la agudeza de los sonidos. *Ritmo* se llamaba entre los antiguos el pie o la battuta, *ritmo* la dimensión del verso, *ritmo* la unión de muchos versos

en una estrofa, y hasta en la prosa se llamaba *ritmo* la unión de muchos períodos que, mezclados artificialmente entre sí, terminaban, con placer del oído, en una especie de cadencia. Pero todos estos ritmos tienen un principio común. La idea de ritmo incluye necesariamente la de *progresión mesurada,* aunque estas medidas no sigan el orden aritmético.

En todo movimiento cuyas partes puedan aparecer, bajo **[p. 646]** alguna razón, distintas, y ser percibidas como tales por nuestros sentidos o por el entendimiento, se encuentra el ritmo. Sus principales especies son el *ritmo sonoro* y el *ritmo mudo*. Este último es el que no se percibe por el oído, sino por la vista, por el tacto o por algún sentido interno. A esta clase de ritmo obedecen el Baile, la Pantomima y, según algunos filósofos, aquella correlación entre los movimientos interiores, de la cual resulta lo que en los cuerpos organizados se llama vida. Arteaga, mucho más espiritualista que el P. Eximeno, admite que el ritmo pueda percibirse por el puro entendimiento. De aquí deduce que la Música, en su sentido amplio, abarcaba entre los antiguos todos los movimientos de los cuerpos físicos, en cuanto pueden reducirse a cierto orden y medirse por las leyes del tiempo y de los intervalos.

Son materia de la disertación siguiente (de las que conservamos) las notas vocales y tónicas, los acentos prosódicos, las notas para expresar los silencios, la necesidad de otros signos que representen el tiempo, la significación particular de la palabra *carmen,* la distinción y separación del ritmo vocal e instrumental y del metro, las notas que indican en general el tiempo y el movimiento en las cantilenas, los epígrafes de antiguas canciones musicales explicados, y varias conjeturas sobre los nombres de las antiguas notas y su figura, poniendo Arteaga especial ahinco en impugnar al P. Martini, que negó a los griegos el conocimiento de las *notas crónicas* o *temporales*.

La disertación 4.ª (Vicisitudes *históricas del antiguo ritmo)* es un eruditísimo resumen histórico de los géneros poéticos en las dos literaturas clásicas. Arteaga admite, no sólo en Roma, sino también en Grecia, una poesía rítmica anterior a la métrica.

Sucesivamente discurre sobre la eficacia y fuerza del antiguo ritmo comparado con el moderno, y sobre las diversas especies del ritmo mudo, visible e invisible. Las principales son la simple *orchesis,* la *hipocrisis* (o declamación) y la *pantomima*. En la *orchesis* están dados los elementos de la saltación o danza, y de la *chironomia,* o sea arte de gesticular por medio de las manos. La *hipocrisis* comprende los signos ostensivos, los pintorescos y los expresivos, así los naturales como los de convención; las actitudes propias de cada una de las partes del cuerpo; las escuelas **[p. 647]** de gesto representativo, con algunas consideraciones sobre la *infibulación* y castración de los histriones y sobre la antigua iconografía erótica.

Acompaña a estas disertaciones en el borrador de Arteaga una extensa carta crítico-filológica que dirigió en 1797 a Goya y Muniain, declarándole los términos musicales usados en la *Poética* de Aristóteles: *armonía, ritmo, metro, melos, melodía* y *melopeya*.

Casi al mismo tiempo que Arteaga, intentó penetrar el misterio de la Música griega otro Jesuíta español de los desterrados a Italia, el aragonés P. Vicente Requeno y Vives, personaje de tan extraña y singular inventiva y de fantasía tan aventurera y temeraria, que nos recuerda sin querer a su compañero de hábito el P. Kircher, aquel que en su *Musurgia* redujo a notas musicales el canto de los pájaros. Requeno es el renovador de la pintura encáustica, de la *chironomía* o arte de gesticular con las manos, el inventor de un telégrafo militar de señales, y de la trompeta parlante, y del tambor armónico… [1] La imaginación errabunda de este Padre iba mezclada por raro caso con una verdadera y peregrina erudición, que hace hoy mismo respetables algunos de sus trabajos. Y así como el descubrimiento positivo, pero entera-

mente inútil, de la pintura al encausto, le llevó a trazar un excelente suplemento a la *Historia del Arte* de Winckelmann, así también su tentativa frustrada para hallar la ley armónica seguida por los cantores griegos y romanos, [2] le llevó a trazar una historia muy docta de la Música entre los griegos, libro que en su tiempo debió de ser útil, aunque hoy no ofrezca más que un interés de curiosidad bibliográfica, como todos los ensayos sobre la misma materia anteriores al libro alemán de Rossbach y Westphal, **[p. 648]** *Música y Métrica* (1867), y a la bella *Historia de la Música antigua* del belga Geväert (1875).

Requeno, después de enseñarnos que Tubal inventó la Música, y Enós el canto vocal, que de él lo aprendió Noé, que sus hijos y nietos lo propagaron entre los Caldeos y los Egipcios, y que de los Egipcios lo aprendieron los Griegos mucho antes de la conquista de Troya, afirma que el más antiguo sistema armónico de los Griegos fué el de proporciones iguales; que todos los escritores griegos de Música, fuera de Ptolomeo y de los alejandrinos y pitagóricos, cuya serie armónica nos explican Ptolomeo y Boecio, abrazaron este sistema *equabile,* por lo cual sólo dentro de él son practicables y tienen sentido sus preceptos. Así duraron las cosas hasta el cambio radical introducido por Aristoxeno. Pitágoras, cuando descubrió las leyes de consonancia, no alteró por eso las medidas del tono y del semitono, usadas en el antiguo sistema *equabile,* con el cual coincide en el fondo el sistema proporcional llamado pitagórico. [1] Por esta sucinta indicación se **[p. 649]** comprenderá cuánto se dejó arrebatar del furor apologético o del espíritu de compañerismo el P. Masdeu, cuando dijo que «sólo a Requeno había querido revelarse el dulcísimo genio de la antigua Música».

[p. 650] Con Arteaga, Requeno y Eximeno, puede decirse que queda completo el cuadro de la Estética musical española en el siglo XVIII. Séanos lícito, no obstante, llamar la atención sobre el proyecto **[p. 651]** verdaderamente original de coleccionar

la música *popular española,* formulado en 1799 por el coronel Torres de Nava, primer *folklorista* musical de que hasta ahora tengamos noticia, si bien nuestros antiguos e insignes tratadistas, incluso el clásico Salinas, y antes de él Luis Milán, Valderrábano, Fuenllana y otros, no se habían desdeñado de admitir las flores de la inspiración popular en sus libros didácticos.

[p. 604]. [1]. Libro I, cap. XXXIII de *El Melopeo* o *Maestro*.

[p. 605]. [1] . *Fragmentos Músicos, repartidos en quatro tratados. En que se hallan reglas generales, y muy necesarias, para Canto Llano, Canto de Organo, Contrapunto y Composición. Compuestos por Fr. Pablo Nasarre, Religioso de la Regular Observancia de Nuestro Seráfico P. S. Francisco, y Organista en su Real Convento de la Ciudad de Çaragoça. Y aora nuevamente añadido el úItimo tratado por el mismo Autor; y juntamente exemplificados, con los caracteres músicos de que carecía. Sácalos a luz y los dedica al Excelentíssimo Sr. D. Manuel Silva y Mendoza, D. Joseph de Torres, Organista Principal de la Real Capilla de Su Magestad.*

Con privilegio, en Madrid.

En la Imprenta de Música. Año de 1700.

4,°, 8 hs. prels., +288 págs.

Es segunda edición. La primera se publicó en Zaragoza, 1693. 4.°

—*Escuela Música, según la práctica moderna, dividida en primera y segunda parte. Esta primera contiene quatro libros: el primero trata del sonido armónico, de sus divisiones y de sus efectos. El segundo, del canto llano, de su uso en la Iglesia, y del provecho espiritual que produce. El tercero, del canto de órgano y del fin por que se introduxo en la Iglesia, con otras advertencias necesarias. El quarto, de las proporciones que se contraen de sonido a a sonido; de las que ha de llevar cada instrumento Músico; y las observancias que han de tener los artífices de ellos. Su autor*

el Padre Fr. Pablo Nasarre, Organista del Real Convento de San Francisco de Zaragoza. Y lo dedica su Prelado al Ilustrísimo Sr. D. Manuel Pérez de Araciel y Rada. Arzobispo de Zaragoza, del Consejo de su Magestad, etc. Con licencia: en Zaragoza: por los herederos de Diego de Larrumbe, año 1724.

Fol. 14 hs. prels., + 501 págs., + 6 hs. de índice.

—*Segunda parte de la Escuela Música, que contiene quatro libros. El primero trata de todas las especies consonantes y disonantes, de sus qualidades, y cómo se deben usar en la música. El segundo, de variedad de contrapuntos, así sobre Canto Llano como de Canto de Organo, conciertos, sobre Baxo, sobre Tiple, a tres, a quatro y a cinco. El tercero de todo género de composición, a qualquier número de vozes. El quarto trata de la glossa, y de otras advertencias necessarias a los Compositores. Compuesto por Fr. Pablo Nasarre, Organista en el Real Convento de San Francisco de Zaragoza. Año* 1723. *Con licencia: en Zaragoza: por los herederos de Manuel Román, impressor de la Universidad.*

Fol 6 hs. prels., + 506 de texto. Música grabada en madera.

Notación de Torres. *(Imprenta de la Música.)*

Debo declarar, como declaré en el tomo anterior, que *todas* mis noticias bibliográficas musicales proceden de la selecta y peregrina biblioteca de mi generoso amigo el célebre maestro Barbieri, sin cuya asistencia y buen consejo me hubiera sido imposible dar remate a esta difícil parte de mi obra. Si cada uno de los ramos de la bibliografía nacional hubiera encontrado un coleccionador tan inteligente, discreto e infatigable como el señor Barbieri, poco trabajo costaría hacer la historia de la cultura española.

[p. 606]. [1]. Indicaremos rápidamente las señas de los principales libros de este género que hemos visto en la colección del Sr. Barbieri:

Torres (José).— *Arte de canto llano, con entonaciones de coro y altar, y otras cosas. Compuesto por Francisco Montanos, y aora nuevamente corregido y aumentado el arte práctico de canto de órgano…* Madrid, imp. de la Música, 1705.—Segunda edición aumentada, 1734.

Del mismo Torres hay otro libro intitulado *Reglas generales de acompañar, en órgano, clavicordio y harpa, con sólo saber cantar la parte o un baxo en canto figurado… Compuestos por D. Joseph de Torres, organista principal Real Capilla.* Madrid, imp. de la Música, año de 1702.—4.°—Segunda edición más amplia, 1736.

Brocarte (D. Antonio de la Cruz).— *Médula de la Música Theórica, cuya inspección manifiesta claramente la execución de la Práctica, en división de cuatro discursos, en los quales se da exacta noticia de las cosas más principales que pertenecen al Canto Llano, canto de órgano, contrapunto y composición…* (Salamanca, por Eugenio Antonio García, 1707.) Es un plagio de Cerone y de Nasarre.

Roel del Río (D. Antonio Ventura).— *Institución harmónica o doctrina musical theórica y práctica, que trata del canto llano y de órgano, exactamente y según el moderno estilo, explicada de suerte que excusa casi de maestro.* (Madrid, viuda de Infanzón, 1748.) El autor era maestro de capilla en Mondoñedo.

Guzmán, (Jorge de).— *Curiosidades del canto-llano.* (Madrid, 1709, imprenta de la Música.)

Comes y de Puig (Fr. Bernardo), ex vicario de coro de San Francisco, de Barcelona.— *Fragmentos músicos. Caudalosa fuente gregoriana, en el arte de canto llano. Cuyos fundamentos, theórica, reglas, práctica y exemplos copiosamente se explican, etc., etc.,* (Barcelona, imp. de Martí, 1739.)

Martín y Coll (Fr. Antonio).— *Arte de canto llano, y breve resumen de sus principales reglas para los cantores de choro. Dividido en dos libros: en el primero se declara lo que pertenece a la Theórica, y en el segundo lo que se necesita para la práctica….. Madrid, viuda de Infanzón,* 1714. —*Madrid, imprenta de la Música,* 1719 *(adicionado con una*

Arte de canto de órgano). Hay del mismo fraile un *Breve resumen de canto llano* (Madrid, 1734. 8.º) y prometió una *Arte del peregrino cantor,* de la cual nada más sabemos .

Roxas y Montes (D. Diego).— *Promptuario armónico y conferencias theóricas y prácticas de canto llano*. (Córdoba, 1760.)

Villasagra (Fr. Pedro), monje de San Jerónimo, de *Madrid*.— *Arte y compendio de canto llano*. (Valencia, 1765.)

Romero de Avila (D. Jerónimo).— *Arte de canto llano y órgano, o Promptuario músico*. (Madrid, 1772, 1785, 1811, 1830, y quizá haya más ediciones, porque fué el más seguido, y hoy mismo le manejan los maestros de capilla.)

Pérez Calderón (Fr. Manuel), de la Orden de la Merced.— *Explicación de sólo el canto llano para instrucción de los novicios de la provincia de Castilla*. (Madrid, 1779.)

Pascual Roig (Fr. Nicolás).— *Explicación de la Teórica y Práctica del canto llano y figurado*. (Madrid, 1778.)

Ramoneda (Fr. Ignacio).— *Arte de canto llano*. (Madrid, 1778, simplificado luego por Fr. Juan Rodó (1827), monjes uno y otro del Escorial.)

Marcos y Navas (D. Francisco).— *Arte o compendio general del canto llano, figurado y órgano*… (Sin fecha. Madrid, imp. de Doblado. Con dedicatoria al cardenal Lorenzana. Reimpreso muchas veces. La última edición es de 1862, refundida y aumentada por don Manuel de Moya y Pérez.)

Coma y Puig (D. Miguel). —*Elementos de Música para canto figurado, canto llano y semi-figurado*. (Madrid, 1766.)

Travería (D. Daniel.)— *Ensayo Gregoriano o estudio práctico del canto llano y figurado*. (Madrid, 1793. Reimpreso en 1804 con el título de *El Práctico Cantor en el Ministerio de la Iglesia*.

Anónimo.— *Breve Instrucción para imponerse en el canto llano*.— (Madrid, imp. de Ibarra.) Es un prontuario ligerísimo.

Bajo otro aspecto todavía más técnico, o, por mejor decir, de industria aplicada al arte, es digno de consideración el libro titulado: *Cartas instructivas sobre los órganos, documentos a los SS. Eclesiásticos que los costean, y a los organistas que los revisan, usan y conservan… Por D. Fernando Antonio de Madrid*. (Jaén, imp. de Doblas, 1790.)

[p. 608]. [1] . *Llave de la Modulación y Antigüedad de la Música, en que se trata del fundamento necessario para saber modular. Theórica y práctica para el más claro conocimiento de cualquier especie de Figuras, desde el tiempo de Juan de Muris hasta hoy, con algunos Cánones Enigmáticos y sus resoluciones. Su autor, el P. Fr. Antonio Soler, Monge de San Gerónimo, Organista y Maestro de Capilla en su Real Monasterio de San Lorenzo… Madrid, en la officina de D. Joachim Ibarra,* 1762. —*Reparos Músicos precisos a la llave de la modulación del padre Soler, por D. Antonio Roel del Río. Madrid, imp. de D. Antonio Muñoz del Valle, año de* 1764.

—*Satisfacción a los reparos precisos… por el P. Fr. Antonio Soler.* Madrid, imp. de Antonio Marín, 1765.

—*Diálogo crítico reflexivo entre Amphión y Orpheo, sobre el estado en que se halla la profesión de la Música en España, y principalmente sobre algunos méthodos que han querido introducir en ella ciertos Profesores, que por acreditar sus hipótesis han venido a caer en el abismo de la confusión… Dalo a la luz del Mundo un espíritu del otro que oyó esta conversación. Por mano de su amigo D. Gregorio Díaz*. Madrid, imp. de Mayoral, 1765.

—*Carta escrita a un amigo por el P. Fr. Antonio Soler… en que le da parte de un diálogo últimamente publicado contra su «LIave de la Modulación»;* Madrid, Antonio Marín, 1766.

—*Carta apologética que en defensa del Labyrinto de Labyrintos, compuesto por un autor, cayo nombre saldrá presto al público, escribió D. Juan Bautista Bruguera y Morreras, Presbítero, Maestro de Capilla de la*

Iglesia de Figueras, en Cataluña, contra la «Llave de la Modulación», y se dirige a su autor el M. R. P. Fr. Antonio Soler. Barcelona, Francisco Suriá, 1766.

—*Respuesta y dictamen que da al público el Reverendo Joseph Vila, Presbítero y Organista de la villa de Sanahuja, a petición del autor de la Carta Apologética, escrita en defensa del Labyrinto de Lalbyrintos contra la «LIave de la Modulación», del P. Fr. Antonio Soler. Cervera,* imp. *de la Universidad,* 1766.

—*Carta satisfactoria que escribió el P. Fr. Antonio Soler al Ilmo. Deán y Cabildo de la Santa Metropolitana Iglesia de la Ciudad de Sevilla, contra los reparos puestos por los SS. Jueces a la obra del órgano nuevo, construído por D. Joseph Casas*. (Va unida a otra Carta del referido Casas, organero del Escorial, sobre el mismo asunto.) Madrid, imp. de Andrés Ramírez, año de 1778.

Dará extensas noticias del P. Soler el Sr. Barbieri, en el libro que prepara sobre los músicos jerónimos del Escorial. En el archivo particular de dicho Monasterio, celda del maestro de capilla, se conservan cinco volúmenes en folio apaisado, que contienen diversas obras musicales, sagradas y profanas, del P. Soler, compuestas algunas de ellas para la Cámara del infante D. Gabriel.

Alguna relación tiene con las obras didácticas de este monje la titulada: *Dialectos músicos, en que se manifiestan los más principales elementos de la Armonía, escritos por el P. Fr. Francisco de Santa María, del Orden de San Gerónimo, Madrid,* 1778, *por D. Joaquín Ibarra*.

[p. 611]. [1]. Libro II, pág. 289, nota 22.
[p. 611]. [2]. *Respuesta del Licenciado Francisco Valls, Presbytero, Maestro de Capilla en la Santa Iglesia Cathedral de Barcelona, a la censura de don Joachín Martínez, organista de la Santa Iglesia de Palencia, contra la defensa de la entrada del Tiple Segundo en el «Miserere nobis»*

de la Missa «Scala Aretina». Con licencia de los Superiores. Barcelona: en casa de Rafael Figueró, a la Boria. Año de 1716.

El Sr. Barbieri, que ha estudiado hasta en sus ápices este curioso episodio de nuestra historia artística, me ha comunicado la siguiente lista de los músicos que tomaron parte en la contienda, la cual duró, con varias alternativas, desde 1715 a 1720.

Albors y Navarro.—Portería (Gregorio).—Santisso Bermúdez.—Valls.—Francisco Zacarías (Juan).—Escorihuela.—Martínez (Joaquín).—Hernández (Felipe).—Hernández (Francisco). —Ubeda.—Montserrat.—Serrada.—Tajueco Zarzoso.—Borobia.—Casseda.—Navarro.—Argany.—Medina Corpas.—Martínez de Arze.—Araya.—Yanguas.—Egues.—Lázaro (Roque). —Martínez de Ochoa.—Urroz.—Soriano.—Cruz Brocarte.—Aparicio.—Hiranzo.—Urrutia.—Villavieja.—Portería (Francisco).—Texidor.—Zubieta.—Valls (Miguel).—Marqués.—Ferrer (José).—San Juan.—Negueruela.—Sarrió.—Nasarre (Fr. Pablo).—Torres.—Sánchez.—Río (Jacinto del).— Ambiela.—López (Fr. Miguel.)—Misieses (Tomás).—Valls (Fr. Diego: es nombre supuesto).—Preszach.

Van por orden cronológico. Casi todos tienen escritos dobles, y algunos hasta triples. De los 50 contendientes, 26 fueron favorables a Vallas, 17 contrarios (entre ellos el P. Nasarre), 6 se mostraron imparciales (uno de ellos D. José de Torres), o más bien indecisos y vacilantes; de otro se ignora la opinión.

[p. 612]. [1]. *«Consejos que a sus discípulos da D. Antonio Rodríguez de Hita, Racionero Titular y Maestro de Capilla de la Santa Iglesia de Palencia, sobre el verdadero conocimiento de la Música antigua y moderna, cómo depende ésta de aquélla, y de los Autores de una y otra: la necesidad que hay de nuevas reglas, y un epítome de las más precissas para aprender nuevo modo de contrapunto, que necesita la composición moderna».*

Impreso probablemente en Palencia. El ejemplar de Bartieri carece de principios. La licencia es de 1757: 36 págs. de texto, sin los preliminares.

[p. 614]. [1]. La primera del tomo IV.

[p. 615]. [1]. Sobre este discurso del P. Feijóo se imprimieron, por lo menos, las siguientes refutaciones y apologías:

—*Diálogo harmónico sobre el Theatro Crítico Universal: en defensa de Ia Música: dedicado a las tres capillas reales de esta Corte, la de su Magestad, Señoras Descalzas y Señoras de la Encarnación. Compuesto por D. Eustaquio Cerbellón de la Vera, Músico de la Real Capilla de Su Magestad… Con licencia: en Madrid, año de* 1726.

—*Aposento anti-crítico, desde donde se ve representada la gran comedia que en su «Theatro Crítico» regaló al pueblo el Reverendíssimo P. M. Feijóo contra la Música Moderna y uso de los violines en los templos, o Carta que en defensa de uno y otro escribió D. Juan Francisco de Corominas, Músico, Primer Violín de la Grande Universidad de Salamanca. En Salamanca, en la imp. de la Santa Cruz.*

—*Respuesta al Señor Assidoro, persona Principal en el «Diálogo Harmónico»; su autor, el R. P. Fr. Joseph Madariaga, organista de San Martín, de Madrid… Imp. de Lorenzo Francisco Mojados, año de* 1727.

—*Respuesta de Assiodoro (D. José Gutiérrez), persona principal en el «Diálogo Harmónico»… Madrid,* 1727. El opúsculo del P. Madariaga, en el cual se supone que tuvo alguna parte el mismo P. Feijóo, ha sido reimpreso en el tomo de *Ilustraciones Apologéticas del Theatro Crítico* (ed. de 1765).

Vid. además el *Antitheatro* de Mañer (tomo I, págs. 111 y 112), el *Theatro Anti-crítico* de Armesto y Osorio (págs. 138 a 159), y la *Demonstración crítico-apologética* del P. M. Sarmiento (págs. 183 a 186).

En sentido análogo al del P. Feijóo en cuanto a censurar la profanación del canto eclesiástico, se publicaron años después

varios tratados, por ejemplo:

—*Música canónica, motética y sagrada, su origen y pureza, con que la erigió Dios para sus alabanzas divinas, la veneración, respeto y modestia, con que la deben todos los sacerdotes practicar en su sano templo, cantando los divinos oficios con la mayor perfección: respeto con que los gentiles la miraron para con sus fingidas deydades, en sus templos profanos: contra la aplaudida y celebrada con el renombre de Moda, por agena, teathral y prophana… Escrita por D. Juan Francisco de Sayas. Pamplona, por Martín de Rada,* 1761.

—*Memorial de D. Pedro Paris y Royo*. Opúsculo en folio, sin año ni lugar, pero indudablemente del primer tercio del siglo XVIII. Sobre los abusos introducidos en el canto eclesiástico, y especialmente sobre la invasión de la música profana en la sagrada.

—*Razones que apoyan la más indefectible razón y prueban contra el dictamen de D. Pedro Paris y Royo ser lícito el uso de Arietas, Recitados, Cantilenas, Violines y Clarinetes en el Canto Eclesiástico… por D. Joaquín Martínez de la Roca y Bolea. Zaragoza, por Pascual Bueno*.

—*Discurso del Marqués de Ureña sobre la Música del Templo*. (Se lee al fin de sus *Reflexiones sobre la Arquitectura,* citadas en el capítulo anterior.) Defiende la Música Instrumental contra las críticas del abate Pluche. Censura, como Feijóo, la invasión de la ópera italiana en el templo. «¿Qué dirían los Santos Padres si oyeran resonar en el templo de Dios los ecos del *Demofonte* y el *Eneas* de Metastasio, los de Ariadne y los de Berenice?» Califica el canto llano de «verdadera música del cielo». Reprueba las *bufonadas musicales* de los organistas. Intenta deducir *de la Naturaleza* una *Gramática de la Música,* partiendo de la resonancia de las cuerdas, lo mismo que Rameau y D'Alembert, en quienes manifiestamente se inspira. La melodía es para nuestro autor «la ortografía universal del género humano, corregida por el arte». «Creo (añade) que el medio más seguro de hacer una Música reli-

giosa, característica, del templo, útil y conducente a su fin, es sujetarla a las leyes de la elocuencia». Se ve aquí una tendencia, aunque descarriada, a construir sobre fundamentos científicos la Estética Musical, que es lo que Ureña llama unas veces *Gramática,* otras *Poética,* y otras *Retórica de la Música*.

[p. 618]. [1]. En el *Poema de la Música* da Iriarte nuevo testimonio de su admiración a Haydn, y al mismo tiempo nos proporciona un dato curioso:

«Honor de las Germánicas regiones,
Tiempo ha que en sus privadas Academias
Madrid a tus escritos se aficiona.
..... y cada día
Con la inmortal encina te corona
Que en sus orillas Manzanares cría».

[p. 619]. [1] . *La Música,* etc., etc., Madrid, Imp. Real, 1779. 8.° Primera edición, elegantísima, por cierto, en papel, tipos y láminas.

—Madrid, 1782. En la misma imprenta y con los mismos adornos.

—Madrid, 1784. Idem, íd.

—En el tomo I de la colección de las *Obras* de Iriarte (Madrid, 1787: imp. de Benito Cano).

Madrid, 1789: lmp. Real. Con las mismas láminas que las tres primeras. —México, por D. Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1785. Hecha sobre la de Madrid de 1779, Cuyo pie de imprenta copia. Sin láminas.

—En el tomo I de la segunda colección de las *Obras* de Iriarte (Madrid, Imp. Real, 1805).

—Burdeos, por Pedro Beaume, 1809. Con notas, pero sin láminas. 8.° pequeño.

—Burdeos, imp. de la Viuda Laplace y Beaume, 1835. 8.° pequeño. Idéntica a la anterior.

—Madrid, librería de Ramos, 1822. *«Hállase también en Lyon, librería de Cormon y Blanc.»* Realmente está impresa en Burdeos, por J. M. Boursy.

TRADUCCIONES

Inglesa. Music, a Didactic Poem in five «cantos». Translated from the Spanish of Don Tomás de Iriarte, into english verse, by Jhon Belfour, Esq. London, printed for W. M. *Mille… by William Savage…,* 1807. Espléndila edición.

Traducción que remedia en alguna parte el prosaísmo del original.

Alemana. El traductor inglés, en su prólogo, cita la versión alemana de F. F. Bertuch, impresa en Weimar. No la hemos visto.

Francesa *La Musique, Poème, traduit de l'Espagnol de Don Thomas* de Iriarté (sic), *par J. B. C. Grainville, et accompagné de notes par le citoyen Langlé, membre et Bibliothécaire du Conservatoire de Musique. A Paris, chez J. J. Fuchs… de l'imprimerie de H. L. Perronneau… An. VIII.* 8.°

Dedicatoria del traductor al Conservatorio de Música.—Respuesta laudatoria de los miembros del Conservatorio (Cherubini, Lessueur, Gossec, Martini, Ernest, Assmann, Xavier Lefevre, Duret, Méhul, etc.), los cuales felicitan al traductor por haber enriquecido la lengua francesa con una obra tan excelente como la de Iriarte.

Traducción en prosa y sin las notas del autor, pero con las de Langlés.

Al fin se inserta el poemita latino de la Música del P. Lefevre, traducido por Grainville en prosa francesa.

Italianas. La Musica, poema di Don Tommaso Iriarte, tradotto dal Castigliano dall'Abate Antonio Garzia. In Venezia nella Stamperia di

Antonio Carti... 1789. 4.° Con las mismas láminas de la edición española. El traductor era un jesuíta español de los desterrados a Italia.

La Musica, poema di Don Tommaso Iriarte, tradotto dallo spagnuolo in versi italiani da Giuseppe Carlo de Ghisi, con note sullo stato attuale della musica in generala presso le altre nazioni. Firenze, a spese del traduttore, 1868, *tipografía de G. Barbera.*

Traducción en versos sueltos, más animada y poética que el original. Son curiosas las notas sobre la música italiana y española.

En el poema de Iriarte se percibe la influencia de muchos tratadistas franceses, especialmente de Burette, Nivers, Blainville, Rameau, D'Alembert, Rousseau, Serre, Jamard y otros.

[p. 623]. [1] . *Dell'origine e delle Regole della Musica, colla storia del suo progresso, decadenza e rinnovazione. Opera di D. Ant. Eximeno, frà i Pastori Arcadi Aristosseno Megareo, dedicata all'augusta real principessa Maria Antonia Valburga di Baviera, Elettrice Vedova di Sassonia frà le Pastorelle Arcadi Ermelinda Talea, In Roma,* 1774, *nella Stamperia di Michel Angelo Barbiellini, nel Palazzo Massini.*

4.° grande. 10 hs. sin foliar, de prels., + 16 págs. de prólogo, + 3 hs. de tabla, + 466 págs. de texto, + 1 de erratas, + 23 de láminas.

—*Del origen y Reglas de la Música, con la historia de su progreso, decadencia y restauración. Obra escrita en italiano por el Abate D. Antonio Eximeno. Y traducida al castellano por D. Francisco Antonio Gutiérrez, Capellán de S. M. y Maestro de Capilla del Real Convento de Religiosas de la Encarnación de Madrid. De orden superior. Madrid, en la Imprenta Real. Año de* 1796.

Tres tomos 8.° Con lindas viñetas de cabecera, alegóricas a los asuntos de cada uno de los diez libros en que la obra se divide. Estas viñetas son reducción (como el tamaño de la edición castellana lo exigía) de las que lleva la edición de Roma.

Gutiérrez hizo su traducción de acuerdo con Eximeno, que introdujo en ella bastantes modificaciones, por lo cual algunos prefieren este texto al primitivo.

[p. 624]. [1]. «¿De qué sirve la regla de no hacer saltar una voz de quinta falsa, cuando este salto causa tanto placer al oído? ¿Por qué se me impone la ley de preparar toda disonancia, cuando todos los días se usa de la séptima y de la quinta falsa, sin esta preparación? ¿Por qué ha de ser un pecado irremisible en un principiante hacer una quinta con movimiento recto, cuando se halla así en las composiciones de los más célebres maestros? Y ¿qué regla general se me da para transportar la modulación de un tono a otro?» (Prólogo del autor.)

[p. 628]. [1]. Son curiosas otras teorías lingüísticas de Eximeno. Clasifica las lenguas en *analógicas* (las modernas) y *transpositivas* (las antiguas o clásicas), división equivalente en el fondo a la que muchos hacen todavía de lenguas *analíticas* y *sintéticas*.

[p. 634]. [1]. *Dubbio de D. Antonio Eximeno sopra il Saggio Fondamentale Pratico di Contrapunto, del Reverendissimo Padre Maestro Giambattista Martini. In Roma l'anno del Giubileo MDCCLXXV, nella stamperia di Michelangelo Barbiellini, con licenza de superiori.*—Fol. VIII+120 págs.

—*Duda de D. Antonio Eximeno sobre el ensayo fundamental práctico de contrapunto del M. R. P. M. Fr. Juan Bautista Martini: traducida del italiano a nuestro idioma por D. Francisco Antonio Gutiérrez, Capellán de S. M. y Maestro de Capilla de la Real de la Encarnación de Madrid*. Con licencia. Madrid, *en la Imprenta Real, por D. Pedro Julián Pereyra, impressor de Cámara de S. M. Año de* 1797.—8.°

[p. 636]. [1]. En una nota final se hace cargo Eximeno de algunas impugnaciones de detalle que le había dirigido su amigo Vincenzo Manfredini, Maestro de Capilla de Catalina II de Ru-

sia. No he visto un cuaderno que publicó respondiendo a las *Effemeridi Letterarie* de Roma. El Sr. Barbieri, después de exquisitas aunque inútiles diligencias, considera perdido el *Elogio* fúnebre de la famosa cantatriz Rufina Battoni, que Eximeno leyó en la Academia de los Arcades, y en el cual parece que desarrollaba una teoría del canto.

[p. 637]. [1]. La mayor parte de estos escritos pueden consultarse, ya en el *Diario de Madrid,* ya en el *Memorial Literario,* desde Octubre a Diciembre de 1796. En folleto aparte hemos visto:

—*Defensa del Arte de la Música, de sus verdaderas reglas y de los maestros de capilla. Impugnación al origen y reglas de la Música, obra escrita por el Abate español D. Antonio Eximeno. Su autor D. Agustín Iranzo y Herrero, Maestro de Capilla de la Colegial de Alicante, quien la dirige por vía de consulta a D. Francisco Antonio Gutiérrez. Murcia, oficina de Juan Vicente Teruel,* 1802.

No pertenecen directamente a esta polémica, pero versan sobre las mismas cuestiones, los opúsculos siguientes:

—*El Músico Censor del Censor no Músico, o Sentimientos de Lucio Vero Hispano contra los de Simplicio Greco y Lira. Discurso Unico. Publícale D. Manuel Cabazza, criado de S. M. Católica en su Real Capilla. Madrid, imp. de Alfonso López* (8 de Mayo de 1786).

Es contestación al discurso 97 de *El Censor,* que, abundando en las ideas de Eximeno, había ridiculizado los artificios de los contrapuntistas.

Del mismo Cabazza hay unos *Rudimentos y Elementos de la Música Práctica… distribuídos en lecciones y escolios* (Ms. inédito, que posee el señor Barbieri), y un *Coloquio de los ruiseñores, lamentándose como buenos músicos de su suerte y profesión* (Madrid, 1784).

—*Discurso Histórico sobre la Ciencia Música. Por D. J. M. C.* B. (¿José María Calderón de la Barca?) *Madrid, imp. de la Viuda e Hijos de Marín,* año 1798.—El autor exagera las tendencias de Exi-

meno, hasta sostener que la Música carece de principios constantes.

[p. 638]. [1]. *Don Lazarillo Vizcardi. Sus investigaciones músicas con ocasión del concurso a un magisterio de capilla vacante, recogidas y ordenadas por D. Antonio Eximeno. Dalas a luz la Sociedad de Bibliófilos Españoles.* Madrid, año 1872.—Dos tomos 4.° El extenso prólogo de Barbieri (61 páginas, muy bien escrito, como suyo, contiene una noticia bibliográfica de Eximeno, mucho más exacta y completa que las de Fuster, Diosdado Caballero y los PP. Backer. Realzan el libro un excelente retrato de Eximeno y el facsímile de su escritura.

El manuscrito que sirvió para la edición había pertenecido, primero a la librería del consejero Puig, luego a la de Gallardo, y finalmente, a la del Sr. Soto Posada, en Labra (Asturias). La letra es del amanuense de Eximeno, pero tiene correcciones autógrafas de éste.

[p. 640]. [1]. *Le Rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano dalla sua origine fino al presente. Opera di Stefano Arteaga Madridense… Bologna,* 1783.—8 . ° Dos volúmenes: el 1.° de XIV + 411 págs. y una lámina; el 2.° de XIV + 207 páginas.

—*Le Rivoluzioni del Teatro Musicale Italiano dalla sua origine fino al presente. Opera di Stefano Arteaga, Socio dell'Academia delle Scienze, Arti e Belle Lettere di Padova. Seconda edizione, accresciuta, variata e corretta dall'Autore… In Venezia,* 1785.—Tres tomos 8.°: el 1.° de XIII + 361 páginas, el 2.° de 334, el 3.° de 391.

Es una refundición completa: nueve capítulos del primer tomo, y todo el tercero, son enteramente nuevos.

—*Les Révolutions du Théatre Musical en Italie, dépuis son origine jusqu'à nos jours, traduites et abregées de l'italien de Dom Arteaga. Londres,* 1802. 4.°; 102 págs.

No consta el nombre del autor de este pobrísimo extracto, que no da idea de la riqueza de la obra original. Las iniciales que

van al fin de la dedicatoria parecen corresponder al Barón de Rouvron.

—*Stephan Arteaga's… Geschichte der Italianischen Oper… von Johann Nicolaus Forkel. Leipzig,* 1789.

Dos tomos: el 1.° de X + 344 págs.; el 2.° de VI + 532. Traducción completa y muy recomendable.

[p. 644]. [1]. Capítulo IV, nota.

[p. 645]. [1]. Los originales se hallan en el Archivo Central de Alcalá de Henares, entre los papeles de Estado *(Artes, Ciencias y Letras, Música, etc.—Expedientes de Autores y Disertaciones*. Años 1780-1802). Tengo a la vista copia esmeradísima sacada por el Sr. Barbieri.

Comprende, además de los borradores italianos, la traducción francesa hecha por Grainville de las disertaciones 4.ª y 7.ª Al principio, en un papel suelto, se lee esta dedicatoria: *«Amicissimo viro et de re rhytmica optime merito D. Stephano Arteaga D. D. D. F. Coetanfao.»* Cienfuegos dedicó su *Idomeneo* «al ciudadano Florián Coetanfao», que por lo visto debió de ser algún revolucionario español que vivía en París en tiempo del Directorio.

[p. 647]. [1]. Véase el opúsculo del Abate Masdeu:

—*Requeno, il vero inventore delle più utili scoperte della nostra età. Ragionamento di Gian Francesco Masdeu, letto da lui nei* 1804 *in una Adunanza di Filosofi. Roma,* 1806, *dai torchi di Luigi Perego Salvioni.*

[p. 647]. [2]. *Saggi sul ristabilimento dell'arte armónica de Greci e Romani Cantori, del Sign. Abate Don Vicenzo Requeno, Acc. Clementino… Parma,* 1798 *, per li fratelli Gozzi.*

Elegante edición, de carácter bodoniano.

Dos tomos 8.°: el 1.° de XXXIX + 347 págs. + 2 de índice; el 2.° de 453 páginas y 3 hs. de índice.

[p. 648]. [1]. De este singular proyectista, que hacía por docenas los descubrimientos, conozco además los opúsculos siguien-

tes, todos de rara materia:

—*Scoperta della Chironomia, ossia dell'arte di gestire con le mani, dell' Abate Vincenzo Requeno, Acc. Clementino. Parma,* 1797 *, per li fratelli Gozzi.*— 8.°

Es un estudio muy curioso sobre la Pantomina de los antiguos, con la pretensión de averiguar los signos convencionales que en ella se usaban, y las palabras que servían para dirigir los movimientos de la Danza. El autor se prometía nada menos que introducir estas gesticulaciones y estos bailes en el teatro moderno. El tratado *De computatione* del venerable Beda, y el *De loquela per gestum digitorum,* han servido de base principal al descubrimiento de Requeno, sugiriéndole ingeniosas conjeturas sobre el teatro mudo de los antiguos.

—*Principi, progressi, perfezione perdita, e ristabilimento dell'antica arte di parlare da lungi in guerra, cavata da' Greci è da' Romani scrittori, è accommodata a' presenti bisogni della nostra milizia. Torino,* 1790, *presso G. M. Briolo.*— 8.°

Al fin de la obra expone Requeno la invención de un órgano portátil.

Hay traducción castellana:

—*Origen, progresos, pérdida y establecimiento del antiguo arte de hablar desde lejos en la guerra: compuesto en italiano por el abate Requeno, y traducido por D. Salvador Ximénez Coronado, Director del Real Observatorio Astronómico de Madrid. Madrid, Ibarra,* 1795.—8.°

—*Tamburu, stromento da prima necessità per regolamento delle truppe… Roma,* 1807. (No le he visto más que citado: tenía por objeto cambiar en armoniosos los sonidos roncos del tambor.)

—*Osservazione sulla chillotipographia (xilographia), ossia l'antica arte di stampare à mano. Roma,* 1810.—12.°

En el Archivo Central de Alcalá de Henares se conserva una carta del P. Requeno al Príncipe de la Paz, fecha en Bolonia, a 25 de Abril de 1795, donde enumera, entre otros descubrimientos

suyos, «el del barniz que los Romanos usaron para la duración inmensa de sus naves: la obra de fundir el marfil para trabajar en grande», etc. Firma: D. Vicente Requeno, *dedicado al restablecimiento de las artes perdidas*.

Y ya que de invenciones estrambóticas se trata, no será razón omitir las varias tentativas de nueva escritura musical que se hicieron durante el siglo XVIII. Tales son:

—*Memorial Sacro-político y legal al Rey Nuestro Señor… en el qual con la mayor brevedad se recuerda cuán necesaria sea la Música para lograr los dos fines, Político y Divino, probando primeramente ser más conforme que otra alguna a esta Facultad la nueva invención y figuración* (números árabes) *que en casa del suplicante se enseña y practica… Madrid,* 1709.

—*Descubrimiento de un error filosófico, que presenta a los pies de S. M. el Brigadier de Ingenieros, Director de los Reales Ejércitos, D. Domingo de Aguirre: en el qual hace ver al mundo quánto el hombre yerra y se alucina en sus máximas cualesquiera que sean, si se aparta en ellas de aquel orden natural que dió el Supremo Hacedor, de peso y medida a quanto crió sobre la faz de la tierra, y que es imposible que nadie le trastorne sin que le cueste aumentar la fatiga del sudor del rostro con la maldición primera que nos dejó Adám por herencia, pecando con Eva en el Paraíso Terrenal*. Madrid, año de 1799. Es un sistema absurdo de notación musical por el teclado.

Con mejor acuerdo, el coronel D. José González Torres de Nava, que se dice autor de un proyecto de simplificación del estudio de las lenguas por medio de la Gramática Comparada, solicita en 14 de Marzo de 1799 la protección oficial para hacer una colección de música española *«inclusa la popular»,* recogiendo de la viva voz cuantas tonadas antiguas y modernas le fuere posible, y anotando sus nombres provinciales. (Archivo de Alcalá.—Copia en la colección de Barbieri.)

Entre los proyectos debe contarse también la *Idea de una Academia Mathemática, dirigida al serenísimo señor D. Felipe, Infante de España… Valencia, con licencia de los Superiores, por Antonio Bordazar de Artazu…* 1740. Divide la Música en especulativa y práctica, y la especulativa en *ortología, glotología, fonocámptica* y *harmónica;* la práctica en vocal e instrumental.

Como curiosa muestra de la influencia del género *expresivo* de la Música Italiana antes de las obras de Eximeno y Arteaga, puede citarse el prólogo que un tonadillero llamado D. Pedro Esteve y Grimau, puso a las *Letras que se cantan en la comedia de «No hay con amor fineza más constante, que dexar por amor su mismo amante».* (1766).

También son curiosa muestra de crítica literario-musical las *Cartas que escribe el Sacristán de Maudes al barbero de Foncarral, dándole cuenta de lo que ha pasado en Madrid, y principalmente del estado en que se hallan sus teatros. Su autor D. Mauricio Montenegro, residente en esta Corte. Madrid, imp. de la Viuda de Elíseo Sánchez,* 1768.

El autor, que se muestra crítico docto y hasta helenista, hace una severa crítica de tres zarzuelas de D. Ramón de la Cruz, *La Bryseida, Las Segadoras* y el *Jasón*.

Para completar en lo posible nuestra bibliografía musical del siglo pasado, citaremos (siempre sobre ejemplares del Sr. Barbieri) algunos libros didácticos, comenzando por los de carácter más general, y observando en lo posible el orden de fechas:

—*Música universal o Principios Universales de la Música, dispuestos por el M. P. Pedro de Ulloa, de la Compañía de Jesús, Cathedrático de Mathemáticas de los Estudios Reales del Colegio Imperial, y Cosmógrapho mayor del Supremo Consejo de las Indias… Madrid, imp. de la Música, por Bernardo Peralta,* 1717.—4.° Libro de Matemáticas más bien que de Música.

—*Cartilla Música y Primera Parte que contiene un méthodo fácil de aprehender a cantar. Dedicada a D. Ignacio de la Portilla, Capitán del*

Batallón de Infantería del Comercio. Su autor Joseph Onofre Antonio de la Cadena. Lima, en la oficina de la Casa de Niños Expósitos, 1763.

—*Elementos Generales de la Música, dedicados a la Reyna Nuestra Señora por el Capitán D. Federico Moreti, Alférez de Reales Guardias Walonas. Madrid, en la imp. de Sancha,* 1799. (Sirve de introducción a sus *Principios para tocar la Guitarra de seis órdenes…* Nápoles, por Luis Marescalchi, 1792, y Madrid, por Sancha, 1792).

—*Arte de cantar y compendio de documentos músicos…, por D. Miguel lópez Remacha. Madrid,* 1799.—Librejo práctico.

—*La Melopía o Instituciones Teórico-Prácticas del Solfeo del Buen Gusto, del Canto y de la Armonía, por D. Miguel López Remacha…* Madrid, imp. de Fuentenebro, 1815. (Hay edición anterior de 1815)

—*Lecciones de Clave y Principios de Harmonía, por D. Benito Bails, Director de Mathemáticas de la Real Academia de San Fernando. Madrid, Ibarra,* 1785.

—*Compendio numeroso de zifras harmónicas, con theórica y práctica, para harpa de una orden, de dos órdenes y de órgano. Compuesto por D. Diego Fernández de Huete, Harpista de la Iglesia de Toledo.* (Madrid, imp. de la Música, 1702).

—*Arte y puntual explicación del modo de tocar el Violín con perfección y facilidad… Compuesto por D. Joseph Herrando, Primer Violín de la Real Capilla de la Encarnación.* (Sin año, pero debe de ser de fines del siglo. Portada grabada, retrato del autor, por Carmona.—Texto grabado.)

El infatigable y popular Minguet e Irol, *grabador de sellos y otras cosas,* publicó, entre infinitos opúsculos de poca monta sobre Música, Baile, Juegos, etc., el titulado *Reglas y advertencias generales que enseñan el modo de tañer todos los instrumentos mejores y más usuales, como son la Guitarra, Tiple, Bandola, Cythara, Clavicordio, Órgano, Harpa, Psalterio, Bandurria, Violín, Flauta Travesera, Flauta Dulce y la Flautilla,* 1753.

Los tratados de Guitarra son muy numerosos, y en general, siguen la pauta de los del siglo anterior. Entre ellos citaremos *Resumen de acompañar la parte con la guitarra…,* por Santiago de Murcia, Maestro de Guitarra de la Reina Gabriela (1714. Con grabados al agua fuerte.) *Arte para aprender… sin maestro a templar y tañer rasgado la Guitarra de cinco órdenes o cuerdas, y también la de cuatro o seis órdenes, llamadas Guitarra Española, Bandurria y Bandola, y también el Tiple…,* por Andrés de Sotos (Madrid, 1764). *Guitarra Española y Vandola en dos maneras de guitarra castellana y valenciana* (debe de ser la misma que la de Juan Carlos Amat: hay muchas ediciones de Barcelona y Valencia, donde este librejo era tan popular entre barberos romancistas, como el de Sotos en Madrid). *Escuela para tocar con perfección la guitarra de cinco y seis órdenes…, por Antonio Abreu, bien conocido por el portugués, ilustrada y aumentada con varios divertimientos honestos y útiles por el P. Fr. Víctor Prieto* (Salamanca, 1799). *Arte de tocar la guitarra española* (Madrid, 1799), por D. Fernando Ferrandiére, autor asimismo de un *Prontuario músico para el instrumento de Violín y Canto* (Málaga, 1791).

APÉNDICE.—ARTES SECUNDARIAS.—DANZA Y PANTOMIMA.—DECLAMACIÓN, ETC., ETC.

LA *saltación* o *danza,* que los estéticos más severos y autorizados admiten en el cuadro de Bellas Artes, porque tiene medios y recursos propios, aunque generalmente vaya acompañado de la Poesía y de la Música, puede definirse, en su acepción más general, arte de la figura humana considera en su expresión o representación y en la belleza de sus aptitudes y movimientos. En esta especie de *escultura viva,* claro es que se incluye, como especie muy principal, la pantomima; que alcanza el grado más alto a que puede llegar la representación muda. Ninguna de estas artes tiene en España bibliografía importante ni copiosa, tal por lo menos que pueda competir con la italiana o la francesa. No hay entre nosotros tratadista alguno de baile que se remonte a la muy respetable antigüedad de Messer Rinaldo Rigoni, autor del *Ballarino Perfetto,* dedicado a Galeazzo Sforza en 1468; ningún libro que pueda correr parejas con el famoso manuscrito italiano de hacia 1460, que posee la Biblioteca Nacional de París. La gravedad más o menos real o aparente de las costumbres nacionales impidió, sin duda, que apareciesen entre nosotros durante el siglo XVI aquellos elegantes libros (hoy verdaderas joyas bibliográficas y aun artísticas) que llevan los nombres de Fabricio Caroso da Sermonetta, César Negri y tantos otros. Pero en **[p. 654]** estos mismos libros italianos, comprensivos solamente de las danzas aristocráticas y cortesanas, y en ningún modo de las populares, se encuentran registradas y descritas algunas danzas nuestras, cuando sus autores pretendían escribir «al uso de Italia y España». Así, Caroso da Sermonetta, en su *Ballarino* (Venecia, 1851) incluye *la Pavana, el Canario, la Spagnoletta* y *la Gallarda,* dedicado esta última a la Duquesa de Medinasidonia, gobernadora de Milán; y el mismo autor, en su *Novilitá di Dame* (Venecia, 1605), describe, entre los bailes nuevos, *El Furioso a la Espa-*

ñola y *El Turdio* o *Tordiglione,* asimismo de origen ibérico. La misma observación puede hacerse en su *Raccolta di varii Balli fatti in occurrenza di nozze e festini da nobili cavalieri e dame di diverse nationi* (Roma, 1630), del mismo Fabricio Caroso, y todavía más en las *Nuove Inventioni di Balli* (Milán, 1604), del milanés César Negri, llamado comúnmente *il Trombone,* obra que por ser de un súbdito nuestro y estar dedicada a Felipe III, alcanzó singular boga en España, mereciendo ser traducida para enseñanza del príncipe don Baltasar Carlos, aunque esta traducción no llegó a ser impresa. Negri da razón cumplida de no pocos bailes españoles, o tenidos por tales, especialmente *el Villano, la Barrera, la Alemana, el Canario, la Pavana,* etc., etc. Hasta 1642, fecha de los *Discursos sobre el arte del danzado* de Esquivel y Navarro, no comienzan a aparecer, mezcladas con las danzas cortesanas, algunas de índole popular, aunque sea para reprobarlas como libres y deshonestas, lo cual no podía menos de hacer un hombre que tomaba su arte tan por lo serio como Esquivel, considerando la danza como una imitación de la numerosa armonía de las esferas celestes. Semejante al libro de Esquivel, en muchas cosas, es el *Arte de danzar, de don Baltasar de Rojas Pantoja,* que se conserva manuscrito de letra del siglo XVII en la rica biblioteca del señor Gayangos. Rojas Pantoja, o sea, el M. Juan Antonio Jaque (que parece el verdadero autor del libro), describe la Pavana (con ocho mudanzas), la Gallarda, la Jácara, cuatro mudanzas de Folías, el Villano *(tres mudanzas)* y las *paradetas*. Otro autor anónimo hizo explicación de la xácara, [1] proscrita hasta entonces por los graves tratadistas.

[p. 655] En el siglo XVIII el arte de la danza experimenta entre nosotros una radical transfomnación, al mismo paso que se va alterando y bastardeando el modo de ser castizo e indígena. Las danzas fiancesas imperan sin contradicción en la corte y en los salones, y borran completamente el recuerdo de las Alemanas, Pavanas, Gallardas y Bran de Inglaterra. Una cáfila de libros por-

tugueses y castellanos, [1] extractados o traducidos del francés, y debidos **[p. 656]** algunos de ellos a maestros extranjeros, sustituyen la antigua penuria doctrinal con una abundancia enfadosa y estéril. Reducíanse estos escritores a copiar servilmente la *Coreographía o arte de escribir la danza,* de M. Feuillet (1701), el *Maestro de Danzar,* de Rameau (1734), las *Cartas* (1803) de Novarre (famoso maestro de baile de la corte de Viena y de la Opera de París), y más aún el tomo de la *Enciclopedia Melódica* concerniente a las *Artes Académicas,* donde los artículos de baile corrieron a cargo de Rameau.

En las esferas populares continuaban, sin embargo, más o menos alteradas las danzas antiguas; pero al descender cada vez más hacia la plebe y aderezarse con nuevos accidentes libres y picarescos, merecieron incurrir en la reprobación de los moralistas y aun en las penas canónicas, como es de ver en el edicto del Inquisidor general don Francisco Pérez de Prado y Cuesta, Obispo de Teruel, prohibiendo severamente los bailes provocantes y lascivos conocidos con los nombres de *«el amor, la cadena, el órgano,* **[p. 657]** *el chulillo, el sueño, la sombra, el coco, el zurruqui»,* etc. etcétera, cuyos solos nombres indican ya que debían de ser una transformación muy cínica y desvergonzada, [1] de aquella antigua zarabanda que el P. Mariana execró, llamándole «baile y cantar tan lascivo en las palabras, tan feo en los meneos, que basta para pegar fuego a las personas más honestas».

El sentimiento popular apegado a los antiguos usos, así en lo bueno como en lo malo, no sólo protestó indirectamente de la avenida de las contradanzas francesas, excluyéndolas de sus fiestas y regocijos, sino que, en forma directa, festiva o satírica, tentó desacreditarlas, y juntamente con ellas la Música italiana, y todo lo que supiera a gustos o costumbres exóticas. Así, al mismo tiempo que crecía la popularidad del *Bolero* y de las seguidillas manchegas, y corrían celebrados los nombres de Cerezo, Antón Boliche y Requejo, eran pasto favorito de muchos las singu-

lares publicaciones del escribano vizcaíno Zamácola, oculto con el seudónimo de *Don Preciso,* el cual, en sus *Elementos de la ciencia contradanzaria,* en su *Libro de moda* y otros papeles volantes, no menos que en el prólogo de su *Colección de seguidillas, tiranas y polos para guitarra,* no se hartaba de colmar de improperios a los *Currutacos, Pirracas* y *Madamitas* de nuevo cuño, que recibían su instrucción coreográfica en los libros de Ferriol, Cairón y otros expositores de contradanzas o rigodones franceses. [2] Verdad es que el fanatismo *hispanófilo* de Don Preciso **[p. 658]** le hacía ver visiones, y encontrar en todas partes música nacional, y prorrumpir en tan fieros dislates como llamar *miserable* **[p. 659]** greguería a la música italiana; pero el mismo desentono y virulencia de sus ataques, que encontraban mucho eco en el vulgo de su tiempo, prueban hasta qué punto estaba herida una fibra muy sensible del alma española. Y realmente, ni la música ni el baile populares fueron entonces muertos ni siquiera ahogados, sino que, cobrando nuevos bríos, volvieron a dominar en el teatro, y prepararon para tiempos más modernos el advenimiento de un género lírico-dramático, que heredó no pocos elementos de la antigua tonadilla.

DECLAMACIÓN.—Es cuestión largamente controvertida entre los autores, si la declamación puede considerarse como arte independiente, o si sus reglas son inseparables de la oratoria y de la poesía dramática, cuyas obras, por decirlo así, *completa* y exterioriza. Aunque puedan vivir el drama y la elocuencia sin manifestación exterior, lo cierto es que, en el estado actual del arte, parece que algo les falta en tanto que no han salido de las páginas del libro. Llámese, pues, arte subsidiaria, arte auxiliar, arte complementaria o de cualquier otra suerte, la declamación, bajo cuyo nombre moderno se comprenden los dos tratados que en las retóricas antiguas se llamaban de la *pronunciación* y de la *acción,* abarca un mundo vastísimo, que muy difícilmente puede encerrarse dentro de la teoría literaria, por lo cual reclama vida pro-

pia y organizarse en cuerpo de ciencia, lo cual hasta el presente nadie ha hecho. En ningún ramo ni sección de las bellas artes reina el desorden, la anarquía y el empirismo en tanto grado como en el arte del teatro, donde todo el mundo se arroga fueros de juez, y donde la práctica, muchas veces viciosa, amanerada y absurda, sustituye a los principios filosóficos, únicos que pueden dar sólido fundamento a una teoría del arte. Sin un paciente estudio de la naturaleza humana bajo el aspecto fisiológico y **[p. 660]** psicológico; sin una verdadera teoría de los afectos y de las pasiones; sin un estudio no menos delicado y sutil de los medios de expresión; sin un conocimiento nada somero de todas las cuestiones fonológicas, de todos los accidentes y matices con que la voz manifiesta las agitaciones y movimientos del espíritu, y, finalmente, sin una penetración profunda de las condiciones artísticas de cada lengua, será totalmente imposible que la declamación aspire a ocupar un capítulo en ningún libro de Estética. Los antiguos retóricos, tan hábiles y minuciosos en todo lo concerniente al arte de la palabra, reunieron muchas observaciones útiles derivadas de larga práctica y de un sentido tan exquisito como fué el que debieron a la naturaleza griegos y romanos; pero estas observaciones aparecen consignadas en sus libros sin trabazón ni enlace, sin verdadero sistema. Esto, por lo que toca a la declamación oratoria. En cuanto a la teoría de la declamación escénica, puede decirse que no nació hasta el siglo XVIII con la *Paradoja del comediante* de Diderot, con la *Mímica* de Engel, con las *Cartas de Talma,* con el poema de Dorat, con el *Arte del teatro* de Milizia.

En España tardó en penetrar este movimiento. Oponíase a ello la íntima condición social de la mayor parte de los actores, su falta de cultura y de escuela, y la poca estimación que de ellos solía hacerse, siquiera el menosprecio no llegase ni con mucho al grado irritante a que llegaba en otras naciones. Seguía discutiéndose por los doctores moralistas, a la par que el valor ético de la

Comedia, la licitud de la profesión del Comediante, ni más ni menos que en el siglo anterior. Pero ya era indicio de cambio en esta parte el que algunos actores tomasen la pluma para defender la profesión que ejercían, osando contender, aunque en forma muy reverente, con los teólogos mismos, como lo verificó Manuel Guerrero con el P. Gaspar Díaz, de la Compañía de Jesús, autor de una famosa *Consulta Theológica,* impresa en Cádiz en 1740. [1] Algunos años adelante comienzan a ser materia de **[p. 661]** estudio los fastos del histrionismo, como lo acreditan el libro de García Villanueva (actor como Guerrero) y el más erudito, aunque todavía muy superficial y poco seguro, *Origen de la Comedia,* de don Casiano Pellicer, obras la una y la otra en que no se contiene teoría, pero que a lo menos revelan el propósito de consignar históricamente el desarrollo del arte de la declamación en España. [1]

Si prescindimos del *Discurso segundo sobre la tragedia española,* **[p. 662]** en que Montiano y Luyando trató del arte del teatro como erudito humanista que sólo le conocía por fuera, tomando por guía al Pinciano, e ilustrándole con algunas ideas de Riccoboni y otros, hay que buscar las humildes primicias de la crítica de la declamación entre nosotros, en los periódicos y hojas volantes que daba a la estampa en los primeros años del reinado de Carlos III el infatigable Nipho, ya con su nombre propio, ya con diversos seudónimos. En el *Diario Extranjero,* que imprimía en 1763, además de juzgar la ejecución de muchas piezas dramáticas, hizo observaciones de carácter general, ampliadas después en [1] **[p. 663]** *El Bufón de la Corte* (1767), donde insertó un breve tratado *sobre las pasiones del Teatro*. Nipho era un escritor de tijera, por lo cual tenemos sospechas vehementísimas de que sus *reflexiones* sean traducidas del francés o del italiano; pero de todos modos son bastante juiciosas, aunque un tanto mecánicas, y arguyen discreta comprensión del carácter de la escena. «Para representar con alguna verisimilitud (dice Nipho) las pasiones hu-

manas, es necesario, no sólo conocerlas, sino saber revestirse de las señales y colorido porque se distinguen… No hay más que seis pasiones dramáticas o teatrales que puedan expresarse, y que podamos llamar visibles o demostrables: la alegría, la tristeza, el temor, el desdén, la cólera y la admiración. Hay otro número copioso de pasiones auxiliares, que no se pueden expresar con su propio carácter, pero que se pueden muy bien representar con el socorro y mixto de dos o tres de las seis capitales. De esta clase son los zelos, la venganza, el amor, la compasión, la ternura. Así, v. gr., para exprimir los zelos, es necesaria una combinación de temor, desdén y cólera. La venganza no pide más que el mixto del temor y de la ira, y la compasión se revela por un enlace de temor y tristeza… *La cualidad principal en un comediante, es una imaginación plástica o dócil para recibir a elección suya todo género de imágenes*… con una movilidad de espíritus animales, que no aguardan más que su orden para descender o remontarse por sus músculos, y comunicarse a quien mira… Pero desgraciadamente sucede que tenemos, para enseñarnos las dulzuras del amor, personas que jamás han sabido amar sino por interés: para sentir, criaturas que no hacen cara al dolor, porque todo es en ellas indiferente, menos las buenas o malas entradas del Teatro…: últimamente, en nuestros comediantes no se hallan ni las pasiones más comunes».

Puede uno sonreírse de la *movilidad de los espíritus animales* y de las reglas para combinar químicamente las pasiones, pero no es idea ni expresión vulgar lo de la imaginación *plástica y dócil* que exige Nipho como primera cualidad en el comediante. [1]

[p. 664] Las breves páginas que con el título de *Tratado de declamación* compuso Jove-Llanos, son cosa tan elemental, que, a no ser por el nombre de su autor, apenas deberían mencionarse, limitadas como están a reglas prácticas de gesto y de pronunciación para los alumnos del Instituto Asturiano. Más aprecio merecen las *Reglas de declamación* publicadas en el *Memorial Literario*

del mes de marzo de 1784, a las cuales pueden añadirse otros escritos sobre el mismo asunto, insertos en diversos tomos del citado *Memorial*.

Por entonces aparecieron vanas traducciones, entre las cuales es digna de algún recuerdo la de *El Teatro* de Milizia, puesto en castellano por Ortiz, más famoso como intérprete de Vitruvio. [1] En el libro de Milizia la declamación es una parte accesoria, y lo esencial es la poética dramática, en la cual se muestra Milizia tan intransigente clásico como en la crítica de artes. Para él son *farsas monstruosas* las obras de Lope y de Shakespeare. El traductor Ortiz, no menos enemigo del teatro español, hasta el punto de apadrinar las absurdas opiniones de Nasarre y salvar sólo del universal naufragio de nuestras comedias las llamadas *de figurón,* entiende, sin embargo, de un modo menos material que Milizia la verisimilitud escénica, y defiende contra él los *soliloquios,* porque «si se hubieran de observar puntualmente todas las leyes de la verisimilitud, quedábamos sin teatro». Por análogas razones se declara enemigo de la poesía en prosa, al paso que combate acerbamente la rima como invención de los pueblos bárbaros.

[p. 665] En 1788, el Duque de Híjar, aficionado inteligente, que gustaba de darse en su palacio el espectáculo de las propias tragedias que él componía con escaso numen, imprimió cierto *Discurso* sobre los teatros y los cómicos, [1] con el honrado intento de hacerlos «más útiles y buenos, así en lo moral como en lo político». Aspira a establecer un teatro regido oficialmente como el de la Comedia Francesa, con un tribunal censorio, que, además de sus atribuciones sobre los dramas nuevos, recoja las antiguas comedias malas, y refunda o haga refundir las otras. Este absurdo proyecto fué ejecutado hasta la saciedad por aquella famosa *Junta censoria de Teatros,* que presidió el Capitán general Cuesta, y que comenzó sus tareas recogiendo *La Vida es Sueño, El Tejedor de Segovia y El Príncipe Constante*. Fuera de esto, el *Dis-*

curso del Duque de Híjar, bien escrito y no mal razonado, tiene por principal objeto realzar la condición social del comediante.

Con el anagrama, para nosotros hasta ahora no descifrado, de *Fermín Eduardo Zeglirscosac,* se imprimió en 1800 un apreciable *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral,* [2] acompañado de un discurso preliminar en defensa del ejercicio cómico, e ilustrado con cincuenta y dos grabados que representan gestos y actitudes teatrales. El fondo de este libro (indudablemente el más útil que había aparecido en España sobre la materia) pertenece a los libros clásicos de **[p. 666]** Le Brun y de Engel. En el prólogo plantea el autor la cuestión estética de «si el Arte Cómico (la Declamación) debe enumerarse entre las artes liberales».

NOTA SOBRE OTRAS ARTES SECUNDARIAS

Del llamado *arte o arquitectura de los jardines* no conozco tratado alguno castellano del siglo XVIII. Hay, sí, algunos de *jardinería* (agricultura de los jardineros), que no es lo mismo, como parecen creer algunos teóricos. El único *Arte de los jardines* que la estética admite es una ramificación o apéndice del arte arquitectónico. Entre nosotros, por ejemplo (y sirva esto de rectificación), el libro de Gregorio de los Ríos (siglo XVI) y el de Fuentidueña (siglo XVIII), son libros de agricultura en que se trata de las plantas de los jardines, al paso que algunas Memorias de nuestro siglo, v. gr., la de Atienza y Sirvent (1855), y en Francia el libro de Gabriel Thouin, pertenecen propiamente a la arquitectura de los jardines.

Otras artes, v. gr., la equitación y la esgrima, pierden casi totalmente, en el siglo XVIII, el carácter semiestético que hasta entonces habían tenido. Nuestra antigua y clásica jineta cede el paso a los tratadistas de lo que ellos decían casi en francés *Manejo Real*. A los elegantes libros del capitán Pedro de Aguilar, de Fernández de Andrada, de Vargas Machuca o de D. Simón Villalo-

bos, sustituyen, sin ninguna ventaja, los pedestres e indigestos *Artes de andar a caballo,* de Alvarez Osorio y Vega (1733 y 1741), de D. Francisco Pasqual Bernard (1757), o aquel libro de enfrenamientos y bocados de Lucas Maestre de San Juan, que lleva el título inverosímil de *Deleite de caballeros y placer de los caballos* (1736). No obstante, y por excepción, todavía se encuentran vestigios de la antigua escuela en ciertos autores oscuros, v. gr., don Bruno Joseph de Morla Melgarejo, que en 1738 estampó en el Puerto de Santa María un *Libro nuevo de vueltas de escaramuza, de gala, a la jineta,* o en D. Nicolás Rodrigo Noveli, autor de una *Cartilla en que se proponen las reglas para torcar a caballo y practicar este valeroso noble exercicio con toda destreza* (Madrid, 1726, por Pasqual Rubio. 8.º) El autor indica que para perfeccionarse en la olvidada jineta tuvo que acudir a lugares harto escondidos del reino, porque en la capital eran ya muy raras tales gentilezas.

La decadencia de la jineta arrastró consigo la del arte tauromáquico, que, dejando de ser ejercicio noble y aristocrático, pasó a manos de hombres de la plebe, estipendiados para ello. El nuevo arte, aunque aderezado con nuevas y arriesgadas y airosas suertes, era muy diverso de aquel otro cuyos preceptos se exponen en las *Advertencias para torear en fiestas reales,* que un caballero anónimo escribió por encargo de Felipe IV, con ocasión de las fiestas de la entrada de D.ª Mariana de Austria; en el *Libro de la Jineta,* de don Luis Bañuelos de la Cerda (1605), en las *Reglas de torear,* de don Gaspar Bonifaz, dedicadas al Conde-Duque; en el *Arte afortunado de caballería española,* de D. Pedro Jacinto Cárdenas y Angulo (1651); en las **[p. 667]** *Advertencias para torear,* de Diego de Contreras; en las de Tapia y Salcedo; en las de D. Juan de Valencia, o en las que compuso en detestables octavas reales D. Joseph Fernández de Cadórniga, sin otras muchas que pueden *verse registradas* en la *Bibliografía* del Sr. Carmena.

En el siglo XVIII las cosas cambian totalmente de aspecto, y nada lo prueba tanto como la ausencia de todo tratado doctrinal

anterior al famoso de Joseph Delgado, impreso en 1796. En cambio pulularon los ataques y las defensas de semejante espectáculo, contándose entre los primeros el de Vargas Ponce, y entre las segundas la de Capmany y la del anónimo autor de *La tertulia, o el pro y el contra de las fiestas de toros,* opúsculo escrito, según de su contexto se infiere, hacia 1792.

Siguiendo la misma ley de transformación y decadencia de todas las costumbres indígenas, el antiguo y noble arte de la esgrima española, ilustrada por los Carranzas y los Pachecos, hizo su testamento en el libro de la *Nobleza de la espada,* del Maestre de Campo Lorenz de Rada (1705), obra voluminosa y tenida generalmente por magistral en su línea, como recopilación que es de la doctrina de los antiguos y más acreditados esgrimidores españoles.

No se me oculta que a algunos parecerán frívolas y de poco momento la mayor parte de las cosas contenidas en esta nota y en otras anteriores, y aun las graduarán de impertinentes al propósito de esta obra. Yo no me empeñaré en sostener que sean absolutamente precisas, pero son curiosas; y en un trabajo tan largo y grave como el presente, bueno es de vez en cuando permitirse alguna recreación, como se las permitían los eruditos de otros tiempos. *Dulce est desipere in loco*. Y , por otra parte, si los krausistas han enriquecido el catálogo de las Bellas Artes con la *hidráulica,* la *gimnasia* y la *pirotecnia,* ¿por qué no ha de ser lícito, entre burlas y veras, añadir también la tauromaquia?

[p. 654]. [1]. Este manuscrito perteneció antes a D. Valentín Carderera. Posee copia el Sr. Barbieri, de quien son todos los libros de baile que aquí se mencionan;

En la Real Academia de la Historia (Miscelánea. Ms. en folio de la Biblioteca Villaumbrosana, tomo XXV, fol. 149) hay de letra del siglo XVI unas *Reglas de danza (Pavana, Gallarda, Canario, etc., etc.)*.

[p. 655]. [1] . *Reglas útiles para los aficionados a danzar, provechoso divertimiento de los que gustan tocar los instrumentos, y políticas advertencias a todo género de personas. Adornado con varias láminas. Dedicado a la S. M. del Rey de las Dos Sicilias… Su autor D. Bartholomé Ferriol y Boxeraus, único autor en este idioma de todos los differentes passo de la Danza Francesa, con su braceo correspondiente, chorografía (sic), amable, contradanzas, etc… Nápoles, a costa de Joseph Testore. Año de* 1745.—8.° Hay ejemplares que se dicen impresos en Capua, el mismo año y por el mismo impresor, pero son idénticos. El Sr. Barbieri posee otro sin portada, con la licencia de Málaga.

—*Arte de danzar a la francesa, adornado con quarenta y tantas láminas que enseñan el modo de hacer todos los pasos de las Danzas de Corte, con todas sus reglas, y de conducir los brazos en cada passo, y por chorografía demuestran cómo se deben escribir y delinear otras; obra muy conveniente, no solamente a la juventud que quiere aprender el bien danzar, sino aun a las personas civiles y honestas, a quien les enseña las reglas para bien andar, saludar y hacer las cortesías que convienen en cualesquier suerte de personas. Corregido en tercera impresión por su autor Pablo Minguet e Irol, gravador de sellos, láminas, firmas, y otras cosas. Madrid, oficina del autor,* 1758.

Este autor, cuyos tratadillos tienen carácter muy popular, no desdeñó la tradición nacional, como lo prueba su *Breve tratado de los passos del danzar a la española que hoy se estilan en las seguidillas, fandango y otros tañidos. También sirven en las danzas italianas, francesas e inglesas, siguiendo el compás de la Música y las Figuras de sus Bayles. Corregido en esta segunda impresión por su autor Pablo Minguet, gravador…* Madrid. 1764. (Imprimió después una porción de librejos por el mismo estilo, más o menos aumentados o disminuídos).

—*Arte de dançar a franceza que ensina o modo de fazer todos os differentes passos de «minuete», con todas as suas regras, e a cada hum delles o modo de conduzir os braços. Obra muito conveniente não só a mocidade, principalmente civil, que quer aprender a bem dançar, mas ainda a quem ensina as regras para bem andar, saudar e fazer as cortezias que convem a qualquer classe de pessoas: Traduzido do Idioma Francez em Portuguez, por Joseph Thomaz Cabreira. Lisboa na off. Patriarcal de Francisco Luiz Ameno,* 1760. —*Tractado dos principaes fundamentos da dança. Obra muito util não somente para esta mocidade, que quer aprender a dançar ben, mas ainda para as pessoas honestas e polidas, as quaes ensina as regras para bem andar, saudar e fazer todas as cortezias, que convem em as Assembleas, adonde o uzo do mundo a todos chama. Offerecido a toda a nobreza portugueza. Por Natal Jácome Bonem, Mestre de dança. Coimbra, na officina dos irmaos Ginhoens, impressores do Sancto Officio. Anno de* 1767.

Extractado de varios franceses, especialmente Bocham, Pécour, Rameau, etc., etc.

—*Tratado de recreación instructiva sobre la Danza: su invención y diferencias: dispuesto por D. Felipe Roxo de Flores. Con licencia. Madrid,* en la Imp. Real (año de 1793). Tratado con pretensiones eruditas, pero extractado en gran parte de la Enciclopedia. Del mismo autor hay una *Invectiva contra el luxo, su profanidad y excesos.*

—*Compendio de las principales reglas del Baile, traducido del francés por Antonio Cairón, y aumentado de una explicación exacta y modo de ejecutar la mayor parte de los bailes conocidos en España, tanto antiguos como modernos.* Madrid, imp. de Repullés, 1820.

Extractado de Feuillet y Dezais, de Novarre, etc. Sólo tiene de original lo relativo a los bailes españoles. Puede considerarse como un tratado del baile dramático.

—*Enciclopedia Metódica, Artes Académicas (sic), traducido del francés al castellano, a saber: el arte de la Equitación por D. Baltasar de Irar-*

zun, y el del Bayle, de Esgrima y de Nadar, por don Gregorio Sanz. Madrid, en la imp. de Sancha, 1791.

[p. 657]. [1]. Algunos teólogos austerísimos del siglo XVIII llevaron su rigorismo hasta condenar todo género de danzas, incluso las tenidas por más honestas y recatadas, rachando de laxo al P. Feijóo, que, como moralista más práctico, las consideraba lícitas en algunos casos. Vide, por ejemplo:

«Bayles mal defendidos y Señeri, sin razón impugnado por el Rmo. P. Feijóo, su autor D. Nicasio de Zárate, Presbítero y Missionero en el Obispado de Jaén. Madrid, imp. de Manuel Fernández».

[p. 657]. [2]. *Elementos de la ciencia contradanzaria, para que los Currutacos, Pirracas, y Madamitas de nuevo cuño puedan aprender por principios a bailar las contradanzas, por sí solos o con las sillas de su casa… Su autor Don Preciso… En Madrid, en la imp. de la Viuda de Joseph García,* 1796.—Segunda edición. Madrid, imp. de Villalpando.

—*Carta de Don Preciso con la respuesta de Don Currutaco y ordenanzas para los bayles de contradanza currutaca.*

—*Libro de Moda, o Ensayo de la Historia de los Currutacos, Pirracas y Madamitas de nuevo cuño, escrito por un filósofo currutaco, y corregido nuevamente por un señorito Pirracas. Tercera Edición. Madrid, imp. de D. Blas Román,* 1796.

—*Colección de las mejores copias de Seguidillas, Tiranas y Polos, que se han compuesto para cantar a la guitarra. Por Don Preciso…* Madrid, imp. de Ibarra, 1805. Dos vols. 12.º No debe de ser ésta la primera edición, y hay otra posterior de 1816.

Don Preciso, después de mil invectivas contra los poetas de su tiempo, a quienes declara incapaces de componer una mala copla o seguidilla, sienta algunos principios generales, no todos disparatados: Insiste mucho en la idea de una *música nacional:* «La Música nace con nosotros y obra diferentes efectos según la costumbre de las diferentes naciones y la índole de su lenguaje, sobre

cuya poesía se compone, y así se ha visto que todos los pueblos del mundo, desde los más bárbaros hasta los más civilizados, han tenido y tienen su género de música propia o nacional para explicar sus pasiones… Por esta razón la música italiana jamás podrá ser acomodada al gusto común de los Españoles… La Música no debe de ser más que un auxiliar de la poesía y del bayle, para dar mayor realce o afecto a lo que debe decirse o representarse, y por eso todo compositor que sea filósofo, o que tenga conocimiento del corazón humano, debe escribir aquella canturía más sencilla, expresiva y análoga a la letra que ha de cantarse o al baile que ha de representarse… La Música debe tener el mismo oficio sobre la poesía que la voz del orador sobre el discurso que ha de pronunciar, que es el dar mayor expresión y sentimiento a la letra; pero por desgracia hace algún tiempo que, habiéndose corrompido esta profesión, así como las demás artes, han discurrido el medio de separar la Música de la Poesía…»

(Este mismo Zamácola es autor de una extravagante *Historia de las Naciones (sic) Bascas.)*

En sentido enteramente adverso al de Don Preciso, esto es, de detracción y burla del baile español, se escribió cierta novelita tan rara como insulsa, cuyo título dice:

—*La Bolerogía o quadro de las escuelas del Bayle Bolero, tales quales eran en* 1794 y 1795 *en la corte de España. Escrita por don Juan Jacinto Rodríguez Calderón, ayudante de las Milicias Urbanas de la Isla Española de Puerto Rico* e *intérprete de aquella Capitanía General… Philadelphia, año de* 1807, *en la imp. de Zacharías Poulson.*

(Sobre el Bolero y sus vicisitudes hay un curioso artículo en las *Escenas Andaluzas del Solitario* (Estébanez Calderón), conocedor como pocos de esta y otras análogas erudiciones.)

Mencionados estos opúsculos, parecería grave falta no citar la *Crotalogía, o arte de tocar las castañuelas* (Madrid, 1792), del agustino Fr. Juan Fernández de Rojas, pero con mencionarla basta,

porque, a pesar de la broma de su título, la *Crotalogía* poco o nada tiene que ver con las castañuelas, siendo en el fondo una sátira de los abusos del método analítico, entreverada con alusiones jocosas a otros vicios y opiniones literarias, entre las cuales no sale muy bien parado el sistema dramático de las tres unidades. Con ocasión de este librejo se escribieron muchos otros menos graciosos; v. gr.: la *Carta de Madama Crotalistris, La Ilustración, adición o comentario a la Crotalogía,* el *Triunfo de las castañuelas, o mi viaje a Crotalopolis*. De todos ellos juntos, incluso el del P. Fernández, no se saca tanto jugo como del moderno *estudio jocoso* de *Las Castañuelas,* saladísimo parto de la vena cómica del Maeatro Barbieri.

[p. 660]. [1]. *Respuesta a la Resolución que el Reverendísimo Padre Gaspar Díaz, de la Compañía de Jesús, dió en la Consulta Theológica acerca de lo ilícito de representar y ver las Comedias…, donde se prueba lo lícito de dichas comedias, y se desagravia la cómica profesión de los graves defectos que ha pretendido imponerla dicho Reverendísimo Padre. Su autor, Manuel Guerrero, cómico en la Corte de España. Zaragoza, por Francisco Moreno. Año de* 1743. *—Anathomía Symbólica y Moral de el escrito de Manuel Guerrero, cómico de professión en los Theatros de la Corte de Madrid. Su autor el Dr. D. Antonio Villagómez y Escobar, Pbro…* Madrid, 1743.

—Discurso Apologético, que por los teatros de España, en una junta de literatos de esta Corte, peroró D. Julián de Antón y Espeja, en que se hace ver quál fué la primitiva gentílica institución de las antiguas comedias, razones que los SS. PP. de la Iglesia tuvieron para declararse contra ellas: quán diferente es el uso de las nuestras, y que las bien escritas y executadas, en lo moral, son indiferentes, y en lo político útiles y necessarias. Madrid, por Blas Román, 1790.

—Carta familiar escrita a D. Julián de Antón y Espeja, en que, contra el discurso apologético que en favor de los teatros y su asistencia a ellos pronunció en la Corte, se demuestra sólidamente, aunque con estilo

festivo, lo erróneo de semejante discurso, por D. Luis Santiago Bado, catedrático de Mathemáticas… Murcia, oficina de Juan V. Teruel, 1801.

—*Examen Theológico Moral sobre los Theatros actuales de España, escrito por D. Nicolás Blanco, y lo dedica al ilustríssimo señor Obispo de Huesca. Zaragoza, imp. de Moreno,* 1766.

—*Triumpho sagrado de la conciencia. Ciencia divina del humano regocijo, etc., etc. Compuesta por D. Ramiro Cayorc y Fonseca. Salamanca, por Antonio Joseph Villagordo,* 1751.—4.° Es una diatriba contra las comedias y contra la apología que de ellas dejó escrita el trinitario Fr. Manuel de Guerra y Ribera.

Uno de los últimos libros contra el teatro en general, y por cierto el más desatinado de todos, lleva el extraño título de *Pantoja, o resolución histórica theológica de un caso práctico de moral sobre comedias*. Es obra anónima, impresa en Murcia en 1814, pero escrita (a lo menos la mayor parte) muchos años antes. Fué su autor D. Simón López, que llegó a ser arzobispo de Valencia.

[p. 661]. [1]. *Origen, épocas y progresos del Teatro Español, discurso histórico, al que acompaña un resumen de los espectáculos, fiestas y recreaciones, que desde la más remota antigüedad se usaron en las naciones más célebres y un compendio general. Por Manuel García de Villanueva Hugalde y Parra. Madrid, Gabriel de Sancha,* 1802.—4.° Libro tan pobre como presuntuoso: la mayor parte es un tejido de noticias inconexas y extravagantes sobre todos los teatros del mundo, incluyendo los de la China, el Japón, Persia, Africa y las Islas del Mar del Sur. Lo más curioso que contiene es un catálogo *en verso* de poetas dramáticos españoles, hecho por José Julián de Castro, popular coplero de entonces.

Del mismo Villanueva hay otro opúsculo que se rotula:

—*Manifiesto por los teatros españoles y sus actores, que dictó la imparcialidad y se presenta al público, a fin de que lo juzgue el prudente…*

— Villanueva se titula en este folleto «primer galán en la Compañía de Eusebio Ribera».

—*Tratado histórico sobre el origen y progresos de la comedia y del histrionismo en España, con las censuras teológicas, reales resoluciones y providencias del Consejo Supremo sobre Comedias y con la noticia de algunos célebres Comediantes, así antiguos como modernos… Por D. Casiano Pellicer, oficial de la Real Biblioteca… Madrid, en la imp. de la Administración del Real Arbitrio de Beneficencia,* 1804. Dos tomos. 8.° Es opinión general y, según creo, fundada, que esta obra no tiene de Casiano Pellicer más que el nombre, siendo el verdadero autor su padre D. Juan Antonio, el conocido comentador del Quixote. El D. Casiano se aprovechó de los papeles de su padre, confundiéndolo y embrollándolo todo sin ciencia ni conciencia. Tiene, sin embargo, muchas noticias curiosas copiadas de manuscritos de la Biblioteca Nacional, y, malo y todo, no hay otro libro sobre la materia.

[p. 662]. [1]. *El Bufón de la Corte, por Joseph de la Serna. Madrid, imp. de Gabriel Ramírez, año* de 1767.— *Joseph de La Serna* es uno de los varios seudónimos que había adoptado Nipho.

Esta publicación se parece mucho al *Caxón de Sastre,* y se compone en gran parte (como ella) de extractos de libros antiguos. En la pág. 171 se inserta un *Diálogo entre el Buen Gusto y el Mal Gusto,* que Nipho define:

«Gracia de los pensamientos,
Saynete de la razón,
Saborete del ingenio,
Azúcar de los discursos,
Canela de los conceptos,
Sin cuya salsa siempre es
Enfadoso aun lo discreto»;

y, finalmente, *el no sé* qué *de lo bueno,* especie evidentemente tomada del P. Feijóo.

[p. 663]. [1]. Con carácter popular análogo al de los periódicos de Nipho se publicó más adelante *El Duende de Madrid. Discursos… que se repartirán al público por mano de Don Benito*. (Madrid, en la imprenta de D. Pedro Marín, 1787.) Hemos visto siete discursos, e ignoramos si se publicaron más. En el 6.° se ve una *Respuesta Imparcial al Censor de los Teatros de Madrid* (otro periódico de la misma especie) y *apología del mérito de los Cómicos Españoles, particularmente de la Señora María del Rosario (alias la Tirana), primera actriz de la Compañía de Manuel Martínez*.— Acerca de la Tirana puede verse el eruditísimo libro de D. Emilio Cotarelo; autor también de copiosas y definitivas biografías de otros dos insignes actores, María Ladvenant e Isidoro Máiquez.

[p. 664]. [1] . *El Teatro, obra escrita en italiano por D. Francisco Milizia, y traducida al español por D. J. F. O.* (Juan Francisco Ortiz). *Madrid, en la Imp. Real,* 1789.

—*El Arte del Theatro, en que se manifiestan los verdaderos principios de la declamación theatral, y la diferencia que hay de ésta a la del púlpito y tribunales. Traducido del Francés por D. Joseph de Resma. Madrid,* 1783, *por D. Joaquín Ibarra*.— 8.°, 184 págs.

[p. 665]. [1] . *Discurso para hacer útiles y buenos los teatros y cómicos en lo moral y en lo político, por el Excmo. Señor Duque de Híjar. Madrid,* 1788 (la portada dice por equivocación 1738). Se publicó este discurso en los números 157 a 160 del *Correo de Madrid,* correspondientes a los días 23, 26, 30 de Abril, y 3 de Mayo de 1786, y luego se hizo esta tirada aparte de 40 ejemplares, hoy muy escasos. El que he tenido a la vista pertenece al diligente bibliófilo D. Luis Carmena, a quien debo no pocas noticias sobre libros de declamación y espectáculos públicos.

[p. 665]. [2]. *Ensayo sobre el origen y naturaleza de las pasiones, del gesto y de la acción teatral, con un discurso preliminar en defensa del exercicio cómico, escrito por D. Fermín Eduardo Zeglirscosac y adornado con trece láminas, que contienen cincuenta y dos figuras, las quales demuestran los gestos y actitudes naturales de las principales pasiones que se describen, grabadas por el profesor don Francisco de Paula Martí. Obra útil para los que siguen la profesión cómica, y para los que se aplican al estudio de las Bellas Artes de la Pintura, Escultura y Grabado. En Madrid, en la imprenta de Sancha. Año de* 1800.—8.°

CAPITULO I.—KANT Y LOS ESTÉTICOS KANTIANOS.

AUNQUE la Estética no sea exclusivamente ciencia alemana, como pregonan con su admirable y habitual modestia los críticos ultra-rhenanos, no puede negar, el más prevenido en contra de ellos, que desde los últimos años del siglo XVIII hasta el momento actual, sólo en Alemania ha alcanzado la filosofía del arte un verdadero y orgánico desarrollo; sólo allí tiene verdadera historia, entendida esta palabra en el sentido de sucesión interna y lógica de ideas y de sistemas, que se engendran los unos de los otros, no por contacto fortuito, sino por derivación espontánea. No quiere esto decir que en Francia, en Inglaterra, y aun en Italia y España, hayan dejado de producirse ideas aisladas y aun teorías y libros de notable precio; pero no hay para qué ocultarlo: los verdaderos monumentos de la ciencia estética durante este siglo, no hay que buscarlos en inglés ni en francés ni en otra lengua que no sea la alemana. Lo que en otras naciones ha florecido, a veces con singular pujanza, es más bien la Estética aplicada, la crítica literaria y artística, en la cual, a mi ver, los franceses nada tienen que envidiar a sus vecinos. Pero los fundamentos mismos de la crítica, la teoría general del arte, y mucho más la pura filosofía de lo bello, suelen adolecer en Francia de una superficilidad notable, que los reduce a elegante discreto, y en Inglaterra de un carácter empírico y positivo, capaz de matar en germen **[p. 10]** toda Estética, aun en los pensadores que pueden calificarse de relativamente idealistas. Hay excepciones memorables, y ya las iremos conociendo; pero la regla general es la que queda consignada. No entendemos por eso menospreciar en manera alguna los trabajos de la Estética aplicada, sin la cual resultan vanos y estériles los más altos conceptos metafísicos. Pero lo cierto es que desde Kant hasta ahora, tales conceptos se han elaborado la mayor parte en Alemania. A ella pertenece la hegemonía intelectual en

este siglo, y dado que en otras ciencias haya naciones que con fundamento se la puedan disputar, no ciertamente en lo que toca a los estudios estéticos, cultivados allí con más entusiasmo y seriedad que en ninguna parte. Por Alemania debemos comenzar, pues (invirtiendo el orden que seguimos al hablar del siglo pasado), esta rapidísima reseña de los trabajos verificados en el presente sobre el arte y sus leyes.

La importancia concedida por la escuela wolfiana a la Estética después de la aparición del libro de Baumgarten; el estruendo de la polémica entre Gottsched y los suizos; el idealismo pictórico de Mengs, y, sobre todo, la aparición de los maravillosos trabajos de Winckelmann y de Lessing sobre la escultura y la poesía dramática, habían producido en Alemania una gran fermentación en los espíritus a fines del siglo XVIII, provocando innumerables tentativas, oscurecidas por el brillo de los trabajos posteriores, pero que fueron útiles y famosas en su día. Klopstock (1724-1803), de cuya *Mesiada* hacen arrancar algunos la emancipación de la poesía alemana, aunque no hiciese en rigor otra cosa que sustituir la imitación francesa por la inglesa, y convertir los bardos ossiánicos en bardos de Arminio, siendo, por lo demás, su verdadera gloria la de haber despertado y reanimado en el arte el sentimiento de lo maravilloso cristiano con más sinceridad y fervor que los que mostró Chateaubriand en Francia; Klopstock, digo, cuya gloria se cifra hoy en sus odas más bien que en su poema, publicó, además de un tratado doctrinal de escasa importancia, una especie de utopía estética, titulada *Republica Alemana Literaria,* [1] no semejante en nada, sino en el título, a la de nuestra Saavedra Fajardo. Cuanto ésta tiene de risueño escepticismo, lo tiene la **[p. 11]** de Klopstock de énfasis y monotonía sentenciosa. Concebida sobre el modelo de las utopías políticas de Platón, Tomás Moro o Campanella (con las cuales mezcla el autor sus propios sueños bárdicos y druídicos), divide a sus ciudadanos en siervos, hombres libres y nobles, entendiendo por siervos a

los artistas que no saben más que imitar y se guían a ciegas por la opinión y gusto de los otros; por hombre libre al que piensa por sí mismo y rara vez imita, y por noble al verdadero genio. La república de Klopstock propende al régimen aristocrático, distante por igual de la democracia inglesa y de la oligarquía francesa, que en tiempos del cantor del Mesías había degenerado en verdadera dictadura, con Voltaire por jefe. Lo infantil de esta concepción resalta más por el tono solemne con que está enunciada. [1]

Más importancia tienen, aunque hoy sean poco leídos, los escritos del hebreo Moisés Mendelssohn, colaborador de Lessing en algún tiempo, escritor más notable por la elocuencia serena de su estilo y por la pureza y elevación moral del sentimiento, que por la novedad de sus ideas platónico-wolfianas, que no le impidieron traducir y publicar en 1758 el Ensayo de Burke *sobre lo sublime,* sin duda para buscar términos de comparación y estímulo de pensamiento. Ni su definición de la belleza «unidad en la variedad», tan repetida antes de el por los platónicos y aun por algunos escolásticos como nuestro Báñez; ni la distinción que establece entre la *perfecci* ón o belleza divina, y la *belleza* propiamente dicha, que es la terrestre; ni su análisis de los sentimientos mixtos de placer y dolor; ni el objeto que asigna a las bellas artes, es decir, la representación del ideal en forma sensible, pasan de ser generalidades muy vagas, a las cuales sólo salva lo elegante y lúcido de la expresión, como sucede en nuestros días con los libros de Levèque, Caro y otros franceses.

[p. 12] Aun en el mismo admirable libro de Winckelmann, que por sí solo es una fecha memorable en la Historia del arte, se observa la misma vaguedad de conceptos metafísicos que hemos notado en Mendelssohn. Winckelmann posee la singular virtud de encender en el ánimo de sus lectores verdadero amor hacia lo que él llama «el más sublime objeto después de Dios»; pero su obra no entraña, en cuanto a los principios, adelanto ni desviación alguna respecto del antiguo platonismo.

Y, sin embargo, era forzoso que esta desviación viniera. Todas las corrientes de la época parecían hostiles al idealismo en su forma antigua, precisamente en vísperas de nacer un nuevo idealismo, mucho más absoluto y radical que cuanto hasta entonces había podido crear ni concebir el pensamiento humano. Pero entre tanto, Lessing, defendiendo el principio de la *belleza de expresión* contra el de la belleza pura e indeterminada (semejante a una gota de agua), que era el de Winckelmann; Hogarth y Burke, analizando con singular crudeza sensualista las impresiones de lo bello y de lo sublime; y en otra esfera David Hume, partiendo del sensualismo para llegar con acerada crítica a las tesis escépticas más resueltas, iban arruinando en los espíritus la idea de una belleza superior y ontológica, y reduciendo cada día más el gusto a una condición relativa y transitoria. En el desprestigio y ruina creciente de todo dogmatismo, en aquel estado de indiferencia filosófica que con tanta energía nos describe Kant en el primer prefacio de su *Critica de la Razón Pura,* llamándole «tedio de pensar, engendrador del negro caos y de la noche», apareció, de súbito, la doctrina kantiana, con la pretensión de renovar desde los cimientos todo el efidicio de la ciencia especulativa, no por el desacreditado medio de un nuevo sistema igualmente dogmático que los anteriores, no por una nueva clasificación más o menos ingeniosa de los objetos del conocimiento, sino por una *crítica* del conocimiento mismo. Manuel Kant, natural de Königsberg (1724-1804), haciendo nueva y audaz aplicación del método iniciado por Sócrates y renovado por Descartes, llamó a su tribunal, no a los productos de la razón, sino a la razón misma, despojada de todo elemento exterior a ella. El escepticismo de Hume solicitó y estimuló su pensamiento, convirtiéndole a salvar el carácter necesario y universal de los primeros **[p. 13]** principios, mediante un análisis de la facultad de conocer. Si Kant fracasó en tal empresa, o más bien obtuvo en ella un éxito totalmente contrario al que se había imaginado; si en vez de menoscabar la fuer-

za del escepticismo, le abrió más ancha puerta con su *crítica; si* luego se esforzó en vano, con evidente falta de lógica, en asirse a la tabla del deber moral, única que le restaba en tal naufragio, nada de esto amengua la grandeza del esfuerzo inicial; la maravillosa pujanza analítica, quizá no igualada por ningún otro filósofo; la menuda y hábil disección de los fenómenos internos, y la grandeza de la influencia histórica, manifestada, aún más que por sus pocos y medianos discípulos directos y fieles, por todo el desarrollo de la filosofía moderna, puesto que toda ella, sin excepción alguna, arranca y procede de Kant, ya conio derivación, ya como protesta. Apréciese como se quiera la obra de este memorable pensador, a nadie es lícito hoy filosofar sin proponerse antes que nada los problemas que él planteó, y tratar de darles salida. Así como en la antigüedad toda poesía procede de Homero, así en el mundo moderno toda filosofía procede de Kant, incluso la que le niega y contradice su influencia. de la cual nadie se libra, sin embargo, puesto que el idealismo, lo mismo que el materialismo, encuentran armas en la *Crítica de la Razón Pura,* mirada desde puntos de vista relativos y parciales. [1]

No pertenece a este lugar la exposición del contenido de la filosofía crítica de Kant, expuesta principalmente en su obra magna la *Critica de la Razón Pura,* impresa por primera vez en 1781, y luego, con notables y muy trascendentales alteraciones, en 1787. En sus puntos principales nadie la desconoce, porque ha sido expuesta innumerables veces y en todas formas, aunque no siempre con entera fidelidad. Kant emprende la descomposición del conocimiento, intentando reducirle a sus elementos primordiales. Admitiendo en el hombre una disposición innata para la Metafísica, y confesando la posibilidad de esta ciencia, **[p. 14]** apenas la considera como nacida aún, porque nunca se ha fundado hasta ahora en un análisis de las leyes de la razón, prescindiendo de sus aplicaciones y de sus objetos. Comienza este análisis distinguiendo en el conocimiento el elemento *formal* y el elemento *material*.

El primero es el elemento necesario y universal; el segundo, el elemento variable y relativo. Por lo que toca al origen de nuestros conocimientos, Kant, de acuerdo con toda la filosofía de su siglo, admite que *comienzan con la experiencia sensible,* pero que la experiencia sola no basta para explicarlos. La experiencia nos da sólo la *materia* del conocimiento, pero su *forma* procede del entendimiento mismo. Los conocimientos se clasifican en conocimientos empíricos o *a posteriori, y* conocimientos *a priori:* entre éstos hay algunos absolutamente independientes del dato de los sentidos: Kant los llama *puros. Razón pura* es la que contiene estos principios. No es menos importante la división de los juicios en *analíticos o explicativos, y sintéticos o extensivos. Llama* Kant juicios *explicativos* aquéllos en que el predicado nada añade a la idea del sujeto, sino que está encerrado lógica y necesariamente en ella, y *extensivos* los que añaden a la noción del sujeto otra noción que no estaba contenida en él necesaria ni lógicamente. Los juicios analíticos tienen su base en el principio de identidad o en el de contradicción. Los juicios sintéticos pueden ser a *posteriori* o *a priori,* según que se funden o no en la experiencia. Kant sostiene, contra la opinión común, que las verdades matemáticas no pertenecen al orden de los juicios *analíticos,* sino de los juicios *sintéticos a priori.* De acuerdo con estos principios, clasifica las ciencias en *empíricas* o de observación (basadas en juicios sintéticos *a posteriori), y teoréticas o especulativas,* incluyendo entre éstas la Metafísica al lado de las Matemáticas.

La *Critica de la Razón Pura* abarca dos partes, llamada la primera *Doctrina elemental transcendental, y* la segunda *Methodología.* La primera estudia sucesivamente la sensibilidad, el entendimiento y la razón, que Kant distingue del entendimiento. De aquí tres secciones, que llevan respectivamente los nombres de *Estética Transcendental, Analítica Transcendental y Dialéctica Transcendental.* Lo que Kant llama *Estética,* nada tiene que ver directamente con la filosofía de lo bello. Kant, como todos los grandes innovado-

res, se vió obligado a excogitar nueva fraseología **[p. 15]** y dar distinto valor a los términos antiguos. Llama *Estética Transcendental* a la crítica de las formas puras de la intuición sensible, es decir, el espacio y el tiempo, que son el elemento *formal* de la sensibilidad, cuyo elemento material son las sensaciones. En cualquier otro sentido, Kant rechaza la palabra *Estética,* con las siguientes razones: «Los alemanes suelen designar con este vocablo lo que otros pueblos llaman sentido de lo bello. Nace esta designación de haber pretendido Baumgarten, varón peritísimo en el procedimiento analítico, que era posible someter el juicio de lo bello a reglas ciertas e infalibles, y formular sobre él una doctrina. Pero es vana labor la de los que tal intentan. Porque esas reglas o notas de lo bello están tomadas, en su mayor parte, de fuentes empíricas, y, por tanto, es imposible determinar anticipadamente principios a los cuales deba ajustarse el juicio de lo bello». El pasaje es curioso, porque muestra ya en germen la teoría que luego ha de desarrollarse en la *Crítica del juicio, si* bien con notables y profundas atenuaciones.

La *Estética Transcendental* no es, por consiguiente, otra cosa que el examen de los elementos *a priori* que contiene la sensibilidad, es decir, de las formas o moldes en que necesaria y fatalmente va encerrando las sensaciones. Estas formas son dos, como dicho queda: el espacio y el tiempo. Ni una ni otra tienen para Kant valor objetivo: no son sustancias ni modos inherentes a la sustancia, sino meras condiciones subjetivas que poseen solamente lo que llama Kant una *realidad empírica* o una *idealidad transcendental*. Una y otra son la base de conocimientos sintéticos *a priori:* la geometría parte de la idea de espacio; la mecánica de la idea de tiempo.

Así como la sensibilidad contiene formas puramente subjetivas, dentro de las cuales amolda las sensaciones, así también el entendimiento posee elementos puros o *a priori,* que Kant discierne en su *Analítica Transcendental,* tomando por base la clasifi-

cación de los juicios. A estas formas del juicio o del entendimiento llama Kant *categorías, y* son cuatro: *cantidad, cualidad, relación y modalidad*. Bajo el aspecto de la cantidad, los juicios son generales, particulares o singulares; bajo el aspecto de la cualidad, son afirmativos, negativos o limitativos; bajo el aspecto de la relación, son categóricos, hipotéticos o disyuntivos; bajo el de la **[p. 16]** modalidad, son problemáticos, asertóricos y apodícticos. La categoria de la cantidad abarca, pues, la totalidad, la pluralidad y la unidad; la categoría de la cualidad, la afirmación, la negación y la limitación; la categoría de la relación, la sustancia y el accidente, la causalidad y la dependencia, la reciprocidad entre el agente y el paciente; la categoría de la modalidad, finalmente, comprende la posibilidad, la existencia y la necesidad, con sus tres contrarios, la imposibilidad, la no existencia y la contingencia. Tal es el cuadro completo de las categorías, que Kant sustituye al de Aristóteles, rechazando de la lista de predicamentos dada por éste todos los que se fundan en datos empíricos. Estas categorías son conceptos a *priori,* formas puras del entendimiento, y condiciones *sine quibus non* de la experiencia. El tiempo es el lazo que une estas categorías a los fenómenos, y hace posible su aplicación, en forma de *esquemas* o representaciones sintéticas de carácter general. Hay tantos *esquemas* como categorías. Estas, lo mismo que las formas de la intuición sensible, no tienen para Kant valor objetivo alguno. La crítica kantiana no responde de la cosa en sí, o sea, del *noumeno,* perpetuamente incognoscible para nosotros, sino pura y simplemente del fenómeno. No responde tampoco (sino a costa de una inconsecuencia y de una contradicción interna que basta para esterilizarla) de la unidad de la conciencia, o sea, de lo que Kant llama *unidad primitiva sintética de la apercepción*. Lo que sobre este punto añadió en la segunda edición invalida lo que había escrito en la primera, y riñe con otros pasajes que dejó subsistir, y con el espíritu general de su doctrina. Por lo cual creemos que en este punto no interpretaron bien a

Kant los kantianos puros y ortodoxos, sino los modernos neokantianos afines del positivismo a los cuales su maestro había trazado ancho camino, enseñando que «nos conocemos únicamente como *fenómeno*». La *Estética Transcendental* sólo nos autoriza para decir: «de esta manera nos *representamos* los objetos». Y lo único que la *Analítica Transcendental* puede enseñarnos es la manera como pensamos los objetos de la intuición. La ruina de toda realidad no puede ser más completa, puesto que las categorías son por sí puras formas lógicas, vacías de todo contenido, y el *noumeno* nunca puede salir del vago crepúsculo de la posibi lidad, no siendo como no es objeto de intuición, sino de una mera **[p. 17]** concepción o hipótesis del entendimiento. La intuición no da de sí más que fenómenos, y cuando de ellos se quiere pasar a los *noumenos,* se incurre en un verdadero vicio de tránsito, que Kant apellida *amphibolia, y* consiste en confundir lo empírico con lo transcendental. En deshacer esta *amphibolia* gasta Kant largas páginas, que son en realidad, de polémica contra Leibnitz y los wolfianos, y aun contra toda la filosofía tradicional.

Hemos dicho que Kant distingue del entendimiento la Razón. El estudio de esta facultad superior constituye la *Dialéctica Transcendental*. Es oficio de la razón reducir a unidad los conceptos intelectuales, así como el entendimiento reduce a unidad las representaciones sensibles. Lo que la sensibilidad hace por medio de las formas de la intuición, lo que el entendimiento hace por medio de las categorías, lo completa y perfecciona la razón por medio de los elementos *a priori* que posee. Estos elementos son las *ideas*. Así como el entendimiento es la facultad de juzgar, la razón es la facultad de razonar, esto es, de deducir lo particular de lo general, o, al contrario, de elevarse de lo particular a lo general y de lo general a lo absoluto y a lo incondicionado. Los principios absolutos e incondicionados, las ideas de la razón pura son tres, que Kant va extrayendo laboriosamente de los juicios categórico, hipotético y disyuntivo: el yo o sujeto que piensa; el

mundo, o sea, la unidad absoluta de la serie de las condiciones de los fenómenos; y Dios, esto es, la unidad absoluta de las condiciones de todos los objetos del pensar, la condición suprema de la posibilidad de todo lo que puede ser pensado. Cada una de estas tres *ideas* es base de una ciencia: psicología, cosmología, teología, ciencias transcendentales del alma, del mundo y de Dios. Pero ¿qué valor objetivo pueden tener estas ideas? Para Kant ninguno, como no le tienen las representaciones sensibles ni los conceptos intelectuales. Y Kant, poseído del vértigo de la demolición, emprende demostrar que, a los ojos de la razón pura, la tesis psicológica, la tesis cosmológica y la tesis teológica, son un tejido de paralogismos y antinomias insolubles. Semejante a un hombre que cerrase las ventanas para ver más claro, Kant, encerrado en la ciudadela de lo transcendental, limpio de todo empirismo, y desdeñoso de toda experiencia, coloca enfrente de esa misma Razón Pura, cuyo *Novum Organum* viene haciendo, una incógnita **[p. 18]** insoluble y eterna. La razón no puede afirmar ni negar nada del yo, ni del mundo, ni de Dios, so pena de perderse en un laberinto dialéctico, donde toda posición es destruida por la posición contraria. La *Dialéctica Transcendental no* es más que un antídoto contra las ilusiones *naturales o fatales* de la razón pura, condenada por Kant a errar eternamente y sin remisión. Su desdén de la psicología empírica le mueve a fantasear un yo solitario, vacío de toda forma y contenido, padre legítimo del yo fichtiano. De este yo, puro sujeto lógico, no podemos afirmar objetivamente nada, ni la simplicidad, ni la identidad, ni mucho menos la espiritualidad y la inmortalidad. Como la conciencia, para Kant (a pesar de sus vacilaciones), es meramente empírica o fenomenal, no puede ser tampoco piedra de toque ni criterio de certidumbre para el dogma de la personalidad. Kant ni siquiera se atreve a sospechar que el *noumeno,* la entidad incógnita que produce los fenómenos internos, sea distinta de la que produce los fenómenos exteriores. A sus ojos, en el terreno especulativo

no tiene más valor una afirmación que otra. En cuanto a la tesis cosmológica, lo mismo puede defenderse que el mundo tiene límites y ha tenido principio, o que carece de una cosa y de otra: que está compuesto de partes simples, o que no hay sustancia alguna simple: que existe una causa libre, o que todo depende de causas naturales que excluyen la libertad: que existe el ser absoluto y necesario, o que no existe. Todo se puede sostener y demostrar, o, más bien, no puede sostenerse ni demostrarse nada, porque se trata de *noumenos* inaccesibles a las facultades del género humano. Lógicamente tienen el mismo valor el dogmatismo y el empirismo. Aun el mismo Dios, plenitud de toda realidad, ente realísimo, no saldría de la nebulosa región de lo ideal, si Kant, después de haberse encarnizado en la *Crítica de la Razón Pura* con la prueba *físico-teológica,* la *cosmológica* y la *ontológica,* no abrazase amorosamente la prueba *moral* en la *Crítica de la Razón Práctica,* convirtiendo la existencia del Supremo Hacedor en uno de los postulados del imperativo categórico destinado a regir los actos humanos. Kant concede a la razón práctica lo que negaba a la especulativa. Entre las nobles y fructuosas inconsecuencias de que la razón humana puede envanecerse, mucho más que de un estéril y absurdo rigor lógico, ésta es de las mejores y más elocuentes.

[p. 19] En vano Enrique Heine, [1] con su ironía a veces profunda, ha querido exagerar el alcance de la parte polémica de la *Crítica de la Razón Pura* (que no debe ser mirada aisladamente del resto), llamándola, en su pintoresco estilo, *el 93* ó *el 21 de enero del Deísmo*. Kant era profundamente deísta, y no necesitábamos de la *Crítica de la Razón Práctica* para afirmarlo. En la misma *Crítica de la Razón Pura,* donde más se deja arrastrar del vértigo dialéctico, trata con singular respeto el argumento de las causas finales. Ver el ateísmo en el fondo de la crítica kantiana, es un modo de ver superficial y estrecho, que Kant rechazaría enérgicamente, por la misma razón de que él se vale para declarar paralo-

gismos los argumentos de la antigua Metafísica, es decir, por el tránsito que se comete del orden ideal y lógico al orden real y objetivo. Lo que él declara insoluble en el orden dialéctico, lo afirma y reconoce en el orden moral. Y es que en Kant había dos hombres, que se concertaban como podían: el filósofo crítico, inexorable en su agudeza dialéctica, y el filósofo ético, para quien la grandeza de la ley moral grabada en nuestros corazones no era menor que la grandeza del cielo estrellado.

Si parece difícil o imposible deducir de la *Crítica de la Razón Pura* la *Crítica de la Razón Práctica,* no sucede otro tanto con la *Crítica de la facultad del juicio,* donde se encuentra desarrollada su doctrina estética, Kant no era estético de profesión, ni muy sensible a las bellezas del arte. Gustaba poco de la Música y no mucho de la Poesía, aunque fué por algún tiempo profesor de literatura. Sus autores favoritos eran los satíricos y los humoristas; es decir, los que podían darle nuevas luces sobre la naturaleza humana: Horacio y Juvenal, Cervantes y Swift. Pero esta misma limitación de sus gustos artísticos le hizo penetrar muy hondo en los problemas fundamentales de la Estética, librándole de la continua distracción a que expone el trato frecuente con las obras maestras. Para lo que Kant pretendía, es decir, librar su crítica de todo vestigio de empirismo, más bien le favorecía que le dañaba lo deficiente de su cultura artística.

Y, sin embargo, Kant había empezado por ser un estético **[p. 20]** empírico. Mucho antes de darse a conocer por su obra fundamental, no impresa hasta el año de la muerte de Lessing (1781), había publicado unas ligeras observaciones *sobre el sentimiento de lo bello y lo sublime* [1] *(1764),* tan ligeras, en veldad, que, a no llevar su nombre y estar bien probada su autenticidad, costaría trabajo atribuírselas, ni por el estilo, que es mucho más ameno y fácil que el de sus obras posteriores, tan erizadas de espinas y sutilezas dialécticas, ni por las ideas, que, sin ser contrarias a las que después sostuvo, corresponden a un grado mucho

menor de madurez, y no se levantan gran cosa sobre los empíricos y superficiales tratados de Burke y Montesquieu. Es una obra que pertenece a la filosofía del siglo XVIII más bien que a la del nuestro abierta por Kant tan ruidosamente. Verdad es que todo el tratadito respira *subjetivismo* y *relativismo,* pero es subjetivismo sensualista, no idealista ni kantiano. Nos enseña que las varias sensaciones de placer y dolor no dependen de ninguna cualidad inherente a los objetos externos que las excitan, sino del propio sentido de cada hombre, de donde resulta que sobre gustos no hay disputa, porque a unos agrada lo que a otros fastidia. Este sentido, que él mismo llama *animal,* es el único que Kant estudia, rechazando, por demasiado sutil, el placer que se experimenta en la alta contemplación de las verdades científicas. Más bien que investigar la esencia de lo bello y de lo sublime, lo que hace es describirlos por sus efectos, sin salir del camino vulgar y trillado, ni llegar siquiera a la ingeniosa anatomía de Burke. Divide lo sublime en terrible, generoso y magnífico; lo cree inseparable de la **[p. 21]** grandeza, mientras que lo bello puede darse en objetos de reducidas dimensiones: le da por nota la simplicidad, mientras que lo bello puede ser complexo y ornamentado. En el arte, la tragedia es el campo de lo sublime, la comedia el de lo bello. Cabe cierta especie de sublimidad (a los ojos del gusto *animal,* no de la razón), aun en pasiones viciosas, como la iracundia y la venganza, y cabe cierta especie de belleza en la astucia criminal diestramente excogitada.

Ni un solo rasgo del genio metafísico de Kant brilla en estas páginas, que parecen arrancadas de cualquiera colección de ensayos ingleses de la época. Ni tampoco el gusto literario es muy seguro, puesto que prefiere Virgilio y Klopstock a Homero y a Milton. Abusa de la doctrina de los temperamentos, atribuyendo al melancólico el sentido de la sublimidad, al sanguíneo el sentido de la belleza. Para aumentar la sorpresa que engendra en el ánimo este singular tratado, escrito, sin duda, por Kant en uno

de los rarísimos días en que sacrificaba a las Gracias (Gracias del siglo XVIII, aliñadas y afeitadas con exceso por mano de peluqueros y perfumistas), hay un largo capítulo digno de Fontenelle o de cualquier abate admirador suyo, sobre la distinción entre lo sublime y lo bello en las relaciones mutuas de ambos sexos. Kant, haciendo madrigales, produce el efecto más cómico del mundo, en quien sólo le conozca antes por las tinieblas de la Razón Pura. Hubo indudablemente antes de este Kant, abstraído en la vida de su propio pensamiento, otro Kant, que por algún tiempo fué o se creyó mundano, y de quien yo no dudo que sería un prototipo de elegancia y amenidad, comparado con los híspidos y tétricos profesores alemanes de entonces. Buena prueba es de ello el capítulo en que Kant discurre de una manera tan frívola y caprichosa como divertida sobre los caracteres propios de cada nación en sus relaciones con el sentido de lo bello y de lo sublime. [1] Los españoles no podemos quejarnos enteramente **[p. 22]** de su clasificación, puesto que nos concede, a la par que a los ingleses, el sentido de lo sublime, reservando el de lo bello a los italianos y franceses. Pero de lo enterado que estaba de nuestro carácter, puede juzgarse por la siguiente descripción, que daría envidia a cualquier viajero o impresionista francés de nuestros días: «El gusto de las bellas artes y de las ciencias se ha manifestado poco entre los españoles, porque se han complacido en dar tormento a la naturaleza, que es el ejemplar de todo lo bello y generoso. El español es serio, *taciturno* y veraz. Pocos mercaderes se encuentran en todo el orbe de más probidad que los españoles. Su condición soberbia se alimenta más con la aspiración a lo grande que a lo bello. Como en su temperamento hay poca benevolencia y dulzura, suelen mostrarse duros y crueles. Hacen suplicios solemnes por causa de religión (autos de fe), y los hacen, no tanto por superstición, como por cierto gusto de lo extraordinario y monstruoso, el cual encuentra su satisfacción en esas pompas venerables y terribles, en que se ve entregar a las lla-

mas, encendidas por devoción furibunda, una vestidura pintada de diablos (sambenito). No puede decirse que el español sea más soberbio o más dado a los devaneos amatorios que cualquier otro pueblo; pero una y otra cosa lo es de un modo portentoso, raro e insólito. Son acciones predilectas suyas las que más se apartan de la naturaleza; v. gr.: dejar el arado y pasearse por el campo, con una gran espada al cinto y una capa, esperando que pase algún viajero; o en las corridas de toros (donde se ve a las mujeres sin velo), hacer un singular saludo a la dama de sus pensamientos, y en honor suyo arrojarse a peligroso combate con una bestia fiera.»

Con esto, y con decir que Kant llama a boca llena *bárbara, perversa* e *inepta* a la arquitectura gótica, e incurre a cada paso en trasnochados chistes, todavía más protestantes que volterianos, contra las reliquias, los votos monásticos y el culto de los Santos, puede formarse cabal idea de este opúsculo, que se deja **[p. 23]** leer con facilidad, pero que ciertamente no honra mucho la memoria del gran pensador de Köenigsberg.

El tránsito de tal libro a la admirable *Crítica de la facultad de juzgar* parecería imposible, si no tuviéramos en cuenta que entre una y otra mediaron no menos que veintiséis años, llenos para Kant de altísimas meditaciones, cuyo fruto se vió en la publicación de las dos *Críticas de la Razón Pura y de la Razón Práctica*. La *Crítica del juicio* vino en 1790 a completar el círculo de estas exploraciones en el mundo del pensamiento. Pero Kant, mientras le duró la vida, no se hartó de corregir sus obras, ansioso de darles siempre un grado mayor de perfección, por lo cual su pensamiento íntegro y cabal acerca de las cuestiones estéticas, sólo debe buscarse en la tercera edición, publicada en 1799.

La filosofía de Kant no salió en un día, armada de todas piezas, del cerebro de su autor. Algunos puntos de ella sufrieron singular modificación al pasar de una de las *Críticas* a otra. Es evidente, por ejemplo, que en la *Crítica de la Razón Pura* la facul-

tad de juzgar no está considerada aparte, sino que se la identifica con el entendimiento. La idea de separarla y someterla a peculiar examen nació muy tarde en la mente de Kant, cuando ya tenía deslindadas la razón teorética y la práctica, el mundo del conocimiento y el mundo de la voluntad. Entonces fué conducido a investigar si la facultad del juicio, que consideraba ya como un medio entre el entendimiento y la razón, encerraba elementos *a priori,* principios constitutivos o solamente regulativos, y si en ellos podía fundarse una regla para el gusto, lo cual en la *Crítica de la Razón Pura* resueltamente había negado. La mezcla que se advierte del elemento afectivo en el juicio de lo bello fué la principal razón que tuvo para separar la Crítica de esta facultad de la Crítica del entendimiento. Esta Crítica, como todas las de Kant, versa exclusivamente sobre la facultad, nunca sobre su objeto: es relativa a nuestros medios de conocer, pero no tenemos ningún derecho de imponérsela a la naturaleza. Ni siquiera presume Kant que estos análisis puedan servir para formar y perfeccionar el gusto, porque «éste (son palabras textuales suyas), con Estética o sin ella, andará su camino, como lo ha hecho hasta ahora.» Se trata de una consideración meramente transcendental.

Si llegamos a las entrañas de la *Crítica del juicio,* podemos decir **[p. 24]** que toda ella tiene por objeto resolver la antinomia entre el *concepto de la naturaleza* y el *concepto de la libertad,* que engendran respectivamente la filosofía *teorética y* la *práctica*. ¿Cómo efectuar el tránsito de uno de estos dos mundos al otro, siendo totalmente diversos? ¿Cómo podrá el concepto de libertad ver realizada en el mundo sensible la *finalidad* que lleva consigo? ¿Cómo podrá la naturaleza ser pensada bajo el aspecto de conveniencia de la forma con la *posibilidad* de los fines? Este tránsito solo podrá verificarse por medio de la facultad del juicio, si averiguamos que esta facultad contiene principios que por sí solos no son idóneos ni para el uso teorético ni para el práctico. Cuando el juicio procede refiriendo lo particular a lo general, se llama regla, principio o

ley, y mostrando que está contenido en lo general, se llama juicio *determinante*. Cuando de lo particular trata de elevarse a lo general, el juicio es *reflexivo*. En el primer caso, la facultad de juzgar no hace más que obedecer a las leyes universales y transcendentales del espíritu, a los principios *constitutivos* de la experiencia, *subsumando* los materiales que le proporciona la intuición sensible. De consiguiente, no tiene que buscar por sí nueva ley; pero como las del entendimiento puro se refieren sólo a la posibilidad de la naturaleza, dejan siempre, en cuanto a las condiciones particulares, mucho de indeterminado, fortuito y empírico, que es preciso reducir a la unidad en virtud de alguna nueva ley. Al mismo tiempo, el juicio *reflexivo,* cuyo oficio es elevarse a lo general, necesita apoyarse en algún principio que no puede brotar de la experiencia. Este principio transcendental tiene que dársele a sí propia la facultad de juzgar, sin pretensiones de imponérsele a la naturaleza, y no puede ser otro que el principio de la *finalidad* de la naturaleza, el cual consiste en suponer que la naturaleza obedece, lo mismo que nuestro entendimiento, al impulso y a la ley de la unidad, mediante la cual se reducen todas las leyes empíricas a una ley superior. El fundamento, pues, de las leyes que asignamos a la naturaleza, esta en nuestra propia inteligencia, y no tiene valor objetivo fuera de ella; pero debemos considerarlas como si una inteligencia distinta de la nuestra las hubiese promulgado en gracia de nuestra facultad de conocer.

De todos modos, téngase presente que esta finalidad de la naturaleza no es un fin real; no es más que una mera posibilidad de **[p. 25]** fin, un principio *a* priori, puramente formal y subjetivo, pero necesario, con necesidad universal. La satisfacción de esta necesidad produce placer; la privación, dolor. Además del nombre de finalidad lleva el de *conveniencia* o armonía. Esta conveniencia es puramente *formal;* nada tiene que ver con la conveniencia práctica. El principio de la *conveniencia* formal de la naturaleza es el principio transcendental de la fuerza del juicio.

Pero la *finalidad* o la armonía que suponemos en la naturaleza puede ser considerada de dos maneras diversas, que Kant llama *estética* (reconciliado ya con este nombre) y *teleológica*. Será *estética* la representación cuando no vaya unida a un determinado concepto del objeto, sino que domine en ella el placer que nace del libre ejercicio de nuestras facultades sin un propósito especial. Sera *teleológica* (esto es, *final)* cuando al placer producido por la armonía que establecemos entre la naturaleza y nuestra facultad de conocer, vaya unida una noción determinada del objeto, considerado lógicamente. Aquí el placer es mucho menos intenso, y llega a desaparecer del todo por la fuerza del hábito. O, dicho en otros términos, lo que en la representación es meramente subjetivo, lo que dice relación al sujeto y no al objeto, lo que no puede ser parte del conocimiento, es una cualidad estética; lo que dice relación al objeto, es valor lógico. Sólo puede ser estética la representación de la finalidad en cuanto formal y subjetiva, en cuanto armónica con nuestras facultades, prescindiendo del elemento material de la representación. Precisamente por este carácter puramente *formal* atribuímos un valor necesario y universal al juicio del gusto, como necesario y transcendental es el principio de conveniencia subjetiva en que se apoya.

La *Crítica del juicio* se divide, pues, en dos partes: *Crítica del juicio estético, Crítica del juicio teleológico*. Sólo nos interesa la primera, que es la más célebre, y bajo todos aspectos la más notable. Procuremos condensar sus resultados, en cuanto lo permite la sutileza habitual del pensamiento kantiano, y el extraño y enrevesado tecnicismo y lujo de fórmulas en que gusta de envolverse a los ojos de los profanos.

La crítica del juicio estético, como toda crítica, se divide en dos secciones: una *analítica* y otra *dialéctica*. La *analítica* comprende: primero, el análisis de lo bello; segundo, el análisis de lo sublime.

[p. 26] El juicio del gusto, como todo juicio, puede ser considerado bajo las cuatro categorías de *cualidad, cantidad, relación y modalidad*. Kant llama *momentos* del juicio a la aplicación sucesiva de estas categorías.

Bajo el aspecto de la *cualidad,* lo primero que llama la atención en el juicio del gusto es su carácter *desinteresado,* [1] no solo en cuanto no despierta en nosotros idea alguna de poseer el objeto, sino en cuanto no nos preocupamos siquiera de su existencia real, atentos sólo al puro placer de la representación. En esto se distingue el placer de lo bello del de lo *agradable,* que no es placer *contemplativo,* sino meramente sensual, y del de *lo bueno* que envuelve siempre un concepto racional, ora sea útil, esto es, *bueno en relación,* ora bueno intrínsecamente y *per se*. Para declarar bueno un objeto, es preciso tener algun concepto de él; no así para declararle bello. Las flores, el libre trazado de un jardín inglés, los productos de las artes ornamentales, no tienen sentido alguno racional ni dependen de ningún concepto, y, sin embargo, nos agradan. El juicio del gusto no es juicio de conocimiento, ni teorético ni práctico. Lo agradable es común a todos los animales; lo bello es propio y exclusivo de los hombres; lo bueno toca a toda naturaleza y razón posible. Sólo el placer de lo bello puede llamarse *libre,* puesto que sólo él está inmune de todo interés, ni sensual ni racional. [2]

En el segundo *momento,* o sea el de la *cantidad,* Kant establece *que lo bello es lo que agrada universalmente y sin concepto*. [3] Esta segunda nota del juicio depende de la primera, es decir, de su carácter desinteresado, puesto que no atravesándose interés alguno particular del sujeto, no puede éste dejar de suponer que el objeto bello producirá en otro los mismos efectos que en él ha producido. De este modo, el juicio, aunque sólo sea estético, tomará apariencias de lógico, y tendrá universalidad, si bien **[p. 27]** *meramente subjetiva,* implicando, no un consentimiento racional, sino un *asentimiento* instintivo. Lo *agradable* es siempre particular

y relativo, y éste es el gusto a que se refiere el proverbio («sobre gustos no hay disputa»). Lo *bello,* por el contrario, muestra siempre la marca de universalidad, aunque los juicios estéticos no tengan, bajo el aspecto de la cantidad lógica, más valor que el de *juicios singulares*. Esta distinción entre el valor lógico y el estético, es fundamentalísima en la doctrina de Kant, y no debe olvidarse ni un momento. Bajo el aspecto lógico, en la relación de los conceptos, no puede haber razón ni regla alguna que obligue a declarar que una cosa es bella. Lo decimos y declaramos por un *sufragio universal inmediato,* en que no interviene razonamiento alguno.

Es cierto que interviene un juicio, porque si no lo *bello* descendería a la condición de lo *agradable*. Pero este juicio es inmediato y espontáneo; ni puede separarse de la impresión afectiva, aunque en rigor la precede, puesto que el placer que experimentamos en la contemplación de la belleza nace del *libre juego (lusus liber)* de nuestras facultades cognoscitivas, no constreñidas a ningún conocimiento particular, sino refiriendo sus representaciones al conocimiento en general [1] y moviéndose con armónica independencia la fantasía y el entendimiento. Es condición de este placer el ser universalmente comunicable.

Bajo el aspecto de la *relación* (tercer momento del gusto), lo bello nos parece como la *forma final* de un objeto, *sin representación de fin, o ,* en términos más breves, como una *finalidad sin fin*. Esta definición es importantísima, y conviene aclararla. Ante todo, hay que saber que en la doctrina kantiana se entiende por fin el objeto de un concepto, en tanto que éste concepto es considerado por nosotros como razón real de la posibilidad del objeto. La causalidad de cualquier concepto con relación a su objeto, es lo que llamamos *forma final*. Pues bien: el juicio del gusto, que no tiene por fundamento ningún particular e interesado fin subjetivo, ni tampoco ninguna representación determinada de un fin objetivo (como el concepto del bien), porque no es un juicio de

conocimiento, sino meramente estético, ni envuelve concepto **[p. 28]** alguno de la cualidad, ni de la posibilidad interna o externa del objeto, sino que depende únicamente de la relación armónica y libre de nuestras facultades representativas entre sí, no puede tener por fundamento más que una *forma final subjetiva,* sin ningún fin particular, ni subjetivo ni objetivo; una pura *forma* que tiene su fin en la misma representación. [1] La conciencia de esta *finalidad sin fin* en el juego de las fuerzas cognoscitivas, la conciencia de esta *causalidad interna* es lo que constituye el placer estético, que puede ir unido y mezclado a otros placeres más o menos puros, pero que en su esencia excluye todo movimiento interesado del ánimo. Los juicios estéticos, lo mismo que los juicios lógicos, pueden dividirse en empíricos y puros. Son empíricos los que añaden al objeto la calificación de agradable o no agradable; son puros los que sólo enuncian del objeto su belleza. Aquellos son los juicios de los sentidos (juicios materiales estéticos); estos otros los juicios propios del gusto (juicios formales). El juicio del gusto solamente es puro cuando no se le mezcla ningún elemento de complacencia empírica. Kant lleva su puritanismo idealista hasta reducir los elementos verdaderamente estéticos a la *línea,* al trazado, al dibujo, a la figura, negando que la sensación del color ni la del sonido puedan ser estéticas por sí solas. Los colores y los sonidos son bellos en cuanto se los considera *puros* y *simples*. Su pureza y su simplicidad es lo único que los saca del terreno de la pura sensación y les da un valor formal; no así los colores mixtos, que Kant excluye absolutamente de la Estética.

El juicio estético puro está también totalmente libre y vacío de la representación del bien y del concepto de la perfección. El bien supone una forma final objetiva, esto es, una relación del objeto a un fin determinado. Esta forma final puede ser externa *(utilidad)* o interna *(perfección)*. La perfección se acerca algo más al predicado de la belleza, de tal modo, que algunos filósofos

(por ejemplo, Mendelssohn) han definido la belleza como una **[p. 29]** perfección confusa. Kant distingue ambos conceptos, fundándose en que es imposible pensar una forma de la perfección sin materia ni concepto alguno. Para juzgar una forma final objetiva, se requiere siempre el concepto del fin; y si se trata de la perfección (que es forma final interna), el concepto de *un fin interno*. Pues bien: la razón determinante del juicio estético no puede ser un concepto, cuanto menos el concepto de un fin determinado. En su línea, el juicio estético es irreductible, y no nos da el menor conocimiento, ni confuso ni distinto, de la cosa, la cual se conoce solamente por el juicio lógico. La facultad de los conceptos confusos o distintos es la inteligencia, y aunque para el juicio del gusto, como para todo juicio, se requiere el concurso de la inteligencia, no es como facultad de conocer, sino como sentido íntimo de la armonía de las potencias del alma que están en juego.

Dos géneros de belleza distingue Kant: la que llama *belleza libre (pulchritudo vaga), y* la que llama *bellaza adherente (pulchritudo adherens)*. Esta última es la que va mezclada con el concepto de perfección o de fin particular. De considerar como belleza *vaga* o libre la que es tan sólo belleza adherente, o al contrario, y de confundir el juicio estético puro con el juicio *aplicado,* resultan muchas de las contradicciones sobre el gusto.

Dedúcese de estas premisas que no puede haber para el gusto regla *objetiva* y derivada de conceptos intelectuales, y que, por tanto, es inútil buscar un *criterio* universal de lo bello. [1]

Es cierto, no obstante, que existe un ejemplar sumo, un prototipo o dechado, un ideal de belleza. Pero este *ideal* no depende de la razón, sino de la fantasía, ni puede aplicarse a la *pulchritudo vaga,* sino a la belleza *adherente* y *fija,* que en parte cae bajo el dominio de la inteligencia. Nadie habla, por ejemplo, del ideal de las flores. Sólo el hombre, que contiene en sí el fin de su existencia, y puede proponerse por la razón sus propios fines, o cuando

los toma de la percepción externa, compararlos con los fines esenciales y universales, y juzgar estéticamente de su armonía, puede ser ideal de perfección, porque de todas las cosas existentes en el mundo, sólo una hay capaz de *perfección ideal y* es la inteligencia **[p. 30]** humana. Y en este punto Kant, olvidándose de todo el sentido de esta *Crítica, y* dominado sólo por su propensión *ética,* verdaderarnente avasalladora e irresistible, hace consistir el *ideal* humano, único ideal que él reconoce, en la *fuerza expresiva de las ideas morales, que internamente dominan al hombre*. De este modo, sin darse cuenta de ello, o queriendo disimular las consecuencias, con decir que ningún juicio de los que se refieren a la belleza ideal es puramente estético, Kant arruina en un momento su propia teoría de la *finalidad sin fin,* y la *Crítica de la Razón Práctica* penetra a banderas desplegadas en el territorio de la *Crítica del juicio*.

Resta considerar el juicio del gusto bajo la relación de la *modalidad*. [1] El juicio del gusto es *necesario,* pero con cierto género de *necesidad* peculiar suya, no con necesidad teorética objetiva, ni con necesidad práctica, sino con *necesidad hipotética y* subjetiva, fundada en cierto *sentido común* a todos los hombres, y que les obliga a suponer que la satisfacción que ellos experimentan al contemplar el objeto bello, *deben* sentirla por igual todos sus semejantes. Este *sentido común* no es para Kant ninguno de los sentidos externos, sino un efecto del libre juego de nuestras facultades de conocer.

Al análisis de lo bello sigue el análisis de lo sublime, que Kant ha profunaizado más todavía. Convienen lo bello y lo sublime en agradar por sí mismos; convienen en no ser objeto de un juicio empírico ni de un juicio lógico, sino de un juicio de reflexión; convienen en originarse el placer que producen del acuerdo entre la *facultad de exhibición,* o sea, la *fantasía,* y el *entendimiento;* convienen en que, siendo singulares sus juicios, se arrogan, sin embargo, un valor universal; convienen, finalmente, en no

traernos conocimiento alguno del objeto. Hasta aquí las semejanzas, que son las de todo juicio estético; ahora principian las diferencias. Lo bello dice relación a la forma final del objeto; por el contrario, lo sublime reclama un objeto destituído de toda forma, en el cual, o con ocasión del cual, pueda representarse lo infinito. Si lo bello puede considerarse como la exhibición de un concepto *intelectual* indeterminado **,** lo sublime es la *exhibición de un concepto racional* **[p. 31]** *indeterminado*. Lo bello y lo sublime difieren, pues, entre sí como el entendimiento y la razón. La representación de lo bello es representación de *cualidad;* la de lo sublime es representación de *cantidad*.

Además, el placer de lo bello suele llevar consigo una excitación suave y directa de las fuerzas vitales, una manera de expansión. Lo sublime, al revés, empieza con una suspensión momentánea de estas fuerzas, a la cual sigue una efusión mucho más intensa que la de lo bello, por lo mismo que se trata, no de un juego, sino de una cosa seria. El objeto bello atrae siempre; el objeto sublime, a veces repele. Lo sublime, más bien que un placer positivo, engendra admiración y respeto, es decir, un placer negativo.

Por último, ninguna cosa de la naturaleza puede ser *sublime* (en el sentido recto de la palabra), aunque sí bella. No puede ser sublime, porque lo sublime excluye la finalidad formal, y no puede estar contenido en ninguna apariencia subjetiva. Tiene su fuente en las ideas de la razón, y especialmente en la idea de lo infinito. Lo sublime es puramente *subjetivo*. No se le puede explicar por un principio de *conveniencia* natural. Transciende de toda finalidad, y nos da como una visión anticipada de lo infinito. La razón de la belleza natural debe buscarse fuera de nosotros; pero la patria de lo sublime está en el mundo interior. No es sublime el mar agitado por la borrasca: lo son las ideas que en nosotros despierta. La idea de lo infinito es la clave y la razón de lo sublime. El juicio de lo sublime, como el de lo bello, está sujeto a

las cuatro categorías, y es universal, desinteresado, subjetivo y necesario.

Sería inútil repetir el procedimiento analítico. Mayor importancia ofrece la célebre distinción establecida por Kant entre lo *sublime matemático* o *de extensión,* y lo *sublime dinámico* o *de fuerza y poder.* Estas denominaciones han sido luego universalmente aceptadas en las escuelas. Define Kant lo sublime matemático «aquello que es absolutamente grande»; «aquello en comparación de lo cual todas las cosas parecen pequeñas», y, finalmente, «aquello cuya mera concepción atestigua en el alma la presencia de una facultad que sobrepuja toda medida de los sentidos». Es evidente que tal magnitud no se halla en la naturaleza, donde toda cantidad es relativa, sino en el mundo de la idea.

Y precisamente el efecto mayor de la idea de lo sublime depende **[p. 32]** del contraste y discordancia entre la magnitud, relativa y limitada, de todas las cosas del mundo visible, y la facultad que nuestro espíritu posee de concebir la totalidad absoluta y suprasensible. De aquí la mezcla de dolor y placer que caracteriza al fenómeno de lo sublime: dolor que nace de la impotencia de nuestra imaginación para aprehender otra cosa que la cantidad limitada; placer que nos infunde la posesión de la idea de la cantidad ilimitada, tesoro inestimable de nuestra razón. Este género de sublimidad no se llama con todo rigor sublimidad matemática, ¿pues qué son las matemáticas sino la ciencia del *número,* es decir, de la cantidad relativa? El alma oye dentro de sí la voz de la razón que reclama la *cantidad universal,* fundamento de todas las cantidades que se pueden *aprehender, y* de las que nunca serán aprehendidas: la exhibición de todos los miembros de una serie progresiva que crece hasta lo infinito; el infinito mismo, levantado sobre todo sentido; la idea del *noumeno,* a la cual ninguna visión alcanza, pero que sirve de *substratum* a la visión de todo fenómeno, a la visión del mundo. La razón que alcanza este infinito suprasensible, superando la medida de toda facultad sensiti-

va, logra lo que llama Kant una *amplificación del alma*. Allí está verdaderamente lo sublime, y no en los objetos de la naturaleza. Por grande, por enorme que sea la cantidad imaginada, siempre podremos llegar a cantidades mayores, y siempre resultarán pobres y pequeñas cotejadas con las ideas de la razón.

Lo sublime dinámico es el sentimiento de una gran fuerza natural que no tiene imperio sobre nosotros. [1] Del contraste entre nuestra impotencia física y la conciencia de nuestra personalidad libre, o sea, la conciencia de nuestro destino y de nuestra superioridad moral, que está fuera de la naturaleza y sobre ella, nace esta especie de sublime, caracterizado, aún más que el primero, por la contradicción y la lucha. La naturaleza se considera como sublime, no en cuanto terrible, sino en cuanto excita y despierta nuestras energías morales, y levanta el ánimo a la consideración de nuestro sublime destino.

De estas condiciones de lo sublime depende el que sea de **[p. 33]** difícil acceso; el que pocos hombres sean capaces de sentirlo, y el que exija una cultura mucho mayor, no sólo del juicio estético, sino de la facultad general de conocer. Lo que para el hombre culto es sublime, al hombre rudo y vulgar no le produce más efecto que el de un terror servil y depresivo; anulación indigna de la potencia moral arrollada por las fuerzas de la naturaleza. La apoteosis de la libertad moral, ídolo del estoicismo kantiano, está en el fondo de toda esta generosa y magnánima teoría de lo sublime, que luego Schiller amplió con tanta elocuencia, y de la cual sacó tan portentosos efectos dramáticos.

Este análisis de lo bello y de lo sublime constituye la parte más sólida y más original de la *Crítica del juicio estético*. Kant procede después a la deducción de los juicios estéticos puros, refiriéndose exclusivamente a lo bello, que es donde se descubre la finalidad, y de ningún modo a lo sublime, que carece de forma final. El juicio del gusto es un *juicio sintético a priori,* puesto que no se deriva de la experiencia, ni es meramente explicativo, sino *extensi-*

vo. El elemento a *priori* que contiene es *la universalidad del placer.* Sería un juicio empírico, si nos limitásemos a decir que una cosa nos agradaba; pasa a ser un juicio de *anticipación,* en cuanto afirmamos que la cosa es bella, y que necesariamente debe agradar a todos. El placer es el elemento empírico; la *necesidad* postulada el elemento a *priori*. [1] Nada implica esto sobre la realidad objetiva del concepto de la belleza; pero nos autoriza para suponer en todo hombre las mismas condiciones subjetivas que en nosotros hallamos. El sentido de la belleza, sin intervención de concepto alguno, es esencialmente *comunicable,* es un *sentido común, y,* por tanto, gran elemento de sociabilidad y de cultura.

La *Crítica del juicio* no es, ni aspira a ser, una estética completa. Kant negó siempre la posibilidad de tal ciencia. «No hay ni puede haber ciencia de lo bello, decía, sino crítica de lo bello. Si el juicio de lo bello perteneciese a la ciencia, ¿qué valor tendría el juicio del gusto? En las bellas artes cabe *modalidad,* pero no cabe *método* .» Acorde con estos principios, Kant, tan idealista al **[p. 34]** parecer, tan partidario de la independencia del concepto de lo bello como forma final, habla de las bellas artes y de sus cultivadores con desdén poco disimulado: los declara, en general, vanos, frívolos y poco apreciables bajo el aspecto moral, y sólo considera como indicio de un espíritu recto y sano el amor a las bellezas naturales, muy superiores, según él, a las bellezas artísticas, hasta por la fruición pura que proporcionan, y que es el mejor tránsito y preparación para el sentido moral, en cuanto nos conduce a un juicio teleológico sobre la naturaleza, revelándonos en ella un sistema de fines. Claro es que la contemplación de la naturaleza no se considera aquí desde un punto de vista meramente estético, ni se reduce a una pura e indiferente contemplación, sino que se junta con lo que Kant apellida un *estímulo intelectual*.

Este desdén de Kant, o, más bien, esta escasa aptitud suya para los deleites estéticos, ha transcendido a todas sus consideraciones

sobre el arte, que ciertamente no se distinguen por lo originales ni por lo profundas. Carácter propio del arte es ser obra del libre albedrío. Se distingue de la ciencia, como la facultad práctica de la teorética. Se distingue del *oficio,* como el arte *libre* del arte *mercenario*. El arte es un juego; el of icio una labor, lo cual no quiere decir que el arte no tenga un aprendizaje técnico, duro y laborioso. Las artes se dividen en *mecánicas* y *estéticas,* y estas últimas en *agradables* y *bellas,* según que les sirve de norma la mera fruición o el juicio reflexivo. La forma final artística debe aparecer tan libre de toda coacción de reglas arbitrarias, como si fuese efecto de la sola naturaleza. El arte sólo podrá llamarse bello cuando tengamos conciencia de que es arte, aunque nos parezca naturaleza; cuando no conserve ningún aparente vestigio de forma escolástica; cuando no podamos ni sospechar que las reglas han encadenado la fantasía del artista. En una palabra: *la forma artística debe ser final, sin parecerlo*.

La facultad productiva del arte es el ingenio, y el ingenio es don de la naturaleza, que no se suple con ningún talento de ejecución ni de remedo. El ingenio es la verdadera fuente de los preceptos artísticos. En esto difieren el arte y la ciencia. Cuanto Newton indagó en su obra inmortal de los *Principios de la filosofía natural,* puede aprenderse con más o menos trabajo: lo que no puede aprenderse es el hacer poemas de genio, aunque esté lleno **[p. 35]** el mundo de preceptos y de modelos poéticos. No por eso hemos de inferir superioridad alguna del arte respecto de la ciencia. Tiene el arte sus límites conocidos hace largo tiempo, y de los cuales no puede pasar; no es susceptible de progreso ni en el individuo ni en la especie (Kant no lo dice terminantemente, pero lo da a entender), y, además, es la única aptitud que no puede transmitirse, y muere con el individuo, hasta que la naturaleza produce otro adornado de iguales dotes.

¿De qué género pueden ser las reglas del ingenio? No serán fórmulas ni conceptos intelectuales: serán reglas separadas y abs-

traídas de la obra ya hecha.

El *gusto* es cosa totalmente distinta del *ingenio,* y muchas veces andan separados: el uno es la facultad de juzgar, el otro la de producir. La *fantasía* y la *inteligencia* son las dos facultades cuya unión constituye el ingenio.

La belleza, sea natural o artística, es la *expresión* de las ideas estéticas. Por consiguiente, las artes deben ser clasificadas conforme a sus medios de expresión. Kant las divide en tres grupos: artes de la palabra *(artes loquentes),* artes figurativas *(artes fingentes),* artes del bello juego de las sensaciones *(artes pulchri sensationum lusus)*. Las artes de la palabra son la elocuencia y la poesía, que Kant define de una manera simétrica, o más bien antitética, pero ingeniosa. La elocuencia es el arte de tratar un tema intelectual como un juego libre de la fantasía. La poesía es el arte de tratar un libre juego de la fantasía como si fuese un tema intelectual. [1] Las artes figurativas se subdividen en dos grupos, según que representan la realidad sensible o su apariencia *(plástica* o *pintura)*. A la plástica pertenecen la *estatuaria* y la *arquitectura*. Al lado de la pintura, por una singular extravagancia, pone Kant el *arte de los jardines,* que considera como el *arte de la hermosa composición de la naturaleza,* así como la pintura es el arte de su *hermosa descripción*. Verdades que toma la *pintura* en un sentido tan lato, que hace entrar en ella todas las artes suntuarias y ornamentales, y hasta el aliño y compostura de la propia persona, especialmente en las mujeres. Y no es esto lo peor, sino que, después de haber **[p. 36]** ensanchado tan fuera de propósito los límites de la pintura, la trunca y divide malamente, repartiéndola en dos grupos distintos, puesto que sólo estima como arte *figurativa* el dibujo, y deja el colorido para el tercer miembro de la clasificación, o sea, para aquellas artes que se fundan en el *libre juego de las sensaciones*. Un error engendra forzosamente otros muchos. Dominado Kant por la idea de que los colores compuestos no son un elemento estético, sino una pura sensación, y lo mismo los sonidos,

rebaja el colorido y la música al último grado de la jerarquía de las artes. «La Música (dice en términos expresos) no deja, como deja la poesía, campo alguno para la meditación: es más una fruición que una cultura del espíritu; el juego de pensamientos que excita es efecto de una asociación casi mecánica, por lo cual es de precio más vil que ninguna de las otras artes, si tomamos por criterio y norma la cultura que proporcionan a nuestro ánimo y la dilatación de nuestras facultades. Con relación al placer, quizá la Música ocupe el lugar supremo; pero con relación a la belleza, no merece más que el ultimo, porque sólo juega con sensaciones. Las artes plásticas la vencen mucho bajo este respecto, porque, excitando el libre juego de la fantasía, favorecen a la vez el de la inteligencia, produciendo una obra que sirve de vehículo perdurable a conceptos intelectuales.» Kant lleva su antipatía contra la Música hasta el gracioso extremo de acusarla de arte invasora y falta de urbanidad, porque con el ruido de los instrumentos incomoda a los vecinos, y es, entre todas las artes, la única que se impone por fuerza y se hace escuchar *velis nolis,* impidiendo toda conversación y oponiéndose, por tanto, a la *sociabilidad* humana, al paso que las estatuas y los cuadros ahí se están quietos y mudos, esperando con toda paciencia que vayamos a contemplarlos cuando tengamos el ánimo libre y dispuesto para ello. Es verdaderamente caso raro en un alemán, aunque sea profesor de filosofía y metafísico de lo absoluto, esta especie de enemiga personal contra la Música. Sin duda las expansiones filarmónicas de sus compatriotas y vecinos habían venido a perturbarle muchas veces en sus eternas meditaciones sobre *los fenómenos* y los *noumenos:* de donde nacía su rencor, expresado con tan chistosa ingenuidad.

Para Kant (y en esto todo el mundo conviene con él), el arte de las artes es la poesía, en la cual cabe toda la inmensa variedad **[p. 37]** y riqueza de las formas posibles. La poesía dilata el alma, da libertad a la imaginación, y temple y fortaleza a la voluntad,

recordándonos la existencia de una facultad libre, espontánea e independiente de toda determinación natural. En desquite, Kant es enemigo acérrimo de la elocuencia, que identifica o poco menos con el arte de engañar. Quiere excluirla del foro y del púlpito, porque le repugna que intereses graves de la vida se traten como un libre juego de la fantasía. La acusa de privar de su libertad a los oyentes, y de encadenarlos a una sugestión. Aunque la elocuencia pueda aplicarse a fines por sí legítimos y laudables, siempre merece reprensión, porque corrompe la norma de la razón práctica, que es hacer el bien solamente porque es bueno. La poesía obra siempre con sinceridad; la elocuencia es un dolo artificioso que, por medio de una exhibición sensitiva, trata de deslizarse cautelosamente en la inteligencia. Kant confiesa que nunca leía sin mezcla de enfado las oraciones políticas de los antiguos ni los sermones de los modernos, porque le parecía cosa indigna el que se tratase a los hombres como máquinas en negocios tan importantes, explotando las debilidades del sentimiento para un fin cualquiera, por santo y honesto que fuese. Con tal y tan rígido modo de entender las cosas, no es extraño que Kant haya cercenado cuidadosamente de sus escritos maduros y fundamentales todo género de profanos ornamentos, y que su estilo árido, escolástico, seco, desnudo, ni persuada ni embelese, aunque se imponga a veces a la inteligencia con desusado y recóndito poder.

Diversas artes pueden concurrir a una misma obra. Así, la elocuencia se une con la exhibición pictórica en la *fábula escénica;* la poesía con la música en el *canto:* el canto con la exhibición teatral en la *ópera;* el juego de las sensaciones musicales con el juego de las figuras en la *saltación,* etc., etc. Estas mezclas hacen, sin duda alguna, más artificiosa la obra artística; pero puede disputarse que la hagan más bella. En toda arte bella, lo esencial consiste en la forma final. El deleite que engendra es verdadera cultura, y prepara el ánimo para las ideas morales, haciéndole capaz de un deleite mayor y más puro. No consiste lo esencial del

arte en la materia de las sensaciones, en la mera fruición, que no deja nada en la idea, que entorpece el entendimiento, que poco a poco inspira tedio hacia el mismo objeto productor del placer, y deja **[p. 38]** el ánimo descontento de sí mismo, por la conciencia que tiene de no haberse ajustado al tenor de la razón. Kant forma tristes presagios sobre el destino de las artes si prosiguen divorciadas de las ideas morales, como lo estaban en su tiempo, y aconseja, como único remedio, acostumbrarse desde muy temprano a observar, juzgar y admirar las cosas bellas. [1]

La *Dialéctica del juicio estético* se encierra toda en la resolución de la *antimonia del gusto,* que Kant formula en los términos siguientes:

Tesis. El juicio del gusto no está fundado en conceptos, porque, si lo estuviese, se podría disputar y argumentar sobre él.

Antítesis. El juicio del gusto está fundado en conceptos, porque, aun siendo grande su diversidad, si no lo estuviera, no podra exigir necesariamente el asenso de los demás hombres.

Kant aplica a la resolución de esta antimonia el mismo procedimiento que a las antimonias de la razón pura teorética y de la razón práctica, es decir, recurre hipotéticamente a un *substratum* suprasensible de los fenómenos, a un *noumeno*. Con este *Deus ex machina,* todo encuentra cabal resolución. La palabra *concepto* se toma en un sentido en la tesis, y en otro sentido en la antítesis, aunque no podamos evitar la ilusión natural de confundirlos. La tesis y la antítesis son igualmente verdaderas, porque en la tesis damos a entender que el gusto no se apoya en conceptos *determinados,* lo cual es exacto; y en la antítesis afirmamos que depende de un concepto *indeterminado,* de un elemento *a priori,* sin lo cual no podría tener valor necesario. En la tesis se habla de un concepto intelectual; en la antítesis de un concepto transcendental y puro. Sólo merced a la presencia de este concepto, el juicio del gusto, que es *singular,* puede pretender un valor *universal*. No

hay principio objetivo determinado del gusto (repite Kant); pero hay un principio subjetivo; es a saber: la idea indeterminada de lo suprasensible que existe en nosotros. Si en vez de acudir a este principio, explicásemos lo bello por lo agradable **[p. 39]** o por el principio de perfección, la antimonia sería insoluble, por ser la tesis y la antítesis contradictorias. La idea estética es, según Kant, una *idea inexponible,* porque su fundamento o *substratum* excede a todo concepto intelectual.

A la consideración de este principio le llama Kant *idealismo de la forma final,* en oposición al *empirismo,* que niega el carácter necesario y universal de los juicios del gusto, y del *racionalismo,* que convierte el juicio estético en juicio *teleológico,* e intenta conciliar las leyes del gusto, no con los fenómenos, sino con las cosas en sí mismas. El empirismo confunde lo bello con lo agradable; el racionalismo le confunde con lo bueno: uno y otro niegan, en realidad, la belleza. Este idealismo de la forma excluye todo plan estético en la naturaleza, y nos da sólo una conveniencia final *sin fin,* que surge espontánea y fortuitamente para las necesidades de la facultad de juzgar. Es cierto que la naturaleza nos presenta formas que parecen organizadas exclusivamente para satisfacción de una necesidad estética; pero la razón nos prohibe multiplicar los principios sin necesidad: en la naturaleza no hay más fin que el teleológico.

¿En qué sentido puede decirse que lo bello es símbolo de la moralidad? He aquí la última cuestión que trata la estética kantiana. La belleza no es símbolo del bien como una representación imaginativa de contenido análogo a la idea del bien, sino como una intuición, que, no por su contenido, sino por el modo de la reflexión, por el procedimiento y la regla del juicio, tiene alguna analogía con el concepto del bien, al cual no puede corresponder ninguna visión sensitiva.

Largo, larguísimo ha sido este análisis; pero ¿quién puede ser breve extractando a Kant, y mucho más en la *Crítica del juicio,*

menos rigurosa y metódica que la *Crítica de la Razón Pura?* Kant, desdeñoso de toda retórica, jamás cae en vanas amplificaciones ni en desarrollos impertinentes: hay que seguirle paso a paso, y no perder uno siquiera de los hilos que traman su sistema. Es cierto que se repite mucho; pero siempre es para añadir alguna nota a su pensamiento, o para dar más precisión a lo que antes había dejado envuelto en la penumbra. Su trabajo tortuoso y prolijo, comparado por algunos con el de las telas de araña, se deshace entre las manos si no se le trata como materia frágil y sutilísima. **[p. 40]** No tolera Kant ni distracciones, ni anticipaciones, ni apresuramientos. Ni tampoco pueden tomarse puntos aislados de su sistema, porque serían ininteligibles, o se les daría un valor contrario al que tienen: para que la crítica sea justa, la exposición tiene que ser directa y completa. Tomado, pues, en conjunto el sistema de Kant, por lo que toca al juicio estético, y enlazado con las otras partes de su filosofía, presenta tanta endeblez como grandeza. El vicio interior de la *Crítica del juicio* es el mismo pecado capital de todo el pensamiento kantiano, quiero decir, el haberse encerrado en una fenomenología, el haber tapiado todas las ventanas que dan a la realidad, considerándola como pernicioso enemigo; el haber prestado atención únicamente a las formas subjetivas de la conciencia, y aun ésta no íntegramente estudiada. Su obra es un puro *intelectualisimo,* con todas las limitaciones de esta preocupación exclusiva. Así, limitándonos a la doctrina de lo bello, es evidente que en ella no se nos da otra cosa que el análisis del gusto, es decir, la *psicología estética*. En cuanto a las demás partes de la ciencia, Kant, no sólo las omite, sino que implícitamente niega su existencia. Mal puede existir *física estética,* cuando no se da fin estético en la naturaleza; ni *filosofía del arte,* cuando el arte no tiene conceptos determinados en que fundarse; ni *metafísica de lo Bello,* cuando en realidad toda la metafísica se reduce a la hipótesis gratuita y laboriosa de un *noumeno*.

La fuente de las contradicciones que de la misma exposición resultan, y que por nuestra parte no hemos procurado atenuar, es el empeño inmoderado, la verdadera anticipación con que Kant procura celosamente excluir del juicio estético todo lo que se parezca a noción o concepto intelectual. Y como al mismo tiempo no puede negar la existencia de *ideas* estéticas, esto le envuelve en un laberinto inextricable, del cual no acierta a salir, a pesar de su asombrosa habilidad dialéctica. Él, que tan profundamente comprendió la armonía de nuestras facultades, se empeña ahora en estudiar una de ellas como si fuese un mundo aparte, y acude, sin darse punto de reposo, a tapiar todos los huecos por donde pueda comunicarse con las restantes. En vez de reconocer lisa y llanamente que en el fenómeno estético andan mezclados un elemento afectivo y un elemento intelectual, prefiere multiplicar los entes, contra el consejo de su propia metafísica, **[p. 41]** e inventa esa fantástica facultad del juicio, que no es entendimiento ni sensibilidad, pero que de todo participa. Debajo de esta facultad reúne monstruosamente cosas tan diversas, por no decir contrarias, como la finalidad libre y vaga de lo bello, y la finalidad teleológica, determinada y objetiva. Y el concepto intelectual, ese concepto que tanto persigue y mortifica a Kant, reaparece a cada paso en las fomnas más diversas, puesto que ni aun la misma armonía de las facultades cognoscitivas, en que él hace consistir la belleza, podemos pensarla de otro modo que como un concepto de la inteligencia.

Pero en medio de estas sombras, ¡qué riqueza de doctrina hay en la *Crítica de la facultad de juzgar (Kritik der Urtheilskraft),* de la cual verdaderamente puede decirse que realiza una de las antinomias favoritas de Kant, puesto que si con una mano destruye y anula la ciencia estética, con otra vuelve a levantar lo que había destruído, y da a las futuras teorías de lo Bello una base crítica y analítica que establece la independencia de su objeto, y pone a salvo los derechos del genio artístico contra el menguado crite-

rio de utilidad, contra el empirismo sensualista, y también (¿por qué no decirlo?) contra las intrusiones del criterio ético mal entendido y sacado de quicios. La hermosa fórmula de la *finalidad sin fin,* contenida en potencia en la filosofía escolástica, y especialmente en la de nuestros españoles del siglo XVI, que ahondaron y tanto insistieron en esta distinción racional entre lo bueno y lo bello; el reconocimiento del carácter desinteresado, universal, subjetivo y necesario del juicio de lo bello; la luz de la idea de lo infinito derramada sobre el concepto de lo sublime, que hasta entonces sólo de Silvain había obtenido explicación imperfecta; la distinción luminosa de lo sublime *matemático* y *dinámico; la* distinción no menos esencial de la belleza libre y vaga, y de la belleza combinada o adherente… son puntos definitivamente adquiridos para la ciencia, y que de ningún modo deben ser rechazados *in odium auctoris,* sino recibidos e incorporados en todo cuerpo de doctrina estética digno de este nombre, como lo hizo nuestro Milá y Fontanals en la suya inolvidable.

Y mucho menos que nadie debemos rechazar tal doctrina los españoles, que precisamente tenemos en nuestra ciencia tradicional tantos y tan claros precedentes de ella. No es exageración **[p. 42]** afirmar que el que abre nuestros grandes teólogos del siglo XVI y del XVII, encuentra por donde quiera gérmenes de estética kantiana. ¿Qué otra cosa, por ejemplo, nos enseña el dominico Fr. Juan de Santo Tomás, cuando con tanta repetición nos inculca que «la forma del arte no es más que *la regulación y conformación con la idea del artífice»;* que «la disposición artificiosa es del todo independiente de la rectitud e intención de la vuluntad y de la ley del recto vivir»; que «el arte, en cuanto es arte, no depende de la voluntad»; que «la verdad del arte no se ha de regular por lo que es o no es, sino *por el fin del arte mismo y del artefacto que ha de hacerse»,* y, por último, que «el arte es *formalmente* infalible, aunque por razón de la *materia* sea contingente y falible?». Y si Kant nos enseña que el arte nunca depende de conceptos intelec-

tuales, ya Rodrigo de Arriaga nos había dicho, casi en iguales términos, que «el arte nunca se guía por *preceptos discutidos científicamente»,* y que en las cosas del arte tiene el principal lugar la facultad imaginativa, que procede sin discurso ni ciencia. Lo cual no obsta (son palabras de Rodrigo de Arriaga, aunque lo mismo pudieran ser de Kant) para que las artes tengan *ciertos principios generales que parecen ser razones «a priori».* ¿Qué más? Los Padres Salmanticenses hacen consistir la bondad de la obra artificial, no en la finalidad objetiva, sino en la conformidad de la obra artificiada con la idea e intención del artífice. Bueno fuera que los novísimos escolásticos, antes de lanzar atropellados anatemas sobre todo lo que a sus ojos lleva el *signum bestiae* del espiritu moderno, diesen un repaso a las obras de los antiguos escolásticos, en quienes ciertamente no temerán encontrar dicho signo.

La crítica kantiana suscitó en Alemania una efervescencia intelectual prodigiosa, no sólo por sus consecuencias, que hoy mismo duran, sino por la aparición inmediata de gran número de adversarios, apologistas, comentadores y expositores. Los principales ataques partieron de la agonizante escuela wolfiana y del eclecticismo o sincretismo popular, representado especialmente por Mendelssohn y sus discípulos. Organo de esta oposición se hicieron las revistas científicas tituladas *Biblioteca General Alemana, Revista Mensual de Berlin, Indicador literario de Gottinga, Repertorio Filosófico,* etc., etc. Allí tomaron parte en la polémica Garve, Tiedemann, el mismo Mendelssohn, Reimarus, Meiners, **[p. 43]** Eberhard, Weishaupt y otros innumerables pensadores, lanzando contra el kantismo las acusaciones más disímiles y contradictorias: unos la de escepticismo, otros la de dogmatismo, cuáles la de ateísmo, cuáles la de misticismo. No es del caso entrar en los detalles de esta contienda. Baste decir que, a pesar de esta formidable oposición, en que se dieron la mano filósofos y teólogos, y a pesar del fallo adverso de la Academia de Berlín, y de la prohibición oficial de la enseñanza de la nueva doctrina, que dictó en

1788 el Landgrave de Hesse, el kantismo alcanzó en pocos años difusión rapidísima, no sólo en Königsberg, donde había nacido, sino en Jena, Halle, Witemberg y otras Universidades alemanas; y Kant pudo, en sus últimos años, disfrutar del más ruidoso triunfo, que tanto contrastaba con la oscuridad en que había pasado lo anterior de su vida. Born tradujo al latín sus obras, y, asociado con Abicht, fundó una revista, consagrada a la propaganda de la doctrina de Kant. Schulz, Schmidt, Reinhold, Salomón Maimon, Heydenreich, Schaumann, Neeb, Tieftrunk, Beck y otros innumerables, expusieron, defendieron y desarrollaron las doctrinas de Kant relativas a la Lógica, a la Metafísica, a la Moral, a la Filosofía del Derecho, a la ciencia de la Religión, a la Estética, etc. Pero, en general, de entre los kantianos puros y ortodoxos no salió ningún filósofo de primer orden. El mismo carácter crítico de la filosofía kantiana parece que se oponía a toda idea de escuela cerrada. [1] Y en realidad, el kantismo puro sólo sirvió para esterilizar o a lo menos para empequeñecer la obra del maestro, dándola el aspecto dogmático y escolástico que menos la cuadraba. Así es que los legítimos herederos de Kant, no tanto son los que se llarnaban discípulos suyos, como los que, partiendo de su crítica, se lanzaron por cuenta propia en el tormentoso mar de la especulación. De todos modos, entre los kantianos puros fué muy cultivada la Estética, y es imposible dejar de hacer mérito de las *Lecciones* de Lázaro Bendavid sobre la *Crítica del juicio* (1796); de la *Exposición e ilustración de la misma Crítica,* publicada por Snell en 1791 (segunda parte en 1792); del *Análisis del juicio,* de Hoffbauer (1792), **[p. 44]** y más especialmente de las dos obras del hábil expositor Heydenreich, *Sistema de Estética* (1790) y *Vocabulario Estético,* dividido en cuatro partes (1793 y siguientes); del libro de Fernando Delbrück *sobre lo Bello* (1800); del de Heusinger (1797), a todos los cuales supera en importancia la *Teoría del Gusto o Estética* de Guillermo Traugott Krug, que forma la tercera parte de su *Sistema de filosofía teorética,*

impreso en Königsberg desde 1816 a 1820. Entre los kantianos disidentes o menos puros hay que contar al profesor de Gottinga, Federico Bouterweck, más conocido entre nosotros como historiador literario, pero autor, además, de una *Estética,* publicada por primera vez en 1806 y luego refundida en 1814, y de unas *Ideas sobre la Metafísica de lo Bello* (1807). Bouterweck siguió en sus primeros escritos la doctrina de Kant; pero luego la modificó en presencia del idealismo fichtiano, formando una especie de filosofía de lo absoluto, que llamó *apodíctica,* con la cual pretendía salir de la esfera puramente fenomenológica en que se había movido el pensamiento de Kant, y llegar así, no a una fórmula abstracta, sino a la ciencia fundamental y viva. Imaginó para esto una facultad de conocer absoluta, que no es ni sensibilidad ni pensamiento, y sobre la cual descansa el testimonio de la razón. Más adelante identificó esta facultad con la razón pura, y apoyó la teoría de la verdad y de la ciencia sobre la fe que la razón tiene de sí misma. Por raro caso, la *Estética* de Bouterweck nada o muy poco tiene que ver con su doctrina metafísica; el autor hizo alarde de construirla sobre principios puramente psicológicos. Pero ni de su Estética, ni de otras muchas posteriores a Kant y anteriores a Hegel, v. gr., las de Michaelis, Schruber, Pölitz, Stäckling, Vogel, Bürger, Porschke, diremos una palabra, no sólo porque están completamente olvidadas y su utilidad es hoy muy dudosa, [1] sino por conservarnos fieles **[p. 45]** a nuestro propósito de estudiar tan sólo aquellos autores con cuyos escritos hayamos hecho personal conocimiento. Además, en una rápida introducción como la que vamos bosquejando, no caben más que los autores de primer orden y de singular influencia. Bajo este aspecto, el único de los estéticos kantianos que reclama nuestra atención, por haber dejado honda huella en el mundo, es el gran poeta Federico Schiller.

[p. 10]. [1] . *Die Deutsche Gelehrtenrepublik*. (Hamburgo, 1774.)

[p. 11]. [1] . Klapstock logró ver realizada alguna parte de su ensueño con la creación de la Academia o cenáculo poético de Gottinga, al cual pertenecieron Bürger, autor de la *Leonora; Voss,* fidelísimo traductor de Homero y autor del poema idílico *Luisa* (precursor de *Hermann y Dorotea);* Cramer, entusiasta y ciego biógrafo de Klopstock y detractor de Goethe, y los dos hermanos Stolberg. Esta Sociedad, fundada en 1772, celebraba sus sesiones en un bosque de encinas, árbol favorito del patriotismo germánico, en honor del cual quemaban todos los años un ejemplar de las obras de Wieland, principal representante del gusto francés.

[p. 13]. [1]. Claro es que aquí se habla sólo de la filosofía racionalista. Nadie ignora que enfrente de ella subsiste, con verdadera gloria, el espiritualismo dogmático y creyente; pero aun éste sufre de un modo indirecto el influjo de la crítica kantiana, teniendo que hacerse cargo de las nuevas cuestiones promovidas por ella. Y aun hay o ha habido filósofos cristianos que aceptan una parte de esta *Crítica*.

[p. 19]. [1]. *De l'Allemagne,* tomo I, pág. 113.

[p. 20]. [1]. *Immanuelis Kantii Opera ad Philosophiam Critican… Latine vertit Fredericus Gottlob Born. Lipsiae, impensis Engelhard Benjamin Schwickerti, 1796-98*. Cuatro volúmenes 4°. Esta traducción latina, aunque sumamente bárbara, es un calco exactísimo del texto alemán, y por consiguiente, muy cómoda para lectores españoles. Las *Observationes de sensu pulchritudinis et sublimitatis* están en el cuarto volumen, páginas 325 a 381, y la *Critice facultatis judicandi* en el tercero, páginas 169 a 516. Entre las ediciones alemanas de Kant debe recomendarse con preferencia la de Rosenkranz y Schubert, en doce volúmenes (Leipzig, 1840), de los

cuales, el último comprende la *Historia de la Filosofía de Kant,* por Rosenkranz. Las traducciones francesas y castellanas se encuentran por donde quiera. De estas últimas sólo es directa la de la *Crítica de la Razón Pura,* por el Sr. Perojo.

[p. 21]. [1] . No he de disimular que Goethe y Schiller juzgaron con más indulgencia este escrito de Kant, cuando ya era célebre el filósofo. Goethe decía en 1795: «Las *Observaciones*... serían un escrito encantador, si las palabras *bello, sublime* que aparecen en el título se encontrasen más veces en el fondo de la obra, llena, por lo demás, de observaciones exquisitas, en que se ven germinar los futuros principios de Kant». Y Schiller contestaba: «El libro de Kant no es más que una antropología, y nada enseña sobre los principios supremos de la Belleza; pero como historia natural o física de lo sublime y de lo bello, contiene mucha materia que puede ser fácilmente fecundada. ¡Lástima que siendo el asunto tan grave, el autor haya empleado un estilo tan poco serio y tan recargado de *fioriture!* Raro defecto en un hombre como Kant, y, sin embargo, defecto fácil de concebir.»

[p. 26]. [1] . *Oblectatio, qua judicium gustus determinatur, omni omnino invitamento caret*. Kant, ed. Born. tomo III, pág. 210.)

[p. 26]. [2]. Resumen de este primer momento: *Gustus cernitur in facultate rei cuiuspiam objectae modive repraesentandi dijudicandae per complacentiam vel disci, absque omni invitamento. Res ejusmodi complacentiae subjecta, vocatur pulchra,. (Pág*. 218.)

[p. 26]. [3]. *Pulchrum est id, quod sine conceptu universe placet*. (Página 227.)

[p. 27]. [1] . *Ergo statum animi in hac repraesentatione, necesse est, in statu ver sari cujusdam sensus lusus liberi virium repraesentativarum in repraesentatione quadam ad cognitionem quamdam generatim data*. (Pág. 225.)

[p. 28]. [1] . *Ergo nulla re alia potest complacentia, quam, sine conceptu, ut universe communicabilem dijudicamus, proinde ratio judicii*

gustus determinandi effici, nisi forma finali subjectiva in repraesentatione oblectae rei, sine omni (et objectivo et subjectivo) fine, proinde sola forma finali in repraesentatione, qua res nobis datur atque offertur, quatenus illius nobis conscii sumus. (Página 229.)

[p. 29]. [1] . *Frustra erit principium gustus inquirere, quod criterium pulchri universale per determinatos conceptus indicaret, quoniam, id quod quaeritur, fieri non potest, et secum ipsum pugnat*. (Pág. 240.)

[p. 30]. [1]. *Pulchrum versatur in eo, quod sine conceptu ut res complacentiae subjecta necessarie cognoscitur.* (Pág. 250.)

[p. 32]. [1] . *Natura in judicio aesthetico considerata ut potentia, cui nulla in nos potestas est, dynamice sublimis videtur.* (Pág. 273.)

[p. 33]. [1]. «Ergo haud voluptas, *sed universalitas hujus voluptatis,* quae cum sola. reí cujuspiam, dijudicatione in animo ut conjuncta percipitur, *ex anticipatione* ut generalis judicandi facultatis regula, ad unumquemque valens, in judicio gustas repraesentatur.» (Pág. 305.)

[p. 35]. [1]. *Eloquentia in arte consistit munus intelligentiae ut lusum phantasiae liberum tractandi; sed poesis in arte versatur lusum phantasiae liberum ut munus intelligentiae exequendi*. (Pág. 339.)

[p. 38]. [1]. En el último *escolio* de la *Analítica del juicio estético,* Kant ha tratado, aunque ligeramente, la cuestión de lo cómico y lo ridículo. Define la risa *afecto producido por la mutación repentina de la atenta expectación que se reduce a nada o se convierte en nada*. *(Risus cernitur in adfectu ex mutatione repentina exspectationis intentae in nihilum,* pág. 352.)

[p. 43]. [1]. La bibliografía kantiana es inmensa; pero gran parte de ella resulta anticuada después del libro de Rosenkranz (1840), ya citado; después de la *Crítica de la filosofía kantiana* de Schopenhauer, y, sobre todo, después del libro, ya clásico y magistral, de Kuno Fischer, *Immanuel Kant* (1860).

[p. 44]. [1]. Indicaremos rápidamente los títulos y fechas de impresión de algunas de estas Estéticas kantianas o semikantia-

nas:

Michaelis.— *Bosquejo de Estética* (Augsburgo, 1796).

Schruber.— *Manual de Estética* (Heidelberg, 1809).

Pölitz.— *Estética literaria* (1807).

Stäckling.— *De la naturaleza de lo Bello* (Berlín, 1808).

Vogel.— *Ideas sobre la teoría de lo Bello* (Dresde, 1802).

Bürger.— *Manual de Estética* (Berlín, 1903). Porschke.— *Pensamientos sobre la filosofía de lo Bello* (1791).

Zskokke.— *Ideas para una Estética filosófica* (Berlín, 1793).

Schmidt.— *Cartas sobre la Estética* (Altona, 1797).

Adolfo Müller.— *De la idea de lo Bello* (Berlín, 1808).

Bouterweck es hoy menos citados por sus trabajos de estética pura, que por su *Historia de las bellas letras o de las bellas ciencias (Geschichte der schönen Wissenschaften:* Gottinga, 1801-1810, doce volúmenes), obra grande y de mucho mérito para su tiempo, aun en lo que respecta a la literatura castellana y portuguesa, que Bouterweck conocía mucho más imperfectamente que la italiana, francesa e inglesa.

En todos sus libros Bouterweck profesó y practicó la independencia del criterio estético y del buen gusto contra las invasiones de la filosofía transcendental. Hasta podría sostenerse, sin visos de paradoja, que es un precursor de la escuela de Herbart, por la grande importancia que concede al elemento de la forma, ya como *representación,* ya como *expresión estética*.

Aquella parte de la historia literaria de Bouterweck que más nos interesa a los españoles, está traducida al inglés por Miss Thomasina Ross *(History of Spanish and portuguese Literature;* dos volúmenes: Londres, 1823.) La traducción castellana quedó muy a los principios, como veremos en su lugar **.** Hay otra francesa, de Mad. Streck, 1812, limitada también a la parte española, que

tuvo éxito notable, e influyó mucho en las ideas críticas de Sismondi, Schlegel y Mad. de Staël.

CAPÍTULO II.—LOS ESTÉTICOS ARTISTAS.—SCHILLER, GOETHE, HERDER, JUAN PABLO RICHTER—LOS ESTÉTICOS HOMBRES DE CIENCIA.—GUILLERMO Y ALEJANDRO HUMBOLDT.

SCHILLER (1759 a 1805) es, a no dudarlo, uno de los poetas más excelsos y simpáticos de que la Humanidad puede gloriarse, y el segundo, después de Goethe, en aquella luminosa cohorte de ingenios que realzaron el ocaso del siglo XVIII (tan poco poético en sus principios), y saludaron la aurora del presente. Quien dice Schiller, dice entusiasmo, pasión noble, elevación generosa y magnánima, idealismo puro. Para llegar a las cumbres supremas del arte, le faltaba en las obras de su juventud equilibrio y armonía de facultades, dominio sobre la propia concepción, algo de aquella impasibilidad artística de que usó y abusó Goethe. Schiller se pone entero en sus obras, reflejo de la pasión iracunda o del afecto sereno que por el momento le embargan; no rige a la pasión: la pasión le rige y le domina a él. Más bien que poeta dramático, es un gran poeta lírico con formas dramáticas. La utopia social y la utopia política del siglo XVIII, el ansia indefinida de libertad, el odio no menos abstracto y vago contra los tiranos, el humanitarismo, la universal tolerancia y filantropía, el encono áspero y reconcentrado contra la corrupción hipócrita de las pequeñas cortes alemanas, toda especie de ilusiones generosas, mezcladas con un absoluto desconocimiento de la vida, encerrada hasta entonces para **[p. 48]** Schiller en aquella durísima escuela con honores de cuartel, donde el gran duque de Wurtemberg, poseído del amor paternal más insufrible que se haya visto en soberano alguno, se empeñaba en torcer la vocación de sus amados súbditos y educarlos a su manera: todo esto, digo, es el alma de las cuatro primeras piezas de Schiller, escritas con tan ardorosa elocuencia, con tan infantil audacia, con tan extraña mezcla de sinceridad y de sentimentalismo, con un fre-

nesí tan contagioso, con una vena tan turbia a veces, pero tan opulenta, que al más rígido le falta valor para condenarlas. Aquellos no son personajes de este mundo; pero ¡qué gran poeta es el que habla por su boca! La influencia de Diderot, de Rousseau, de todo el siglo XVIII francés en lo que tenía de más revolucionario, es enorme en esta primera manera de Schiller; pero al pasar por su cabeza y por su corazón, las doctrinas más áridas se truecan en lava hirviente y devoradora. Todo es inmoderado, enorme y monstruoso en *Los Ladrones y* en *Cábala y Amor:* el idealismo domina a sus anchas; pero es un idealismo malsano y calenturiento, al cual corresponde la expresión, muchas veces forzada y violenta, recargadísima y exuberante siempre. Es verdadera literatura de *asalto* y de *irrupción (Sturm und Drang),* como la llaman en Alemania. A la perversidad cobarde del hombre culto, opone Schiller la libertad salvaje y los nativos generosos instintos del salteador de caminos, a quien la injusticia social arroja de su seno. Al crimen cauteloso opone el crimen franco; reivindica la libertad del hombre de las selvas, y crea a Karl Moor, el gran justiciero, terror de los opresores y consuelo de los pobres, en cuyo provecho saquea a los ricos. Por este drama, tan candorosamente antisocial, que concibió Schiller desde 1777 a 1780 entre las cuatro paredes de un colegio, cuando aún *no había visto hombres* (según su propia expresión), se siente pasar un hálito de la revolución que flotaba en la atmósfera, y que antes de diez años iba a descargar, coronada de siniestra lumbre, sobre el alcázar de las antiguas instituciones.

En un alma tan castamente enamorada del ideal como la de Schiller, esta fiebre tenía que irse apaciguando más o menos lentamente. Después de su fuga del colegio, Schiller no podía menos de irse reconciliando poco a poco con la humanidad. El furor de la acción, la intemperancia melodramática, la división del **[p. 49]** mundo en ángeles y monstruos, persiste todavía en *Luisa Miller;* pero ya el carácter de lady Mitford presagia un arte me-

nos crudo, más racional y humano. Y *Fiesco* y *Don Carlos,* primeros dramas históricos de Schiller, con estar concebidos de una manera tan antihistórica y tan lejana de lo que fueron después sus obras magistrales del mismo género, representaban un progreso todavía más evidente puesto que el solo hecho de penetrar Schiller en la región de lo pasado y apartarse de la realidad contemporánea, para observar la cual no había nacido su genio desenfrenadamente idealista, traía a su espíritu el apaciguamiento que infunde siempre la contemplación del destino humano desde las cumbres de la historia, la precisión objetiva que su estudio da, y el desinterés y la elevación que rara vez nacen en el arte de lo que nos toca muy de cerca. Así, vemos que en *Don Carlos,* drama muy débil bajo el aspecto de los caracteres y de la acción, y no inmune del énfasis retórico, de que nunca acertó a desprenderse totalmente Schiller, el autor encuentra indulgencia para todo el mundo (hasta para el negro Felipe II que él se había forjado en las nieblas de su fantasía), como si quisiera abarcar el mundo entero en aquel sueño de cosmopolitismo y universal amor, del cual hace intérprete y apóstol elocuentísimo al Marqués de Poza.

Aquí comienza la segunda manera de Schiller, contenida en germen en la primera; pero tan distinta de ella como el árbol es distinto de la semilla. Lo que antes era idealismo turbulento y feroz, se trueca ahora en alto y sereno idealismo. ¿Qué numen hizo esta transformación? Ningún otro que el de Goethe, que antes de 1794 aborrecía cordialmente a Schiller (como él mismo confiesa), «porque su talento vigoroso, pero sin madurez, había desatado por Alemania, como un torrente impetuoso, todas las paradojas morales y dramáticas» de que Goethe se había esforzado tanto en purificar su inteligencia. El trato de Goethe fué para Schiller como el eslabón que hizo brotar la chispa sagrada, escondida hasta entonces en obras poderosas, pero de apariencia informe. En esta comunicación, de la cual es perenne monumento la correspondencia entre ambos artistas, Schiller no abdicó de

ninguna de sus condiciones geniales; pero todas ganaron con el contraste de una naturaleza tan opuesta a la suya. Goethe dió a Schiller la serenidad y la objetividad desinteresada que le faltaba. Schiller **[p. 50]** infundióa Goethe algo de la pasión que él llevaba en su alma. ¡Qué serie de obras maestras ilustró este último período de la vida de Schiller! (1798 a 1805): *Wallenstein, María Stuardo, Juana de Arco, La Novia de Messina, Guillermo Tell,* sin contar con las más bellas poesías líricas, entre ellas el *Canto de la Campana*. ¡Con cuánta razón decía Goethe que Schiller era *una criatura magnífica,* y que cuando dejó este mundo estaba en la plena madurez de su talento!.

Es antítesis vulgar, y repetida en muchos libros de crítica, que Schiller procedía siempre de lo abstracto a lo concreto, es decir, convirtiendo una idea general en tema poético, al paso que Goethe, sentando firmemente el pie en la realidad, transformaba el caso concreto en materia poética y universal. Esta antítesis tiene más de especioso que de real: Schiller, como todo artista, jamás buscó la inspiración en puros conceptos intelectuales. Lo que hay es que su genio, eminentemente idealista, realzaba el hecho histórico hasta darle valor universal y simbólico, y nunca acertaba a contemplar la realidad sino de esta manera. Pero en nada de esto intervenía una larga elaboración intelectual; todo ello era instintivo en el poeta; tan instintivo como la intuición de Goethe. Sabía ver Schiller en el espectáculo de la historia lo que ojos vulgares no ven, y quizá más de lo que la misma historia contiene. Pero dígase para su gloria y para la gloria del sistema idealista, que la historia que él hizo, hecha quedó para siempre, y no hay Wallenstein, ni María Stuardo, ni Guillermo Tell, por históricos que sean, que prevalezcan contra los suyos. Sólo en *La Doncella de Orleans* le flaqueó el arte, porque fué excesivo el desprecio a la historia, y la poesía de ésta era tal, que venció a la poesía artificialmente amañada, siquiera ostentase gran belleza lírica.

Pero fuera de este pecado de gran pecador, ¡cuánto hay que admirar en todo lo restante! ¿Cuándo la resignación cristiana del alma purificada por el arrepentimiento ha penetrado tan suavemente el alma como en las últimas escenas de *María Stuardo?* No hay en el teatro moderno concepción más vasta (a un tiempo una y múltiple) que la de la Trilogía, donde se enlazan con arte exquisito una pintura de época, ejecutada con la mayor amplitud y franqueza; un idilio de amor, que conservará perenne juventud y frescura, mientras pueda el amor habitar en espíritus tan **[p. 51]** virginales como el de Max y el de Tecla, y un drama interno, que traslada con pasmosa y solemne verdad las luchas del alma ambiciosa, a quien su propia ambición hace débil esclava del giro de las esferas celestes. Todo este tesoro halló el poeta en la historia, que ya no era para él tema de declamación, sino fuente de realidad y de vida, más intensa, más concentrada y más expresiva que la vida actual, la cual ha de aparecer forzosamente dispersa a los ojos de quien no la mire desinteresado y desde lejos. «La vida es seria (decía Schiller en el prólogo de *Wallenstein);* el arte es sereno.» Sólo en *La Novia de Messina* se apartó en cierta manera de esta serenidad, que fué ley constante de las obras de su madurez, y aun allí procuró templar, a la manera de los antiguos, el efecto de la pasión tumultuosa, con las graves y melancólicas sentencias puestas en boca del coro, cuyo oficio no comprendió, sin embargo, con entera exactitud, puesto que le dividió en dos coros rivales. Obra totalmente armónica, y preferida por muchos a las restantes del poeta, es *Guillermo Tell,* en la cual ciertamente no se admira la grandeza del *Wallenstein* ni lo patético de *Maria Stuardo,* pero sí una perfecta conveniencia entre la acción y el paisaje, una compenetración no menos perfecta del drama individual y del drama que pudiéramos llamar *épico* o de interés transcendental, y un torrente de poesía lírica, tan fresca, transparente y limpia como el agua que mana de las mismas cumbres alpestres. Y es que Schiller, como queda dicho, antes que dramático era poeta

lírico, soñador sin freno en los versos de su juventud; idealista siempre, pero con alto y reflexivo espiritualismo, en aquella serie de obras maestras, tan ricas de afectos de humanidad, que llenan los diez años últimos de su gloriosa carrera..Una de ellas, la más célebre de todas, *La Campana,* sería la primera poesía lírica del siglo XIX, si no se hubiese escrito en el penúltimo año del XVIII, y no llevase impreso el espíritu de aquella era, aunque en su parte más ideal y noble. Toda la poesía de la vida humana está condensada en aquellos versos de tan metálico son, de ritmo tan prodigioso y tan flexible. El que quiera saber lo que vale la poesía como obra civilizadora, lea *La Campana* de Schiller.

La literatura alemana, llegada a su apogeo más tardé que otra alguna de las grandes literaturas modernas, tomó, por **[p. 52]** consecuencia de este mismo tardío florecimiento suyo, un carácter de cultura estética doctrinal, en que la teoría acompaña o precede constantemente a la práctica. No hay obra alguna de las de Schiller (con rebosar todas de pasión y de estro) que no haya sido meditada largamente, conforme a ciertos cánones artísticos que el autor iba laboriosamente deduciendo y formulando. Semejante en esto a Corneille, pero con otro sentido y otro alcance, Schiller ha ido construyendo su propia *Poética* al mismo tiempo que componía sus poemas. Es imposible aislar en él al poeta del preceptista y del filósofo. [1] Schiller no fué únicamente idealista literario, sino filósofo idealista, de la escuela de Kant.

A primera vista, nada más opuesto que la índole de estos dos hombres. Schiller, todo pasión y entusiasmo, que se desborda hasta contra las leyes del gusto y de la lógica; Kant, todo meditación íntima y pensamiento fuerte y concentrado. El estilo del uno, brillantísimo, pródigo, despilfarrado, lleno de lumbres y matices poéticos; el estilo del otro, desnudo, austero, sin una flor en que recrear la vista. El procedimiento del uno, enteramente sintético, porque síntesis es toda gran creación poética; el procedimiento del otro, completamente analítico, de disección pa-

ciente e implacable. Bajo el aspecto moral, indulgente el uno con la pasión, el otro severísimo domeñador de todo afecto suave y *lánguido,* como él desdeñosamente llamaba a todo lo que no era impulso viril y heroica fortaleza.

Y, sin embargo, en el fondo había singulares puntos de contacto entre Schiller y Kant; puede decirse que ambos espíritus se completaban. Schiller era el poeta del idealismo moral, de que Kant era el filósofo. Lo que enamoró a Schiller en la doctrina kantiana, no fué la parte crítica, en la cual apenas penetró, sino la parte dogmática, la parte afirmativa, la *Ética,* en una palabra. **[p. 53]** Schiller (en sus obras maduras, se entiende) es el poeta de la Crítica *de la Razón Práctica*. Sólo que el imperativo kantiano, aquel rudo estoicismo privado del don de lágrimas, se trueca, al pasar por el espíritu de Schiller, en ternura y piedad inmensa, en caridad universal, que no merman ni debilitan, antes realzan el temple heróico del alma, señora de sí misma, obediente a los dictados de la ley moral, dispuesta siempre a hacer triunfar la razón sobre los sentidos, y consciente de la fuerza indomable que posee, no sólo para resistir a todas las sugestiones del mundo físico, sino para salir triunfante de todo conflicto de pasión. Asemejábanse Schiller y Kant, no sólo por este culto del deber y de la dignidad humana, sino porque uno y otro ponían en el mundo interior la raíz de lo sublime, que para ellos era cosa que tocaba únicamente a la voluntad autónoma. El mismo desdén profesaban a lo empírico, si bien con los matices diversos que por fuerza han de encontrarse en el pensamiento de un poeta y en el de un filósofo. «El universo ideal embriaga mi corazón (decía Schiller en su poesía *De los ideales):* ¡qué magnífica es la forma de este universo, mientras permanece oculta como la flor en su capullo!… La libertad no existe más que en el imperio de los sueños, y lo Bello no florece más que en los cantos del poeta.» Ni Schiller ni Kant eran cristianos, a lo menos con un cristianismo positivo y dogmático; pero Schiller se mostró a cada paso cristiano

por el sentimiento y por la imaginación, [1] era un estóico bautizado, y un estóico poeta. Ni una ni otra cosa fué Kant, estóico en quien apenas se reconoce el signo del bautismo, moralista antiguo encerrado siempre en la fría y desolada región de Séneca y de Epicteto.

Lo que pensaba Schiller sobre las cuestiones del arte y de la belleza se encuentra consignado, no sólo en numerosos artículos sobre sus propias obras y las ajenas, sino en estudios de carácter más general, que en vida suya fueron insertos en las revistas tituladas *Nueva Talía* y *Las Horas,* y recogido después en la colección de sus obras *(Sämtliche Werke),* bajo la rúbrica general de *Estética*. Están muy lejos, sin embargo, de formar una Estética **[p. 54]** completa. Son meros fragmentos, y aun algunos se intitulan así. Los más importantes versan *sobre las causas de la emoción trágica, sobre la Gracia y la Dignidad, sobre lo Patético, sobre los límites que han de observarse en el empleo de las bellas formas, sobre la poesía ingenua y la poesía sentimental, sobre lo Sublime, sobre el elemento bajo y vulgar en las obras de arte, y sobre la utilidad moral de las costumbres estéticas,* asunto también del más extenso de estos ensayos, el que se titula *Cartas sobre la educación estética del hombre*.

En estas *Cartas,* dirigidas al duque Christiano Federico de Holstein Augustemburgo en 1795, [1] lo que domina es la inspiración de Kant, mezclada en cierto grado con la de Fichte (colega de Schiller en Jena), el cual había publicado un año antes sus *Lecciones sobre el destino del hombre de letras y del sabio*. Schiller se esfuerza por dar a todas estas ideas forma popular, huyendo del tecnicismo escolástico, y apelando muchas veces al sentimiento. Con esto sólo marca ya una desviación del kantismo rígido, y trae un nuevo y esencial elemento al problema estético. No le basta la *crítica* del juicio, porque precisamente la forma técnica que hace la verdad visible a la inteligencia, la oculta al sentimiento. Si la inteligencia quiere apropiarse el objeto del sentido

íntimo, tiene que empezar por destruirle. Condensemos en pocas líneas las ideas de Schiller sobre la cultura estética.

El arte es hijo de la libertad, y debe recibir su ley, no de la indigente materia, sino de las condiciones necesarias del espíritu. Lo que distingue y realza al hombre es precisamente la facultad de convertir la obra de la necesidad en obra de libre albedrío, y la necesidad física en necesidad moral. Así se transforma el Estado de naturaleza en Estado y sociedad moral, que se va formando en la *idea,* porque todo hombre *real* lleva virtualmente en sí el tipo de un hombre puro e ideal, consistiendo el gran problema de la existencia en mantenerse fiel a la inmutable unidad de este tipo, en medio de todas las modificaciones que consigo trae la vida. Este hombre ideal, que se revela de un modo más o menos claro en cada sujeto o individuo, está representado por el Estado, **[p. 55]** forma objetiva, forma normal (puede decirse), en la cual tienden a identificarse las diversidades subjetivas. Para que el hombre temporal coincida con el hombre de la idea, es precisa una de dos cosas: o que el hombre ideal suprima al hombre empírico, y el Estado absorba al individuo; o que el individuo se erija en Estado, y el hombre temporal se ennoblezca hasta convertirse en el hombre de la idea. Si la razón exige la unidad, la naturaleza reclama la diversidad, y el hombre se encuentra reivindicado por estas dos legislaciones opuestas, grabadas en su alma, la una por la conciencia incorruptible, la otra por el sentimiento indeleble. El Estado debe cultivar, no solamente el carácter objetivo y genérico, sino también el específico individual, y al dilatar los linderos del invisible imperio de las costumbres, no debe dejar despoblado el mundo de los fenómenos. Pero el Estado no puede realizarse en tanto que las partes de que consta no se hayan elevado a la idea del todo, poniéndose en armonía con ella. Puesto que el Estado simboliza ese dechado puro y objetivo de la humanidad que los ciudadanos llevan en su alma, tendrán que guardar con ellos las mismas relaciones que tienen entre sí

mismos, y no podrá honrar la humanidad subjetiva sino en razón del grado de elevación objetiva que haya alcanzado. Si el hombre interior está en armonía consigo mismo, salvará su carácter propio, aunque generalice su conducta hasta el último punto, y el Estado no será más que el intérprete de sus nobles instintos, la fórmula más clara y explícita de la legislación escrita en su alma. Por el contrario, si en el carácter de los individuos de un pueblo reina tal contradicción entre el hombre subjetivo y el objetivo que el último no pueda triunfar sino por la opresión del primero, el Estado tendrá que armarse contra el ciudadano con todo el rigor de la ley, para reprimir su hostil individualidad. La *totalidad* del carácter se encontrará, pues, tan sólo en un pueblo digno y capaz de transformar el *Estado necesario* en *Estado libre*.

Aquí Schiller presenta un triste cuadro de la decadencia moral que siguió a la explosión revolucionaria del 89: de una parte la vuelta a los instintos salvajes, las inclinaciones groseras y anárquicas; de otra parte el enervamiento y relajación de las clases privilegiadas, amenazando reducir la sociedad al estado molecular. «Así se ve oscilar el espíritu del tiempo entre la perversidad **[p. 56]** y la rudeza, entre la naturaleza brutal y lo que es contra naturaleza, entre la superstición y la incredulidad moral.»

¡Cuán distinta aquella civilización griega, *rica a la vez de fondo y forma, y* en la cual, para formar un tipo magnífico de humanidad, se unían la juventud de la imaginación y la virilidad de la razón, porque todavía el mundo del espíritu y el de los sentidos no habían sido excitados por la discordia a dividirse hostilmente y a encerrarse en infranqueables limites! En sus arranques más elevados, siempre la razón llevaba con amor a la materia detrás de sí, y por delicado y sutil que fuese su análisis, nunca la mutilaba. Cada Dios, individualmente considerado, abarcaba en sí la naturaleza humana íntegra. En el mundo moderno, la imagen de la especie anda tan dispersa y hecha menudos fragmentos en los individuos, que es preciso agotar la serie de ellos para reconstituir la

totalidad de la especie. Cualquiera diría que entre nosotros las fuerzas espirituales se muestran en la realidad tan separadas como lo están teóricamente por la psicología, y vemos, no solamente a individuos aislados, sino a clases enteras, no desarrollar más que una parte de sus facultades. ¿De dónde procede esta infenoridad del individuo, en medio de la superioridad de la especie? De que los antiguos recibían su forma espiritual de la naturaleza, que todo lo une, y los modernos la reciben del entendimiento, que todo lo separa. División de las ciencias hasta lo infinito; ruptura entre la razón intuitiva y la razón especulativa; ruptura entre la imaginación y la abstracción; el Estado convertido en grosero mecanismo, al revés de aquellos Estados antiguos, «verdaderos pólipos, donde cada individuo gozaba de una vida independiente, y podía, en caso necesario, considerarse como un todo»; discordia entre la Iglesia y el Estado, entre las leyes y las costumbres, entre el goce y el trabajo, entre los medios y el fin, entre el esfuerzo y la recompensa. El hombre, encadenado eternamente a un solo y pequeño retazo de la totalidad, sin desarrollar nunca la armonía de su ser ni imprimir a su naturaleza el sello de humanidad, sino recibiendo pasivamente la marca de la ocupación a que se entrega o de la ciencia que cultiva. La letra muerta usurpando los fueros del espíritu vivo, y la memoria los del ingenio y el sentimiento; el desarrollo anormal de las funciones particulares, contrariando y esterilizando el fin total del hombre, **[p. 57]** sacrificado inhumanamente al progreso de la especie. La tensión de las fuerzas espirituales aisladas puede crear hombres extraordinarios; pero sólo el equilibrio de estas fuerzas produce hombres perfectos y felices. Quizá lleguen a serlo las generaciones futuras; pero nosotros, para prepararles tal bienandanza, para que puedan desarrollar por medio de una libre cultura la naturaleza humana entera, nos habremos consumido oscuramente en trabajos serviles, llevando impreso por miles y miles

de años, en nuestra naturaleza mutilada, el signo infamante de la esclavitud.

Pero no es posible que la perfección de las facultades particulares haga necesario el sacrificio de su totalidad. Debe de haber algún medio de reconstituir por un arte superior la totalidad de nuestra esencia. El remedio no puede venir del Estado, constituído hoy en tal forma, que puede considerársele como el principal causante del mal. Mientras no haya cesado la excisión del hombre interior, será quimérico todo ensayo de reconstituir racionalmente la sociedad política. Schiller, en este punto, había perdido todas las ilusiones de sus primeros años. La reforma que espera y solicita es, ante todo, reforma interna, en la cual ve tarea para más de un siglo. El carácter del tiempo debe levantarse de su profunda degradación moral: por una parte, emanciparse del ciego poder de la naturaleza; por otra, volver a la sencillez, a la verdad, cuya savia es fecundante siempre. Sin esto, todo es estéril: «la tiranía invocará la debilidad de la naturaleza humana, y la anarquía su dignidad, hasta que venga al fin la gran soberana de las cosas humanas, la fuerza ciega, y decida, como en un vulgar pugilato, esta pretensa lucha de principios».

No espera Schiller que la razón por sí sola pueda hacer la conquista del mundo. La razón ha hecho cuanto podía cuando ha encontrado la ley y la ha promulgado. A la energía de la voluntad, al ardor del sentimiento toca ejecutarla. La verdad debe convertirse en fuerza: *Sapere aude*. Hagamos la educación del carácter y de la sensibilidad. ¿Cómo? Abriendo las únicas fuentes que se han conservado puras en medio de la corrupción política: el Arte de lo Bello y sus modelos inmortales.

El arte está libre, como la ciencia, de todo lo que es positivo, de todo lo que nace de convenciones humanas y de arbitrarias voluntades. El legislador político puede proscribir al amigo de **[p. 58]** la verdad, pero la verdad subsiste. Puede envilecer al artista, pero no puede corromper el arte. Por siglos enteros, los fi-

lósofos y los artistas se han empeñado con tesón en sepultar la verdad y la belleza en los abismos de la vulgar humanidad. En tan insensata empresa, ellos han sucumbido; pero, merced a su fuerza propia, a su vida indestructible, la verdad y la belleza luchan victoriosamente, y salen triunfantes del abismo. Sin duda el artista es hijo de su tiempo, pero no debe ser su discípulo ni su favorito. Recibirá su materia del tiempo presente, pero tomará la forma de un tiempo más noble, o más bien, irá a buscarla, fuera de la corriente de los tiempos, en la unidad absoluta, inmutable, de la propia esencia. Allí corre la fuente de la Belleza, no infestada nunca por la corrupción de las generaciones y de las edades, que pasan lejos de ella en negros torbellinos. La fantasía puede deshonrar o ennoblecer su materia; pero la *forma,* siempre casta, se esquiva a sus caprichos. El templo permanece sagrado, cuando los dioses se han ido. Cuando el género humano pierde la conciencia de su dignidad moral, el arte la conserva en mármoles llenos de sentido: la verdad persiste viviendo en la ilusión, y la copia sirve para restablecer el modelo. Si la nobleza del arte sobrevive a la nobleza del mundo real, también la precede como inspiradora, educando y despertando los espíritus. Antes que la luz de la verdad penetre triunfante en el fondo de los corazones, la poesía intercepta sus rayos, y las cumbres de la humanidad resplandecen cuando una noche sombría y húmeda pesa aún sobre los valles.

El artista que quiere salvarse de la corrupción de su siglo, debe despreciar altamente el juicio de su tiempo, levantar los ojos hacia la ley y hacia su propia dignidad, y no bajarlos nunca hacia la necesidad y la fortuna; abandonar lo real a la inteligencia, porque ese es su dominio, y esforzarse él en producir lo ideal mediante la unión de lo posible y de lo necesario; encarnar este ideal en todas las formas sensibles y espirituales, y *lanzarle tácitamente al tiempo infinito;* no arrojarse a ciegas al campo de la acción, vivir en intimidad con lo necesario y con lo eterno, nutrir en el

púdico santuario del corazón la verdad triunfante, y realizarla al exterior en forma de belleza, para que no reciba solamente el obsequio de la inteligencia, sino que el sentimiento salude su aparición con amor. «Vive con tu siglo (exclama Schiller, dirigiéndose **[p. 59]** al artista), pero no seas hechura suya; trabaja para tus contemporáneos, pero haz lo que ellos necesiten, no lo que ellos alaben. No te aventures en la peligrosa compañía de lo real, antes de haberte asegurado en tu propio corazón un círculo de naturaleza ideal. Dirígete al corazón de tus semejantes: no combatas directamente sus máximas, no condenes sus acciones; pero destierra de sus placeres lo caprichoso, lo frívolo, lo brutal, y de este modo los irás desterrando insensiblemente de sus actos, y, por último, de sus sentimientos. Multiplica en torno de ellos las formas grandes, nobles, ingeniosas, los símbolos de lo perfecto, hasta que la apariencia triunfe de la realidad, y el arte domine a la naturaleza.»

¿Pero no trae consigo algún peligro la cultura estética? Preocupándose de la forma y nunca del fondo, ¿no acaba por conducir el alma a la resbaladiza pendiente de despreciar toda realidad, y sacrificarla a engañosas apariencias? ¿No nos dice la historia que un alto grado de civilización artística rara vez se ha unido en pueblo alguno con la libertad política y la virtud social, de tal suerte, que cualquiera diría que la Belleza no funda su imperio sino sobre la ruina de las virtudes heroicas?

Razon tendrían los que así argumentan, si la belleza de que ellos hablan fuese la idea pura y racional de lo Bello; pero ésta se deriva de una fuente muy lejana de la experiencia. Contra ella no vale ningún caso real y particular; al contrario: ella es la que legitima nuestro juicio en todos los casos. Importa, pues, que nos elevemos a la simple posibilidad de una naturaleza, a la par sensible y racional, o, lo que es lo mismo, a la idea pura de la humanidad, distinguiendo en las determinaciones individuales y variables lo absoluto, lo permanente, las condiciones necesarias

de su existencia. Lo que persiste en el hombre es la *persona,* el yo; lo que cambia es el *estado,* las modificaciones del yo, cosas eternamente distintas en el ser finito. La *persona* debe tener en sí misma su razón de ser, porque lo permanente no puede derivarse de lo variable. Así llegamos a la idea del ser fundado en sí mismo, es decir, a la idea de la *libertad*. El *estado* debe tener un fundamento, y así llegamos a la condición del ser dependiente, esto es, a la noción de *tiempo,* porque el tiempo es la condición de toda mudanza. «El hombre, en tanto que fenómeno, debe tener un principio, aunque en él la pura inteligencia sea eterna.» Sin el tiempo, es decir, sin **[p. 60]** el cambio, no sería un ser determinado: su personalidad existiría virtualmente, sin duda, pero no en acto. Sólo por la sucesión de sus percepciones se manifiesta a sí mismo el yo inmutable. De aquí que la materia de la actividad, o sea, la realidad, que la inteligencia suprema encuentra en sí, el hombre tiene que recibirla por vía de percepción, como algo que está fuera de él en el espacio, y que cambia en él en el tiempo. Esta *materia* que cambia en él va unida inseparablemente al yo que no cambia. Referir todas las percepciones a la unidad de conocimiento, y hacer de cada uno de sus modos de manifestación en el tiempo la ley de todos los tiempos, es la regla prescrita al hombre por su naturaleza racional. El hombre, representado en su perfección, es la unidad permanente en medio del cambio. A esta tendencia la llama Schiller (contagiado ya, y no poco, de subjetivismo panteísta) una *predisposición a la Divinidad,* por ser el atributo más característico de lo divino la manifestación absoluta del poder (realidad de todo lo posible) y la unidad absoluta de la manifestación (necesidad de todo lo real).

Considerada en sí misma e independiente de toda materia sensible, la personalidad humana no es más que la pura virtualidad de una manifestación infinita posible, y en tanto que no tiene intuición ni sentimiento, no es más que una forma, una potencia vacía. Considerada en sí misma, con independencia de toda acti-

vidad espontánea del espíritu, la sensibilidad no puede dar más que el *hombre-materia,* lo que podemos llamar *mundo,* es decir, contenido informe del tiempo. La sensibilidad convierte la potencia personal en acto eficaz; pero sólo la personalidad hace que consideremos esa actividad como propia. Para no ser solamente *mundo,* el hombre tiene que dar forma a la materia; para no ser solamente forma, tiene que transformar en realidad la virtualidad que lleva en sí. Da la materia a la forma, creando el tiempo, y oponiendo a lo inmutable lo mudable, a la eterna unidad del yo la diversidad del mundo. Da forma a la materia, suprimiendo de nuevo el tiempo, manteniendo la permanencia en el cambio, y sometiendo la diversidad del mundo a la unidad de su yo. Nacen de aquí para el hombre dos impulsos opuestos: leyes fundamentales de la naturaleza racional sensible. La primera se dirige a la realidad absoluta: su empleo es hacer mundo todo lo que no es **[p. 61]** más que forma, manifestar todo lo que está en potencia. La segunda ley se refiere a la *formalidad* absoluta: debe destruir en sí todo lo que no es más que mundo, e imponer la armonía a todos los cambios. *Manifestar todo lo que es interno, dar forma a todo lo externo:* esa es la doble misión humana. Para cumplirla, tenemos dos impulsos o fuerzas opuestas: el *instinto sensible,* que lleva consigo la limitación más estrecha, pero que da imperiosamente realidad a nuestra existencia, contenido a nuestro conocimiento y término a nuestra actividad; y el *instinto formal,* que, partiendo de la existencia absoluta del hombre o de su naturaleza racional, tiende a libertarle de la materia y a armonizar sus diversas manifestaciones bajo la razón superior de su personalidad. El *instinto sensible* da razón de los accidentes; el *instinto formal* dicta leyes: leyes para todo juicio, cuando se trata de conocimientos; leyes para toda voluntad, cuando se trata de acciones. Caracteres de estas leyes son la universalidad y la necesidad, esto es, la realidad para todos los hombres y para todos los tiempos, puesto que su validez está garantizada por la personalidad misma, que es inmuta-

ble. El que confiesa la verdad porque es la verdad, y practica la justicia porque es la justicia, hace de un caso particular la ley de todos los casos posibles, y trata un momento de su vida como si fuese la eternidad. Cuando el impulso formal ejerce su poder; cuando el objeto puro obra en nosotros, adquiere el ser su más alta expansión, desaparecen todas las barreras, y el hombre se levanta a la *unidad de idea* que abraza, como subordinada, la esfera total de los fenómenos. No somos ya individuos, sino especie: nuestro juicio expresa el juicio universal; nuestro acto expresa la universal aspiración de los corazones.

¿Cómo resolver la antinomia entre estos dos impulsos fundamentales? Obsérvese que las dos tendencias se contradicen, pero no en los mismos objetos. Y si alguna vez lo parece, es por transgresión de su naturaleza, y por haberse confundido sus esferas. El impulso sensible quiere el cambio; pero no un cambio que transcienda a la personalidad y a los principios. El impulso formal quiere la unidad y la permanencia, pero no la identidad de sentimiento. Una verdadera cultura debe, no sólo defender el impulso racional contra las invasiones del impulso sensible, sino también resistir a la actividad invasora del espíritu. Tiene que **[p. 62]** proteger igualmente la sensibilidad contra los ataques de la libertad, y la libertad contra el poder de las sensaciones. Nace de aquí la necesidad del cultivo armónico de la sensibilidad y de la razón, desarrollando la receptividad en formas múltiples y procurando a la facultad determinativa la independencia más grande respecto de la facultad receptiva. De este modo, el hombre asociará el grado más alto de autonomía y de libertad con el grado superior de plenitud de existencia, y en vez de entregarse ciegamente al mundo, le absorberá más bien dentro de sí, con toda la infinidad de sus fenómenos, y le someterá a la unidad de la razón.

Estos dos impulsos correlativos constituyen la noción total de la humanidad, a la cual el hombre podrá acercarse más o menos,

pero sin alcanzarla nunca. No debe tender a la forma con menoscabo de la realidad, ni a la realidad con detrimento de la forma. Ha de buscar el ser absoluto por medio de un ser determinado el ser determinado por medio de un ser infinito. Debe sentir porque tiene conciencia de sí mismo y debe tener conciencia de sí mismo porque siente. Porque es una persona, enfrente de sí pone el mundo, y es y se reconoce persona porque tiene el mundo enfrente de sí. Mientras el hombre no hace más que sentir, su personalidad o su existencia absoluta es para él un misterio; mientras no hace más que pensar, se le oculta su estado o su existencia en el tiempo. Pero si hubiese algun caso en que el hombre pudiera tener a un tiempo la conciencia de su libertad y el sentimiento de su existencia, sintiéndose como materia y reconociéndose como espíritu, entonces, y sólo entonces, poseería la intuición completa de su Humanidad, y el objeto de esta intuición sería para él un símbolo de la total realización de su destino, y, por consiguiente, le serviría para representar lo infinito. Entonces se despertaría en nosotros un nuevo impulso, que participaría de los otros dos, y que por lo mismo sería opuesto a cada uno de ellos tomado aisladamente. Este nuevo instinto que Schiller, fiel a las clasificaciones de Kant, llama *instinto del juego,* tendría por objeto suprimir el tiempo en el tiempo, conciliar el cambio con la identidad, y lo transitorio con lo absoluto. El impulso sensible excluye del sujeto toda autonomía y libertad; el impulso formal niega toda dependencia y pasividad. El primero somete el alma a las leyes de la naturaleza; el segundo a las leyes de la razón: el uno nos deja **[p. 63]** bajo el imperio de la necesidad física; el otro bajo el dominio de la necesidad moral. Solo el *instinto del juego,* al suprimir toda contingencia, suprimirá también toda coacción, y de este modo hará libre al hombre física y moralmente, poniendo en armonía los sentimientos y las pasiones con las ideas racionales.

Expresado en una idea general, el objeto del impulso sensible se llama *vida:* noción que abraza toda existencia material, todo lo que se dirige inmediatamente a los sentidos. El objeto del impulso formal, expresado con la misma generalidad, se llama *forma:* noción que abraza todas las cualidades formales de las cosas, y todas sus relaciones con nuestras facultades intelectuales. El objeto del *instinto del juego* podrá llamarse, pues, *forma viva* o *viviente:* nocion que sirve para designar todas las cualidades estéticas de los fenómenos, o digámoslo más claro, su belleza. Infiérese de esta explicación que lo Bello no se extiende a toda la esfera de lo viviente, ni tampoco está encerrado únicamente en esta esfera. Un trozo de mármol, con ser inanimado, puede convertirse en forma viva bajo la mano del escultor, y no basta que un hombre viva y tenga forma para que se le pueda llamar *forma viviente*. Para esto es necesario que su forma sea vida, y su vida sea forma. Cuando no hacemos más que pensar su forma, esta forma es inanimada, abstracción pura; cuando no hacemos más que sentir su vida, esta vida carece de *forma,* es pura impresión. Sólo cuando su forma vive en nuestro sentimiento y su vida recibe forma en nuestra inteligencia, es forma *viva,* y la llamamos *bella*.

Pero aunque podamos indicar los elementos que constituyen la belleza, no por eso podremos nunca sorprender la génesis de la belleza misma, porque nos es imposible determinar en qué consiste la reunión de esos elementos; misterio tan impenetrable para nosotros como lo es toda correlación entre lo finito y lo infinito. En virtud de un principio transcendental, exige la razón que se comuniquen el instinto formal y el instinto material; es decir, que haya un *instinto de juego,* porque la idea de la humanidad no se completa sino por la unión de la realidad y la forma, de lo contingente y lo necesario, de la pasividad y la libertad. Es, pues, la belleza un *postulado* de la razón. No es exclusivamente vida , como han pretendido Burke y otros empíricos; no es tampoco forma *pura,* como han creído los filosofos especulativos y

[p. 64] algunos pintores espiritualistas, v. gr., Mengs: es objeto común de ambos impulsos; pertenece al instinto de *juego,* entendiendo por esta palabra *juego* todo lo que no es contingente, ni subjetiva ni objetivamente, y que, sin embargo, no obliga ni en lo exterior ni en lo interior.

¿Y, por ventura, no se rebaja el arte poniéndole al mismo nivel que las vanas y frívolas recreaciones, conocidas generalmente con el nombre de *juego?* ¿No está en contradicción tal idea con la dignidad moral que hemos asignado al arte, considerándole como instrumento de alta cultura? De ningún modo. Esa que parece limitación es una verdadera *extensión,* porque sólo el juego hace completo al hombre, desarrollando su doble naturaleza. Lo agradable, lo bueno, lo perfecto, son cosa seria para el hombre; pero sólo con lo bello *juega*. Los griegos adivinaron esta idea cuando alejaban con tanto cuidado de la fuente de sus Dioses y de los seres felices toda huella de seriedad, de trabajo y de esfuerzo mostrándolos independiente, lo mismo del frívolo placer que de las cadenas del deber y de la finalidad, en una existencia libre y sublime, sin abandono, sin resistencia y sin lucha.

Consiste, pues, la Belleza para Schiller en el equilibrio más perfecto posible de la realidad y de la forma. Pero el equilibrio perfecto es una idea que nunca la realidad puede agotar. Habrá siempre en el mundo real predominio de uno de los elementos sobre el otro. La Belleza ideal será, pues, una e indivisible, porque no puede haber más que un equilibrio. La belleza experimental será eternamente doble, por la eterna oscilación entre los dos principios. Lo que en la belleza ideal no es distinto más que en idea, es realmente distinto en la belleza experimental. Por eso, en la experiencia hallamos una belleza dulce y graciosa y una belleza enérgica. *Hacer de las bellezas la belleza,* es el objeto de la cultura estética; preservar la belleza enérgica del contacto de lo gigantesco y extravagante; preservar la belleza graciosa del contagio de la afeminación y la molicie. Sólo con la distinción

de estas dos especies de belleza *experimental,* pueden explicarse las contradicciones que se observan en el juicio humano sobre la influencia de lo bello y sobre la eficacia de la cultura estética. Los hombres yerran afirmando del género entero lo que sólo es verdad de una de las especies.

[p. 65] En las cartas sucesivas (desde la XVII en adelante) examina Schiller los efectos que producen respectivamente en el hombre la belleza graciosa y la belleza enérgica, para elevarse de este modo a la idea del género, y fundir estas dos especies de bellezas en la belleza ideal así como se reducen a la unidad del hombre ideal las dos opuestas maneras y formas de ser de la humanidad. Lo Bello restablece la armonía, excitando la actividad fácil y enérgica en el hombre lánguido y decaído; y cumpliendo así su interna ley, convierte el estado de limitación en estado absoluto, y hace del hombre un todo armónico y perfecto. Pero en el hombre real, lo bello encuentra ya una materia viciada y resistente, que le quita en perfección ideal lo que le comunica de su manera de ser individual. En la realidad, lo bello aparecerá siempre como una especie particular y limitada, no como el género puro.

El defecto no está en la Belleza, sino en el hombre, que traslada a ella las imperfecciones de su individualidad, y por su propia limitación subjetiva, rebaja el ideal absoluto a dos formas limitadas de manifestación. Por la belleza, el hombre sensitivo es traído a la forma y al pensamiento; por la belleza, el hombre espiritual es restituído a la materia y al mundo de los sentidos. La belleza reúne los dos estados opuestos del sentimiento y del pensamiento, y, sin embargo, entre estos dos estados no se da medio. ¿Cómo resolver esta antinomia, que es el punto capital y más difícil de la ciencia estética? Todas las interminables discusiones sobre la idea de lo bello, proceden de no haber deslindado con claridad suficiente esos dos estados, ni haber comprendido su unión pura y completa.

Schiller busca la solución, distinguiendo en el hombre dos diferentes estados de determinabilidad pasiva y activa, y dos estados también de determinación pasiva y activa. Cuando afirmamos de lo bello que constituye para el hombre una transición del sentimiento al pensamiento, no queremos dar a entender en modo alguno que lo Bello pueda llenar el abismo entre el sentimiento y el pensamiento, entre la pasividad y la actividad, porque este abismo es infinito, y sin que intervenga una facultad independiente y nueva, es eternamente imposible que lo general salga de lo individual, ni lo necesario de lo contingente. Lo Bello no ayuda al pensamiento, porque la autonomía de que goza el pensamiento **[p. 66]** excluye toda influencia extraña; pero *en tanto que procura a las facultades intelectuales la libertad de manifestarse conforme a sus propias leyes,* puede ser la Belleza un medio para conducir al hombre de la materia a la forma, del sentimiento a la ley, de la existencia limitada a la existencia absoluta. El espíritu finito no se hace activo sino por la pasividad, no llega a lo absoluto sino por el límite, no obra sino en tanto que recibe una materia. Por consiguiente, tiene que asociar con el impulso hacia la forma o hacia lo absoluto, otro impulso hacia la materia o hacia el límite, que es condición ineludible del primero. Esta inmanencia de dos impulsos fundamentales no contradice en modo alguno la unidad absoluta del espíritu : es cierto que ambos impulsos existen y obran en él; pero él no es ni materia, ni forma, ni sensibilidad, ni razón. La doble necesidad de estos impulsos se destruye recíprocamente, y entre ambos la voluntad se mantiene libre como una potencia, es decir, como fundamento de la realidad. No hay en el hombre otro poder que su voluntad: sólo la muerte o una privación de la conciencia puede aniquilar la libertad interna.

El hombre no puede pasar inmediatamente de la sensación al pensamiento, de la pasividad a la actividad libre: tiene que atravesar una región intermedia, en que la sensibilidad y la razón

sean activas al mismo tiempo, destruyendo así mutuamente su poder determinante, y produciendo una negación con su antagonismo. Esta situación media, en que el alma está exenta de toda necesidad física o moral, pero es activa de dos maneras, merece por excelencia el nombre de situación libre; y si llamamos *físico* el estado de determinación sensible, y *lógico* o *moral* el estado de determinación racional, podemos llamar *estético* a este otro estado de determinación real y activa. No se crea que la ausencia de necesidad implique carencia de leyes. La libertad estética no se distingue de la necesidad lógica del pensamiento, y de la necesidad moral de la voluntad, sino porque las leyes, en virtud de las cuales el alma procede en esta esfera, no se presentan en forma de leyes ni encuentran resistencia alguna.

La determinabilidad estética sólo se parece a la pura indeterminación en que una y otra excluyen todo modo de existencia determinada. En todo lo demás, difieren con diferencia absoluta. La pura indeterminación es una *infinitud vacía;* la libertad **[p. 67]** estética, o libertad de determinación, es una infinitud llena. Si atendemos sólo a un resultado particular y no al poder total, en el estado estético el hombre es *cero:* le falta toda deteiminación especial. La Belleza no produce ningún resultado particular, ni para el entendimiento ni para la voluntad; no descubre una sola verdad, no nos ayuda a cumplir ningún deber: es tan incapaz de formar el carácter como de ilustrar la inteligencia. La cultura estética no determina el valor personal de un hombre ni su dignidad. Pero por lo mismo alcanza una finalidad infinita. Porque si consideramos que esta libertad la pierde el hombre por el dominio exclusivo de la naturaleza en el *sentimiento,* y por la legislación racional, igualmente exclusiva, en el pensamiento, debemos considerar el poder que recobrarmos en la situación estética como el más precioso de los dones, como *el don de la humanidad,* que virtualmente poseíamos antes de toda determinación, pero que en acto perdemos siempre que nos determinamos, recobrándole

sólo en la vida estética, que es tránsito entre el pensar y el sentir. Así entendidas las cosas, Schiller no duda en llamar a lo Bello «nuestro segundo Creador», porque nos restituye *la humanidad posible, y* deja a nuestro albedrío el realizar este tipo en un grado mayor o menor.

Tal es la importancia de la *ilimitación estética,* punto en que Schiller insiste con particular predilección. Bajo el aspecto del poder total, la Belleza es el estado de realidad más elevada, por su ausencia de límites y por la suma de fuerzas que pone a un tiempo en acción. En este sentido, tampoco yerran los que consideran la situación estética como fecundísima para el conocimiento y la moralidad. Una disposición del alma que comprende en sí la esencia total de la humanidad, debe necesariamente encerrar también en potencia cada una de sus manifestaciones particulares; una disposición del alma que suprime de la naturaleza toda especie de límites, debe suprimirlos también, necesariamente, en toda manifestación particular. Precisamente porque no protege de un modo exclusivo ninguna función especial de la humanidad, es favorable a todas ellas y es el fundamento de su posibilidad. Todos los demás ejercicios dan al alma una habilidad especial cualquiera; pero al mismo tiempo le imponen un límite: todos ellos se enlazan con una disposición precedente, y tienen que resolverse en otra **[p. 68]** que les sigue: sólo la disposición estética es un todo, porque reúne en sí misma todas las condiciones de su origen y de su duración. Sólo allí se manifiesta nuestra alma con tanta pureza e integridad como si no hubiese sido alterada por el contacto de las fuerzas exteriores. Cuando gozamos de la contemplación de los objetos, nos reconocemos en el mismo instante señores por igual de nuestras facultades activas y pasivas, y podemos entregarnos con la misma facilidad a la seriedad y al juego, al reposo y al movimiento, al abandono y a la resistencia, al pensamiento abstracto y a la intuición. Esta libertad, esta perfecta igualdad de alma, asociada a la fuerza y al vigor, es la dis-

posición en que debe dejarnos una verdadera obra de arte, y la piedra de toque más segura para juzgar de su valor. La excelencia de una obra de arte consiste en la mayor aproximación posible a este ideal de pureza estética. Cuanta más generalidad tengan las impresiones del arte, y menos restricta sea la dirección que imprimen a nuestro espíritu, más noble será el arte y más excelentes sus productos. En su grado de suprema nobleza, la música debe hacerse forma y obrar sobre nosotros con la tranquila pureza de una estatua antigua; en su perfección más elevada, el arte plástica debe hacerse música, y conmovernos por acción directa sobre nuestros sentidos; en su desarrollo más completo, la poesía debe a un tiempo obrar sobre nosotros con la fuerte impresión de la música y con la apacible serenidad de la plástica. En todo arte, el estilo perfecto consiste precisamente en saber traspasar los límites específicos, sin sacrificar al mismo tiempo las ventajas particulares de cada una de las formas artísticas.

La libertad estética no depende del fondo, sino de la forma. El fondo ejerce siempre sobre el espíritu una acción restrictiva. El principal secreto de los maestros del arte consiste, pues, en *aniquilar la materia por la forma, y* tanto más, cuanto la materia sea más ambiciosa, brillante y atractiva, y más propenda a hacerse valer por sí propia. El alma del espectador debe permanecer libre e intacta, y salir del círculo mágico del artista tan pura e íntegra como de manos de su Creador. Las artes que tienen por objeto la pasión (v. gr., el arte trágico), no son enteramente libres, porque se subordinan a un fin particular: lo patético; pero aun entre ellas, una obra será tanto más perfecta cuanto más respete, en medio **[p. 69]** de las más violentas tempestades de la pasión, la libertad del alma. El efecto de la Belleza es, precisamente, emancipar el alma del imperio de la pasión. No cabe idea más contradictoria que la idea de un *arte didáctico* o de un *arte moral,* porque nada hay más contrario a la idea de lo Bello que imprimir en el alma una tendencia determinada.

Resumen de toda la indagación anterior. No hay otro medio de hacer racional al hombre sensitivo que hacerle primero estético. La transición del estado estético al estado lógico y moral, de la belleza a la verdad y al deber, es mucho más fácil que la transición del estado físico al estado estético, de la vida pura y ciega a la forma. En llegando a la disposición estética, el hombre dará, siempre que quiera, valor universal a sus juicios y acciones. Para hacer del *hombre estético* un héroe o un sabio basta a veces con una situación sublime que ejerce sobre la facultad de querer acción más inmediata; para conseguir lo mismo del hombre puramente sensible, es necesario, ante todo, cambiar su naturaleza. Es, por consiguiente, una de las bases de la cultura someter el hombre a la forma, aun en la vida puramente física, porque sólo en el estado estético y no en el estado físico puede desarrollarse el estado moral. Para levantarse del círculo estrecho de los fines de la naturaleza a los fines racionales, es preciso que el individuo haya realizado ya su destino físico con cierta libertad, propia sólo de los espíritus, es decir, conforme a las leyes de lo Bello. Esto es lo que Schiller llama *tratar con libertad estética la realidad vulgar,* dando cierto carácter de infinitud, por la ejecución, a la ocupación más limitada, al objeto más mezquino. Es condición y privilegio del alma noble el que todos sus actos posean, además del valor material, un valor *libre* y *formal,* que se desborde más allá del cumplimiento estricto de la ley moral. Tal es el más positivo fruto de la cultura estética: someter a las leyes de lo bello aquellas cosas en que la voluntad del hombre no está obligada ni por las leyes de la naturaleza ni por las de la razón, y abrir y preludiar la vida interna, por la forma que da a la vida exterior. El hombre en su estado *físico* sufre el imperio de la naturaleza, se emancipa de él en el estado *estético,* y le domina en el estado *moral*.

Sobre esta ley de los tres estados funda Schiller una especie de filosofía de la historia. En el primer estado, el hombre se **[p. 70]** limita a recibir pasivamente las impresiones del mundo material;

está identificado por completo con él. En el estado *estético,* le pone fuera de sí o le *contempla:* distingue su personalidad de la del universo, y una imagen de lo infinito, la *forma,* se refleja sobre el fondo perecedero. Conforme la serenidad va reinando en el alma, la tempestad se calma también en el universo, y las fuerzas rivales de la naturaleza encuentran reposo en límites permanentes: Júpiter destrona a Saturno: la ley del pensamiento triunfa sobre la ley del tiempo. El hombre, antes esclavo, es ahora legislador de la naturaleza: antes la miraba como *fuerza;* ahora como *objeto*. Sucumbe el imperio de los titanes: la fuerza finita es domada por la *forma* infinita.

Lo Bello es, sin duda, obra de libre reflexión, y con él penetramos ya en el mundo de las ideas, pero sin abandonar el mundo sensible, al revés de lo que sucede con el conocimiento de la verdad, que es producto puro de la abstracción, actividad pura sin mezcla de pasividad. Por el contrario, en la idea de lo bello hay siempre relación a la facultad de sentir, y la reflexión se confunde con el sentimiento hasta el punto de que creemos *sentir la forma*.

Y aquí está la diferencia primordial entre la doctrina estética de Schiller y la de Kant. Para Schiller, naturaleza expansiva y artística, la belleza no existe sólo en el mundo fenomenal y subjetivo. Es *objetiva* también. La belleza es a un tiempo estado y acto: es vida, puesto que la sentimos; pero es forma también, puesto que la contemplarnos. En el goce de lo bello, en la unidad estética, hay *unión* real, sustitución mutua de la materia y de la forma, de la pasividad y de la actividad. El mundo estético prueba la compatibilidad de las dos naturalezas, la realización posible de lo infinito en lo finito, la posibilidad del ideal humano más sublime.

¡Cuán lenta es la ascensión de la humanidad hacia el estado estético! En el salvaje comienza a manifestarse lo que Schiller llama *la iniciación en la humanidad,* por el amor a las apariencias vis-

tosas, por la inclinación al adorno y al juego. Idea ésta de Schiller muy explotada por Herbert Spencer y los positivistas más recientes. La realidad de las cosas está en las cosas mismas: la apariencia de las cosas es obra del hombre, y un alma que se deleita en la apariencia no encuentra ya placer en lo que recibe, sino en **[p. 71]** lo que hace. Al *instinto del juego (Spieltrieb),* sigue el instinto formal imitativo, que trata la apariencia como cosa independiente. La facultad de discernir la *forma* o apariencia sensible lleva consigo la facultad de imitación, que separa del *ser* el *parecer,* y le dispone conforme a las leyes subjetivas.

Pero la apariencia sólo será estética cuando sea *franca* e *independiente,* es decir, cuando renuncie a toda pretensión de realidad, y cuando prescinda totalmente del apoyo de la realidad misma. No es indispensable que el objeto en quien encontramos *forma* o *apariencia* bella carezca de realidad: basta con que no tengamos en cuenta esta realidad para el juicio estético, que sólo estima *la vida como apariencia y lo real como idea*. Nadie recele por eso que los derechos de la verdad hayan se dufrir menoscabo: el perseguir la *apariencia* independiente exige más fuerza de abstracción, más libertad de espíritu y energía de voluntad que la que el hombre necesita para encerrarse en la realidad, la cual tiene que haber dejado detrás de sí el que llegue a la posesión de la *forma libre*.

Lo superfluo es cosa muy necesaria, decía Voltaire. Schiller se apodera de esta idea, y la desarrolla con gran novedad en su carta XXVII, mostrando cómo se eleva el instinto del juego, desde el *juego físico,* que hace brillar hasta en las tinieblas de la vida animal un relámpago de libertad, hasta el *juego de la libre asociación de ideas,* que todavía se explica por simples leyes naturales, y desde éste hasta el *juego estético* propiamente dicho, en que el espíritu legislador se mezcla a los actos del instinto ciego, y somete la marcha arbitraria de la imaginación a su eterna e inmutable unidad. No contento con añadir a lo necesario una superabundancia estética, el instinto del juego, libre ya de los lazos de la necesi-

dad, busca lo bello por sí mismo, y convierte lo inútil en fuente de goces. La forma, que se ha ido acercando gradualmente a él, y tomando posesión de su habitación, de sus muebles, de su vestido, invade finalmente al hombre mismo, y le transforma primero en lo exterior y luego en lo interior. Los saltos desordenados se convierten en danza; el gesto informe en pantomima; los acentos confusos del sentimiento comienzan a someterse a la medida y a la norma del canto. El ciego instinto sexual se trueca en amor, y sobre el modelo de la libre alianza entre la fuerza varonil y la dulzura femenina, se van armonizando en la sociedad todos los **[p. 72]** elementos de dulzura y de energía. En medio del imperio formidable de la fuerza y del imperio sagrado de las leyes, el impulso estético formal va creando insensiblemente un tercero y feliz imperio, el *del juego y la apariencia*. Nace de aquí la triple división del Estado en *dinámico, ético y estético*. En este último, el hombre no aparece a los ojos del hombre más que como *forma,* como objeto de un juego libre. *Dar la libertad por la libertad,* es ley fundamental del *Estado estético*.

Todas las demás formas de percepción dividen al hombre, porque se fundan exclusivamente, ya en la parte sensible, ya en la parte espiritual de su ser: sólo la percepción de la belleza demanda el concurso de nuestras dos naturalezas. Todas las demás formas de comunicación dividen la sociedad, porque se dirigen exclusivamente, ora a la receptividad, ora a la actividad privada de sus miembros; en suma, a lo que distingue a los hombres unos de otros. Sólo la comunicación estética une la sociedad, porque se dirige a lo que hay de común entre sus miembros.

No está toda la doctrina de Schiller en sus *Cartas estéticas;* muchos puntos los amplió después, y otros, que en las *Cartas* no toca, los había ilustrado antes en disertaciones sueltas. Tal acontece con la teoría de lo sublime. Dos veces escribió sobre ella: primero en 1793, [1] limitándose a desarrollar las ideas kantianas; luego con más originalidad y espíritu propio en 1801. [2] En el pri-

mero de estos fragmentos no insistiremos: es una rnera exposición popular de la *Crítica del juicio,* con algo menos de subjetivismo. Schiller llama *sublime* a todo objeto ante el cual nos sentimos *físicamente* débiles, al paso que *moralmente* nos levantamos sobre él por la fuerza de las ideas. En vez de las denominaciones de *sublime matemático* y *sublime dinámico,* propone las de sublime *práctico y* sublime *teórico,* entendiendo por sublime *teórico* el que nace de la contradicción entre la naturaleza, *como objeto de conocimiento,* y el instinto de las ideas; y por sublime *práctico* el que surge a consecuencia de la lucha entre la naturaleza, *como objeto de sentimiento,* y el instinto de propia conservación. Un objeto es *teóricamente* sublime cuando lleva consigo la idea de lo infinito, **[p. 73]** que la imaginación no se siente con fuerza para representar. Un objeto es *prácticamente* sublime cuando en su idea va envuelta la de un peligro de que nuestra fuerza física no se cree capaz de triunfar. El Océano en calma es un ejemplo de la primera especie; el Océano agitado por la tormenta, un ejemplo de la segunda. Ambas maneras de sublime tienen de común el revelarnos por su propia oposición a las condiciones de nuestra existencia y de nuestra actividad, una fuerza en nosotros independiente de esas conadiciones.

Como se ve, para Schiller, en su época de más fervoroso y rígido kantismo, lo sublime era un fenómeno a la vez subjetivo y objetivo, en el cual distinguía tres cosas: 1ª, un objeto de la naturaleza, como poder; 2ª, una relación de este poder con nuestra facultad física de resistencia; 3ª, una relación de este poder con nuestra persona moral, o, lo que es lo mismo, un poder físico *objetivo,* una impotencia física *subjetiva,* y una superioridad moral *subjetiva* también. De la varia combinación de estos elementos deducía una nueva división de lo sublime en *contemplativo y patético,* según que el sujeto refiere o no a su propio estado moral la emoción recibida.

Estas ideas obtienen más cabal desarrollo en la segunda y célebre disertación, en que Schiller expone de un modo elocuente y admirable el principio de la reacción de la libertad humana contra la fatalidad de las leyes de la naturaleza. Es la apoteosis más enérgica del principio volitivo: ni Kant, ni Fichte, ni los estóicos han llegado más lejos. El hombre, aunque no puede oponer a las fuerzas de la naturaleza ninguna resistencia física proporcionada, permanece enteramente libre cuando aniquila como idea la violencia que de hecho sufre, es decir, cuando llega a aquel estado que la Moral nos enseña bajo el nombre de resignación a las cosas necesarias, y la Religión bajo el de sumisión absoluta a los decretos de la Providencia. Para alcanzar tal perfección, el hombre encuentra en sí, no sólo una aptitud moral y racional, que puede ser desarrollada por el entendimiento, sino también una *tendencia estética,* una facultad que se despierta en presencia de ciertos objetos, y que puede ser depurada y cultivada hasta convertirse en un poderoso impulso ideal. Ya el sentido de lo bello, desarrollado por la cultura, nos emancipa, hasta cierto punto, **[p. 74]** de la naturaleza como fuerza, haciéndonos más sensibles a la forma pura y a la contemplación de los fenómenos, que a la posesión de las cosas mismas. «La Naturaleza (escribe Schiller) nos ha dado dos genios por compañeros en nuestra peregrinación en este mundo. El uno, amable y risueño, nos hace llevaderas las cadenas de la necesidad, y nos conduce, entre juegos y risas, hasta aquellos pasos difíciles en que debemos obrar como puros espíritus, desnudándonos de todo lo corpóreo. En llegando allí, nos abandona, porque su imperio se limita al mundo de los sentidos, y sus alas no pueden llevarle más lejos. Pero en este momento entra en escena el otro compañero, silencioso y grave, y con su brazo potente nos lleva al otro lado del precipicio cuya vista nos causaba vértigos.» El primero de estos genios es el sentimiento de lo bello, que es ya expresión de la libertad; pero no de la que nos emancipa del poder de la naturaleza, sino

de aquélla que gozamos sin traspasar los límites de la naturaleza. En presencia de lo Bello nos sentimos libres, porque los instintos sensibles se encuentran en armonía con las leyes de la razón; en presencia de lo sublime nos sentarnos libres, porque los instintos sensibles no tienen influencia alguna sobre la razón; porque el espíritu puro es quien obra en nosotros, como si no estuviese sometido a ninguna otra ley que a las suyas propias.

El sentimiento de lo sublime es mixto de placer y dolor. Esta mezcla de dos sensaciones contrarias prueba de un modo irrefutable nuestra independencia moral, porque, siendo de todo punto imposible que un mismo objeto esté con nosotros en dos relaciones contrarias, tenemos que ser nosotros mismos los que sostengamos con él esas dos contrarias relaciones, correspondientes a las dos naturalezas opuestas que en nosotros hay. Aunque el objeto que llamamos sublime nos haga experimentar el sentimiento doloroso de nuestros límites, no intentamos huir de él: al contrario, nos atrae con fuerza irresistible. Nos complacemos en el espectáculo de lo infinito sensible, porque somos capaces de alcanzar mediante la razón lo que los sentidos no pueden abarcar ni el entendimiento comprender. Nos llena de entusiasmo la vista de un objeto terrible, porque somos capaces de querer lo que los instintos rechazan con horror, y de rechazar lo que ellos desean. El hombre está en manos de la naturaleza; pero la voluntad del hombre está en su mano. La falta de armonía, el desequilibrio entre la razón y **[p. 75]** la sensibilidad, es precisamente lo que constituye la esencia de lo sublime, y lo que nos explica su acción sobre el alma.

Schiller ha expresado con noble elevación moral la virtud que lo sublime posee de elevar el alma del mundo de los fenómenos al mundo de las ideas, de lo condicional a lo absoluto. «¡Feliz aquél (exclama) que aprende a sufrir lo que no puede alterar, y a sacrificar con dignidad lo que no puede salvar! ¡Feliz quien se refugia en la santa libertad de los puros espíritus, renunciando li-

bremente a todo interés sensible, desligándose moralmente de su cuerpo, sin esperar que venga una fuerza extraña a despojarle de él!»

Con la doctrina de lo sublime está enlazada la de lo *patético,* de donde se deriva la de la *emoción trágica,* que Schiller trató con especial y muy justificada predilección. [1] Lo patético es una desgracia *artificial* que, a semejanza de la desgracia verdadera, nos pone en contacto inmediato con la ley espiritual que impera en el fondo de nuestra alma. Cuanto más renueva el espíritu el ejercicio de lo patético, más se va disponiendo para tratar en su día el infortunio real y verdadero como si fuese un infortunio artificial, y aun convertirle en emoción sublime: último y más glorioso esfuerzo de la naturaleza humana. Familiarizándonos con el dolor, nos hacemos superiores a sus efectos.

No es el fin del arte la pintura del dolor como simple dolor; pero como *medio,* es de suma importancia. El fin supremo del arte trágico es representarnos, por rasgos sensibles, al hombre moral manteniéndose, aun en medio del estado de pasión, independiente de las leyes de la naturaleza. Pues bien: como la resistencia ha de ser proporcionada al ataque, lo *patético* es la primera condición que se exige del autor trágico, y le es lícito llevar la pintura del dolor tan lejos como pueda hacerlo sin perjudicar al fin supremo de su arte, esto es, *sin oprimir la libertad moral*. El hombre, antes de ser niguna otra cosa, es criatura sensible. Después de los derechos de la naturaleza vienen los de la razón, porque el hombre es una persona moral, y es deber suyo no dejarse dominar por la naturaleza, sino dominarla. La primera ley del arte trágico es, pues, **[p. 76]** representar la naturaleza en el dolor. La segunda, representar la resistencia moral opuesta al dolor. Schiller compendia toda su doctrina en esta frase: *lo patético no tiene valor artístico sino cuando es sublime*. Lo patético, lo digno de ser representado, no es el dolor, sino la resistencia al dolor, lo cual no quiere decir que por falsos escrúpulos de dignidad y de

decoro se amengüe en nada la expresión fiel y humana del dolor físico o moral, como han hecho los trágicos franceses, «cuyos héroes (dice Schiller) se parecen a los reyes de las antiguas estampas, que se acuestan con cetro y corona».

La independencia del ser espiritual en el estado de dolor puede manifestarse de dos modos: o *negativamente,* cuando el hombre moral no recibe la ley del hombre físico, y su estado no ejerce influencia alguna sobre su modo de sentir, o *positivamente,* cuando el hombre moral impone su ley al hombre físico, y su manera de sentir ejerce influencia en su estado. De aquí dos especies de patético, o más bien de sublime: *sublime de disposición* y *sublime de acción*. El primero puede ser expresado por las artes plásticas; el segundo es el campo de la poesía dramática donde toma las formas de libre elección, resignación, expiación, etc.

Schiller profesó siempre, del modo más resuelto, la idea de la libertad del arte, la cual ni en su mente ni en la de Kant era sinónimo de indiferencia moral, sino todo lo contrario. Creía que aun en los casos en que el juicio estético y el juicio moral encuentran satisfacción simultánea, es por motivos diversos. El sacrificio de Leónidas, v. gr., satisface al sentido moral, porque representa la ley cumplida a pesar del instinto, y satisface al sentido estético, porque nos da la idea de una facultad moral, libre de la sugestión de todo instinto. En el fondo de todo juicio moral hay una exigencia de la razón, una necesidad absoluta: la necesidad del bien. Pero como la voluntad es libre, físicamente es cosa accidental el que practiquemos o dejemos de practicar el bien. Como la imaginación no puede dictar órdenes a la voluntad del individuo, con el carácter imperativo con que las dicta la razón, síguese que la libertad, respecto de la imaginación, es algo *contingente*. Esta parte *contingente* es la que aprecia el juicio estético, aun en los casos en que no va de acuerdo con el juicio moral: no el acto mismo, sino la fuerza de voluntad que fué necesaria para ejecutarle; la fuerza espiritual que pudo oponerse a las solicita-

ciones **[p. 77]** de la naturaleza y a los estímulos de la sensibilidad; la idea sola de la aptitud *moral*. El juicio moral y el juicio estético imprimen al alma dos direcciones opuestas. La conformidad con la regla absoluta, que la razón nos impone, es incompatible con la independencia que reclama la fantasía. Hará mal el poeta que, en vez de atraer nuestra atención sobre el *poder* de la voluntad, se empeñe en inculcarnos la *regla* de la voluntad. Aun en las manifestaciones de la virtud más sublime, el poeta no puede emplear *para su objeto* propio más que lo que en esos actos pertenezca a la fuerza , sin inquietarse de su dirección o empleo. Cuando el poeta nos presenta tipos de moralidad perfecta, no debe tener puestos los ojos en otra cosa que en regocijar nuestra alma por ese espectáculo.

La fuerza estética reside esencialmente en la *posibilidad*. Hay, por tanto, diferencia profunda entre la verdad poética y la histórica. Aun en los asuntos que se toman de la historia, no es la realidad, sino la simple *posibilidad* del hecho, lo que constituye el elemento poético. La poesía no debe viajar por la fría región de la memoria, sino ir derecha al corazón, puesto que del corazón ha partido. Ni ha nacido tampoco la poesía para servir a tal o cual fin particular, sino para ejercer su acción sobre toda la naturaleza humana. Sólo mediante esta influencia general podrá influir en las acciones particulares. La preocupación, por otra parte loable, de perseguir donde quiera el bien moral como fin directo, no sólo ha patrocinado infinidad de obras medianas, sino que ha perjudicado a la misma teoría, quitando al arte todo lo que constituye su fuerza y su eficacia sobre las almas, esto es, el atractivo del placer, y convirtiendo el juego que nos recrea en ocupación grave, como si el arte pudiera tener influencia saludable sobre las costumbres cuando no ejerce sobre las imaginaciones toda su acción estética, y como si pudiera ejercer esta acción cuando no goza plenamente de su libertad.

Para Schiller, la emoción trágica es una fase o manifestación de lo sublime; la tragedia abarca todos los casos posibles en que se sacrifica una conveniencia física a una conveniencia moral, o una conveniencia moral a otra más elevada. Aun en la pena y desesperación de un malvado cabe atractivo trágico, no menor que en los padecimientos de un hombre virtuoso, porque el dolor que sigue a la infracción de la ley moral es un elemento **[p. 78]** armónico. Lo cual de ningún modo quiere decir que Schiller haga la apoteosis de la desesperación y del suicidio, como algunos imaginan, engañados por la extremosidad poética de su lenguaje, sino que, considerando, no bajo el criterio ético, sino *en su relación con los efectos dramáticos,* el arrepentimiento, la reprobación de sí mismo y hasta la desesperación, todavía quiere encontrar como clave de la emoción que tales situaciones producen, algunos rastros de la nobleza de nuestra condición moral y del incorruptible sentimiento de lo justo y de lo injusto, que nunca pierde totalmente sus derechos, ni deja de levantar su voz aun en el alma del criminal más empedernido. Dígase en buen hora que Schiller no se explicó, con entera claridad ética y teológica; pero no se cometa la enorme injusticia de convertirle en apologista del suicidio. Lo que Schiller quiere que el arte manifieste y ponga de resalto, es de qué modo la conciencia de haber infringido y violado el deber envenena para el malvado el fruto mismo de su crimen, y lo lleva a pisotear todos los bienes de la vida, y aun la vida misma, porque no puede ahogar la voz de su juez interno. Lo que a Schiller le arrastra y fascina, aun entonces, es la omnipotencia de la ley moral mirada de un modo superior y objetivo.

Por la misma extraña mezcla de los dos criterios ético y estético, se ha acusado a Schiller, el poeta más enamorado del ideal que ha conocido la escena, y más preocupado de los intereses morales, de encontrar excelencia estética en la fiel representación de algunos tipos de maldad; sin hacerse cargo los que formulan tan necia acusación, bastante por sí sola para probar su absoluta

incompetencia en cuestiones de arte, que lo que Schiller y cualquier otro encuentra de admirable en los caracteres de Ricardo III o de Yago, no es su perversidad, de la cual nadie que esté en su sano juicio se enamora, sino las condiciones de fuerza, de energía o de astucia que tienen que poner en juego para llegar al logro de sus diabólicas aspiraciones. La *conveniencia* de toda accion humana (dice Schiller), la adaptación hábil de los medios al fin, es por sí sola causa de placer, prescinciendo de todo fin moral… pero esta especie de armonía en el vicio no es capaz de proporcionarnos nunca un placer puro y entero sino cuando acaba por ser humillada y vencida ante la conveniencia moral. Por una razón análoga, tampoco puede negarse, puesto que es un hecho de que **[p. 79]** todos tenemos propia experiencia, que el estado de pasión en sí mismo, independientemente de la influencia buena o mala de su objeto sobre nuestra moralidad, tiene en sí algo que nos atrae y encanta. Pero nada de esto tiene que ver con la suprema serenidad de la emoción trágica, que Schiller pone en aquellos asuntos en que la contradicción moral y la protesta contra la fatalidad se resuelven en el presentimiento o más bien en la conciencia clara de un encadenamiento *teleológico* de las cosas, de un orden sublime, de una voluntad benéfica.

Ademas de su estudio sobre la tragedia (que define de un modo bastante acorde con la tradición aristotelica «imitación poética de una serie coherente de acontecimientos particulares, que forman una acción completa, la cual nos muestra al hombre en un estado de dolor, y tiene por fin excitar nuestra compasión»), Schiller nos ha dejado una especie de Poética, con el título, a primera vista enigmático, de tratado *De la poesía ingenua y de la poesía de sentimiento* o *sentimental (sentimentalische Dichtung)*. [1] El pensamiento del autor resultará más claro si, en vez de traducir literalmente tales nombres, decimos poesía *natural* o *espontánea* a la que él llama *ingenua, y poesía artística* a la que él llama *sentimental*. Con efecto: Schiller entiende por poesía *ingenua* aquella en que

el poeta *es naturaleza* y por poesía *sentimental* aquella en que el poeta *busca la naturaleza*. En el primer caso, la naturaleza triunfa del arte, no por su fuerza ciega y brutal, y como grandeza dinámica, sino en virtud de su *forma* y como *grandeza moral,* o , lo que es lo mismo, no como impotencia, sino como necesidad interna. El verdadero genio es necesariamente natural y sencillo: el instinto es su guía; su sencillez triunfa de todas las complicaciones del arte. *El genio imprime siempre en sus obras un carácter infantil.* Sus pensamientos más profundos parecen oráculos salidos de la boca de un niño; la expresión brota naturalmente de la idea como por necesidad íntima; la lengua y el pensamiento forman una sola cosa, al paso que en las obras inspiradas por el espíritu escolástico, el signo y la idea aparecen siempre como heterogéneos y extraños el uno al otro.

Schiller ha notado sagazmente que, a medida que la **[p. 80]** naturaleza va desapareciendo de la vida humana; a medida que dejamos de vivir en intimidad con ella como *sujeto,* empieza a invadir el mundo poético como *idea* y *objeto*. Por eso en las literaturas clásicas se encuentra tan poca huella del interés *sentimental* que los modernos introducen en las escenas de la naturaleza. Esto procede de que la naturaleza en nuestros tiempos *no está ya en el hombre,* y el hombre tiene que buscarla fuera, en el mundo inanimado. El sentimiento que nos inspira la naturaleza es semejante al que nos hace echar de menos nuestra infancia pasada y nuestra inocencia perdida. Nace el *sentimentalismo* cuando el sentido moral y el sentido estético comienzan a corromperse: Eurípides, los elegiacos latinos son sus primeros representantes. Cuando la poesía no puede ser ya la expresión de la naturaleza, porque los hombres la han perdido de vista, la misión del poeta es buscarla. ¡Ay! ¡el mismo Schiller no era ya más que un poeta sentimental, a pesar de la admirable manera con que comprendía la impersonalidad de Homero y de Shakespeare! Bien lo conocía él, y amargamente se lamentaba de ello, sin poder sustraerse, no

obstante, a la inexorable fatalidad histórica. Su única esperanza consistía en el instinto moral, con el cual la facultad poética está enlazada con estrechísimo vínculo. Creía firmemente que el espíritu poético es inmortal, y que no puede desaparecer de la humanidad, por mucho que el hombre se aleje de lo sencillo y de lo natural. Pero tendrá que cambiar de dirección: si en la primera época le bastó, para cumplir su fin, expresar totalmente la realidad, en el actual período de civilización, en que está rota la armonía de la naturaleza humana o vive sólo en el mundo de la idea, su función será elevar la realidad a lo ideal, representar lo ideal. Para Schiller, es arte *realista* el de las primitivas civilizaciones; arte *idealista* el de las civilizaciones maduras. Uno y otro arte, el ingenuo y el sentimental, están dominados por la idea superior de la *Humanidad*. Si los artistas clásicos sobresalen en mostrar lo finito, los modernos, con ejecución mucho más imperfecta, llegan a abrir perspectrvas de lo infinito. Por eso son inferiores en las artes plásticas, que determinan la concepción en el espacio, y, por tanto, la limitan. Pero alcanzan verdadera superioridad en cuanto a la riqueza del fondo, entendiendo por fondo todo lo que no puede representarse ni traducirse por signos sensibles.

[p. 81] Renunciando al análisis de la poesía ingenua, que se resiste a él por su carácter impersonal y en cierta manera instintivo, Schiller distingue dos modos principales de poesía sentimental, según que predomina lo real sobre lo ideal, o lo ideal sobre lo real. Al primero llama modo *satírico;* al segundo modo *elegiaco*. El poeta es *satírico* cuando considera lo real como objeto de aversión y disgusto, cuando pone de manifiesto el contraste entre la realidad y la idea. Y aun esto puede hacerlo de dos modos: con seriedad y pasión, en cuyo caso tenemos la *sátira vengadora,* o con serenidad y chiste, en cuyo caso tenemos la *sátira cómica*. Uno y otro género son a primera vista antipoéticos, el uno por demasiado serio, el otro por demasiado frívolo; pero la *sátira vengadora* ad-

quiere la libertad poética cuando se levanta a lo trágico y a lo sublime; la *sátira cómica* adquiere valor y fondo poético cuando trata su asunto conforme a las leyes de lo bello. En toda sátira, la realidad, como imperfección, se contrapone a lo ideal como realidad suprema. Sin esta presencia de lo ideal, no hay poesía de ningún género. Una aversión personal y limitada no basta para engendrar la alta sátira. Esta sólo nace cuando un alma grande se digna desde su altura volver los ojos a una realidad vil. Sólo el instinto de la armonía moral puede engendrar el profundo sentimiento de las contradicciones y la ardiente indignación contra la perversidad, que son el alma de la sátira.

Cuando el poeta opone la naturaleza al arte, el ideal a la realidad, de tal modo que la naturaleza y el ideal sean el principal objeto de sus cuadros, resulta la *poesía elegiaca,* que Schiller subdivide en elegía propiamente dicha, e *idilio,* según que se lamenta la memoria de un bien perdido, y se describe una felicidad no alcanzada por el hombre, o bien se representa esta felicidad como cosa real. Schiller no pretende dar a estas clasificaciones valor técnico: opina, con razón, que los géneros literarios deben clasificarse por la forma de exposición y no por el modo de sentir, el cual puede variar dentro de una misma obra; pero aquí atiende sólo al sentimiento dominante. Nuevas aplicaciones de la tesis idealista. La tristeza del ideal es la única que infunde valor poético a la elegía: cualquiera otra fuente de tristeza es inferior a la dignidad del arte. Por eso no son poesía elegiaca verdadera las lamentaciones de Ovidio, inspiradas por un motivo limitado y mezquino. **[p. 82]** La poesía no tiene derecho a querellarse sino por la ausencia de lo infinito, o de lo que el poeta tiene por infinito: si deplora una pérdida real, tiene que empezar por idealizarla. La materia externa de la elegía es cosa indiferente, puesto que el arte no puede aprovecharla tal como está.

Representar poéticamente la humanidad en el tiempo de su inocencia y felicidad primitivas; representar al hombre en un es-

tado de armonía y de paz consigo mismo y con la naturaleza externa: tal es la idea fundamental del idilio. Pero guardémonos de confundir este idilio soñado por Schiller con la trivial y amanerada poesía bucólica. El idilio que él propone «ha de realizar la inocencia pastoril hasta en los hijos de la civilización, y en todas las condiciones de la vida más militante, del pensamiento más rico, del arte más refinado, de las convenciones sociales más delicadas; idilio que no sirva para volver al hombre a la Arcadia, sino para conducirle al Elíseo; idilio que realice la idea de la humanidad definitivamente reconciliada consigo misma, en el individuo y en la sociedad entera, la unión libre entre la inclinación y el deber, la naturaleza depurada hasta el más alto grado de dignidad moral: el ideal de la belleza aplicado a la vida». En esta forma idílica deben resolverse todas las contradicciones entre la realidad y el ideal, que dan materia a la poesía satírica y elegiaca. La impresión que en ella domine será la calma, pero no la calma de la indolencia, sino la que nace del equilibrio restablecido entre las facultades, de la plenitud de nuestras fuerzas y del sentimiento de un poder infinito.

La naturaleza ha concedido al poeta ingenuo el don de obrar siempre como unidad indivisible; ser en cualquier momento un todo idéntico y perfecto; representar, en el seno del mundo real, la humanidad en su más alto valor. Pero en compensación, ha dado al poeta sentimental la poderosa facultad de realizar por sí mismo la unidad primitiva que la abstracción ha destruido en él, de completar la humanidad en su persona, y pasar de un estado limitado a un estado infinito.

¡Qué desdén tan soberano y simpático el que manifiesta Schiller contra la expresión insípida e innoble de la vida real, contra las trivialidades naturalistas de «aquellos hombres absolutamente destituidos de sentido poético, que no tienen más talento que el **[p. 83]** del mono, el de la imitación vulgar, y le ejercen brutalmente a expensas de nuestro gusto!» ¡Qué distinción tan profun-

da esta blece entre la *naturaleza real* y la *verdadera naturaleza humana,* entendiendo por tal sólo aquella en que campea y da muestra de sí nuestra facultad autónoma y libérrima! Puede el poeta imitar la naturaleza inferior; pero es necesario que la hermosura y dignidad de su propia naturaleza sostenga el objeto y le realce, para que la vulgaridad del asunto no haga descender al imitador. Nada, sin embargo, de espíritu exclusivo o intransigente en Schiller. Creía que en el realismo, como en el idealismo, tomados uno y otro en su acepción más noble, cabe un alto grado de verdad humana, y que en los puntos en que más se apartan uno de otro, la oposición está en los detalles y no en el conjunto, en la forma y no en el fondo.

El descarnado análisis que precede está muy lejos de haber agotado la extraordinaria riqueza de ideas nuevas, fecundas, inspiradoras, que, como luminosos enjambres de espíritus alados, corren por las páginas de Schiller. Nada hemos dicho, por ejemplo, de su teoría de la *Gracia,* considerada por él como la belleza del movimiento, pero sólo del movimiento voluntario y libre; como la expresión en el mundo sensible de la armonía entre la razón y los sentidos, entre la inclinación y el deber. Porque uno de los méritos de Schiller y una de las mayores originalidades de su doctrina, consiste en haber defendido contra el intolerante estoicismo de su propio maestro Kant, los derechos de la naturaleza sensible, elemento tan esencial como la razón en aquella armonía del ser humano, que llamamos un alma bella. Nada hemos dicho tampoco del juvenil discurso de Schiller sobre *el Teatro considerado como institución moral,* leído en Manheim en 1784; magnífica respuesta a la paradoja de Rousseau contra los espectáculos; si bien , arrebatado Schiller por el furor apologético, cae en el yerro de comprometer la independencia del arte, dándole por oficio el *secundar la justicia social,* combatir los errores de la educación y guiar al joven por los laberintos de la vida, y, finalmente (por inverosímil que parezca tal doctrina en el futuro au-

tor de las *Cartas sobre la educación estética), rectificar la opinión pública sobre los gobiernos y sus jefes*.

Por último, algún recuerdo merece aquel brillante prólogo **[p. 84]** de *La Novia de Messina,* verdadero manifiesto romántico, a pesar de la tentativa clásica de restaurar el personaje ideal y lírico del coro, al cual, no obstante, quizá por comprensión insuficiente de su valor histórico, da un carácter híbrido y contradictorio, partiéndole en dos mitades, y haciéndole obrar y pensar unas veces como ciega muchedumbre y otras con calma y serenidad olímpicas, como oráculo de la Verdad y de la Justicia Supremas. La teoría del prólogo es admirable; pero luego resulta en discordancia con la ejecución, y aun la ejecución consigo misma. Schiller quiere restaurar el coro «para declarar abierta y lealmente la guerra al naturalismo, para levantar una muralla viva en torno de la tragedia, para aislarla del mundo real y defender su libertad poética»; quiere «abrir de nuevo los palacios, traer los tribunales al aire libre y a la plaza pública, levantar otra vez las aras de los Dioses». Pero como todavía era más exaltado y apasionado que idealista, transporta la pasión a sus coros, los anima de sentimientos contrapuestos, y se aleja así de los senderos del arte clásico, al cual quiere, no obstante, volver por intervalos, violentando su naturaleza y deshaciendo su propia obra.

Antítesis profunda del genio de Schiller fué el de Goethe (1749-1832). Mayores y más distintos nunca los produjo la humanidad al mismo tiempo. Schiller, el gran poeta de la voluntad libre y de la exaltación generosa del alma; Goethe, el gran poeta panteísta y realista, el poeta del *empirismo intelectual;* poeta *objetivo* por excelencia, que aspira a convertir toda naturaleza en arte, toda realidad en ideal. Schiller, envuelto siempre en altas especulaciones metafísicas y estéticas, desde las cuales mira con ojos de compasión el mundo real; Goethe, fervoroso *hylozoísta,* atento siempre a las palpitaciones de la materia, y anheloso de levantarse a una concepción sintética de la vida, hoy con el descubri-

miento del hueso intermaxilar y de las analogías del cráneo y de la vértebra, base de una filosofía zoológica, y mañana con las metamorfosis de las plantas o con la nueva teoría de los colores. Schiller, cristiano por el sentimiento; Goethe totalmente pagano, con cierto politeísmo simbólico que diviniza las fuerzas naturales, el alma secreta de la creación, el impulso inicial de la vida en cada molécula de la materia. Schiller, pensador transcendental y dogmático, aun partiendo de una escuela crítica; Goethe, **[p. 85]** partidario de cierta *filosofía de la naturaleza,* lo menos dogmática y menos cerrada posible, abierta a todos los vientos, capaz de todas las metamorfosis, tan varia y diversificada como la naturaleza misma, tan difícil de aprisionar como ella en formas escolásticas y concretas. No ha producido Alemania un espíritu más desdeñoso de la pura especulación y de la metafísica de las escuelas que el de Goethe. «La filosofía ahuyenta en mí la poesía (escribía en una carta a Schiller); necesito para cada idea un hecho que la represente». No aceptaba los sistemas filosóficos más que como *formas diferentes de la vida, y* con un eclecticismo personal (que en nada contrariaba su genio sintético), se asimilaba de cada uno lo que estaba en armonía con su propia naturaleza, lo que podía servir para su progreso y desarrollo. Goethe recorrió todo arte, toda ciencia, toda superstición, toda sociedad; se dió a sí mismo la educación más vasta y más complexa que haya poseído artista alguno; hubiera querido (a no ser aspiración inasequible) vivir con todos los seres que viven; pensar con todos los seres que piensan; recorrer todos los círculos de la existencia, manteniendo intacta su personalidad de hombre y de artista; comprenderlo y penetrarlo todo; compendiar en su persona la humanidad entera con todo su trabajo lento y progresivo; convertir en forma toda idea y toda pasión, único modo de emanciparse de ella… «Estudiad la naturaleza (decía Goethe a Eckermann); proceded siempre *objetivamente,* como hago yo: no merece el nombre de poeta ni de sabio el que sólo expresa sentimientos e

ideas personales. Sólo es poeta el que sabe *asimilarse el mundo* y pintarle; sólo es sabio el que acierta a describirle. El espíritu humano retrocede o se disuelve cuando cesa de ocuparse en la contemplación del mundo exterior (era en Alemania la edad heroica de los sistemas *subjetivos); en todo esfuerzo duradero y científico hay un movimiento del alma hacia el mundo»*. El vivió siempre en esa intimidad con lo real; interrogó la vida cósmica por medio de la experimentación, para arrancarla los secretos de la forma y de la luz; persiguió donde quiera la unidad del tipo orgánico, en medio de la incesante evolución de las formas; y metafísico a su modo, metafísico de temperamento, ya que no de secta, aspiró como tantos otros a la deslumbrante, pero generosa, quimera de una síntesis del mundo y del espíritu. Pero contra este instinto **[p. 86]** generalizador luchó siempre en Goethe su minucioso espíritu de observación metódica y precisa, aquel espiritu siempre despierto, vigilante y curioso, que le llevaba a *especificarlo* todo y le infundía profundo respeto hacia todo lo que vive. De entrambos impulsos se deriva su genio científico; de entrambos también su genio literario. Muchas veces es poeta en la ciencia, y *gusta de navegar hacia las islas imaginarias;* muchas veces es científico en su poesía, y entonces crea los tipos simbólicos del segundo *Fausto,* o canta *la metamorfosis de las plantas y de los animales, el alma del mundo, el individuo y el Todo*. *A* ser posible la compenetración del arte y la ciencia, sin que uno y otro perdieran algo de su pureza, Goethe la hubiera realizado. Si fuera posible reducir a la unidad de un poema *peri-phuseos* el enorme caudal de observaciones y de ideas sintéticas de que vive la ciencia moderna, Goethe hubiera escrito ese poema; él solo era digno de escribirle, como lo muestran los fragmentos que nos ha dejado. Su filosofía natural no era un *mecanismo* árido, sino un *dinamismo* eminentemente plástico, que reclamaba y exigía en cada momento una realización artística. La *fuerza activa* es el alma de la poesía de Goethe, como lo es de sus conceptos científicos algo semejantes a los que Diderot había ex-

presado en el *Sueño de d'Alembert* como transformación materialista que son de la monadología leibnitziana. Al mecanismo del siglo XVIII le llamaba *Goethe filosofía cadavérica:* él nunca comprendió la materia inerte, sino la materia palpitante y animada, «los tesoros vivos con que se engalana el universo». Al fin, era poeta.

Y poeta de los mayores del mundo: el mayor del siglo en que nació, y el mayor también del siglo XIX, al cual pertenecen algunas de sus obras más incomparables, y el desarrollo total de su genio. Porque en su mundo interior, en el mundo encantado de la creación artística, Goethe, naturaleza eminentemente progresiva y educable, tipo humano de los más ricos y complexos, estuvo sujeto a no menores vicisitudes y metamorfosis que las que él estudiaba en la naturaleza. Como siempre buscaba en lo exterior el primer impulso, y procedía con objetividad serena, sin aislarse nunca de su tiempo, puesto el atento oído a todas las voces que le traían algún nuevo saber o alguna revelación de los arcanos de la materia o del espíritu, y puestos los ojos en el desatado raudal **[p. 87]** de la existencia, su poesía debía teñirse con todos los colores, y reproducir, abrillantados por la magia de su imaginación, los episodios y accidentes de su vida, el fruto de sus lecturas y de sus especulaciones, lo propio y lo ajeno, la naturaleza y la historia, las filosofías y las teurgias, todo el alimento incesante de aquella inteligencia devoradora. Nadie ha recibido en tanto grado como Goethe la influencia de su siglo, y nadie ha influido en él con tanta soberanía e independencia propia. No hay escuela que no pueda reclamar por suya alguna de las obras de Goethe. No hay movimiento literario de alguna importancia que no tenga en sus libros el punto de partida. De Goethe arranca el romanticismo histórico, el amor inteligente a las cosas de la Edad Media, el arte de saber leer las crónicas con ojos de poeta, y resucitar en ellas un mundo enterrado: léase *Goetz de Berlichingen,* maravillosa pintura de la Alemania del siglo XV y de los úl-

timos esfuerzos de la autonomía feudal, próxima a hundirse ante los albores del Renacimiento y la centralización del poder. Lo que Shakespeare había hecho por intuición casi divina, Goethe lo realiza a fuerza de arte. Por tal obra, y aun por *Egmont,* donde el color histórico está menos respetado, Walter-Scott se consideraba como discípulo de Goethe. De Goethe procede asimismo el romanticismo interno y psicológico, que no carecía de precedentes en Juan Jacobo Rousseau y en otros, pero que no alcanzó verdadera consagración artística hasta el día en que apareció *Werther,* el primero y el más humano de toda la larga serie de espíritus melancólicos, descontentos y no comprendidos, orgullosos y débiles, henchida la cabeza de ilusiones y de vanagloria que los incapacitaba para la acción, enervados por una actividad mental sin contenido y sin objeto, que los conducía a la desesperación o al suicidio. En espíritu tan sereno y cuerpo tan sano y robusto como el de Goethe, semejante estado no podía ser más que transitorio: idealizó una anécdota de su propia vida, y se libró del torcedor de su recuerdo con idealizarle, lanzándose luego por caminos muy otros; pero Werther dejó larga progenie: René, Obermann, Adolfo, Jacopo Ortis y el mismo Childe-Harold, son descendientes suyos en grado más o menos próximo. La virtualidad de las obras de Goethe era tal, que en Francia, en Inglaterra, en Italia, suscitaba a un tiempo, no ya sólo imitaciones serviles en la literatura y aun en la vida, **[p. 88]** sino todo un ciclo de obras poderosas, y alguna de ellas inmortal. Pero Goethe no se detuvo ni en el romanticismo histórico ni en el romanticismo subjetivo. Era su destino agotar todas las formas de arte, y dejar en todas algún monumento. El viaje a Italia, la contemplación de los mármoles antiguos, la penetración de la vida clásica que él absorbió en Roma moral y físicamente, hasta el grado de embriaguez de la luz, del aire, y de la forma que revela cada pagina de su *Viaje,* le emanciparon de las nieblas románticas, le purificaron de toda vaga inquietud y desasosiego, y le hicieron clá-

sico fervoroso, con un clasicismo propio y peculiar suyo, muy distinto del de Andrés Chénier o Hugo Fóscolo. A este neo-clasicismo o neo-paganismo de Goethe, en el cual se mezclan, por mucho, conceptos intelectuales extraños a la pura antigüedad, pertenecen *Ifigenia en Tauride,* quinta esencia del espiritualismo dramático, obra fría y abstracta más bien que serena, pero de una perfección marmórea, de una elevación e idealidad moral que, no ya Schiller, sino el mismo Sófocles, hubiera envidiado; las *Elegías Romanas,* donde revive aún más que el estro ardiente de Propercio, su arte erudito, prolijo y laborioso, remozado en Goethe por tan arrogante plenitud y soberbia de la vida y tal culto de la forma tangible, que, aun en medio del tumulto de los sentidos, deja lugar para el goce tranquilo de la contemplación estética; el idilio de *Alexis y Dora,* tan bello como los mejores de Teócrito, e inundado como ellos por el aire diáfano y luminoso de Sicilia; *Hermann y Dorotea,* epopeya idílica, odisea moderna, obra sana y encantadora, donde todo es grande con apariencias de pequeño, y donde una poesía casta e inmaculada como la de los primitivos *aedos,* pero refinadísima y sabia más que la de todos los alejandrinos, alcanza el mayor grado de sencillez por el mayor grado de arte y de cultura, y produce el idealismo más puro con los elementos de la realidad más vulgar.

Pero ni el Goethe romántico ni el Goethe clásico son todavía el Goethe completo. Hay muchos poetas en este solo e inmenso poeta. ¿Quién podrá contarlos todos? Hay el Goethe más popular, el poeta lírico y musical, de purísirna estirpe teutónica, autor de tantos *lieder* amorosos, de tantas canciones de mesa, de tantas baladas de un hechizo singular y misterioso, no igualado después sino por Enrique Heine. Hay el Goethe de la vejez, poeta **[p. 89]** colorista, empeñado vanamente en emular a Hafiz y a los poetas persas; el Goethe del Diván oriental-occidental, libro impregnado, por pura gala y artificio, en los aromas del Oriente, y con todo eso bien poco oriental en su fondo, como casi todas las

orientales que le siguieron, comenzando por las Rosas de Oriente de Rückert y las Gazelas de Platen, género no menos falso que brillante. Hay el Goethe novelista íntimo de las Afinidades electivas, donde quizá bebió Jorge Sand su inspiración primera. Hay el poderoso satírico que en el Reineke Fuchs restaura, con nuevo espíritu, la parodia épica de los siglos medios. Y hay sobre todos estos personajes, dominándolos con su imponente unidad, el Goethe más original y profundo de todos, aunque quizá no el más perfecto, el poeta medio realista, medio transcendental y simbólico, que en dos obras de peregrina estructura, jamás verdaderamente acabadas y que no podían serlo puesto que su elaboración duró tanto como la vida de Goethe, y se hubiera prolongado juntamente con ella aunque Dios le hubiese concedido vivir edades infinitas, intentó cifrar, una vez en forma de novela, otra vez en forma de epopeya dramática, todas sus concepciones sobre el mundo, el destino y la educación humana, objetivadas, ya en personajes de pura creación, ya en otros que tenían vida anterior en la fantasía popular. Así nacieron Fausto y Wilhelm Meister, después de otras varias tentativas por el mismo orden en que el poeta no persevero; verbigracia, la del Prometeo. Con ser tan grande el poeta, todavía demostró con su ejemplo que no se saltan impunemente las vallas que separan el arte y la ciencia. Gran parte de los conceptos de Goethe, con ser él tan amante de lo concreto y de lo plástico, se resistieron a toda concreción y plasticidad artística, y quedaron en sus libros como materia rebelde, si accesible a los ojos del entendimiento, nunca a los de la fantasía. Por eso el segundo Fausto y los Años de viaje de Wilhelm Meister son recreo de muy pocos, y a los más les parecen frías y enigmáticas parábolas (salvo algún episodio, el de Helena, por ejemplo), al paso que viven con eterna juventud Mignon y Margarita, y hasta la vieja y complaciente Marta, y la picaresca y alegre Filina. La naturaleza y la vida recompensaron a

Goethe siempre que lealmente se acercó a ellas. A ellas debe el admirable drama humano de la primera parte del Fausto.

[p. 90] Queda dicho que el arte de Goethe es tan inmenso como la misma naturaleza. Y, sin embargo algo le falta para la total y perfecta armonía; algo cuya ausencia produce muchas veces una impresión de frialdad, y deja desasosegado e inquieto el ánimo. Goethe, a semejanza de la naturaleza tal como él la concebía, procede con absoluta y desdeñosa indiferencia en cuanto a los fines. Así como excluye del campo de la ciencia toda consideración de las causas finales, así en el arte gusta de dejar sin solución el enigma de la finalidad libre, tan exaltada por Schiller. Goethe produce alternativamente obras de tan suave perfume como *Hermann y Dorotea* e *Ifigenia en Tauride,* cuya pureza ética avergüenza a los más espiritualistas monumentos del arte moderno; y al mismo tiempo otras obras de efecto indefinible, contradictorio y malsano, como *Werther, Stella* y las *Afinidades electivas,* donde la conciencia moral anda envuelta en espesas sombras. Y es que (como dice Sainte-Beuve, que en tantas cosas, aunque no en las mayores, se le parecía) Goethe era capaz de comprenderlo todo en el mundo, menos dos cosas: el héroe y el santo. La idea cristiana le era positivamente antipática, y el cristianismo solía vengarse de él, como de otros detractores suyos, proporcionándole admirables motivos poéticos, de lo cual ambas partes del *Fatusto* dan testimonio. Acusaba al cristianismo de haber roto lo que él llamaba el *equilibrio humano,* de haber entristecido la vida y velado con manto fúnebre la naturaleza. El olímpico y aristocrático egoísmo de Goethe no comprende ni el pecado, ni la expiación, ni el sacrificio. Si algo de esto (quizá mucho) se desliza en sus obras, es sin saberlo él, por la fuerza de la tradición, por la inconsciencia artística, por la atmósfera cristiana en que hoy respiran los mismos que la niegan. [1] A ser esto posible, Goethe hubiera escrito como si Cristo no hubiese venido al mundo. Esta ceguedad ha tenido tristes consecuencias para su ar-

te, haciéndole a ratos seco, inhumano y antipático, en medio de su extraordinaria riqueza, y del sello de fuerza y de salud que generalmente llevan sus obras, como inspiradas por el culto de la acción y de la energía. [2]

[p. 91] Goethe no ha dejado disertaciones propiamente estéticas, como las de Schiller. Es más: en cuanto al valor de la Estética, considerada como ciencia abstracta, mostro siempre no disimulado escepticismo. «Antes la ignorancia que semejante ciencia», decía, hablando de no sé qué estético pedantesco de su tiempo. En sus conversaciones recogidas por Eckermann, hay un pasaje decisivo sobre este punto: «Me río de los estéticos (decía Goethe), que se dan tormento para encerrar en algunas palabras abstractas la noción de aquella cosa indefinible que llamamos *belleza*. Lo bello es un fenómeno primitivo, que no se manifiesta nunca en sí mismo, pero cuyo reflejo es visible en mil creaciones diversas del **[p. 92]** espíntu creador; fenómeno tan múltiple y variado como la naturaleza misma». Eckermann, prototipo de la vulgaridad estudiosa y cándida, realización perfecta del fámulo Wagner del *Fausto,* interrumpe a Goethe, diciéndole: «He oído afirmar a muchos que la naturaleza es siempre bella, y que el artista muy rara vez llega a emularla». —«Es cierto (replica Goethe) que en muchos casos la naturaleza ostenta una magia inimitable; pero no creo que sea bella en todas sus manifestaciones. Sus intenciones son siempre buenas; pero suele faltarle el concurso de circunstancias que son menester para que la intención pueda realizarse perfectamente. Por ejemplo: la encina es un árbol que puede ser bello. Pero ¿cuántas condiciones favorables no se requieren combinadas para que la naturaleza acierte un día a producirle en su verdadera belleza?» Goethe desarrolla largamente este ejemplo; pero Eckermann, hambriento de fórmulas y de recetas, como todos los espíritus pseudo-científicos, quiere obtener la definición a todo trance, y pregunta al maestro. «¿No podríamos de estas explicaciones sacar una consecuencia, y decir

que una criatura es bella cuando llega a la perfección de su desarrollo natural?»—«En hora buena (responde Goethe); pero lo primero que importa averiguar es lo que se entiende por la perfección *del desarrollo natural».—«Yo* (prosigue el imperturbable Eckermann) me atrevería a designar así aquel período en que el carácter específico de tal o cual criatura se muestra grabado en ella con toda su perfección».—«La expresión no es inexacta (contesta Goethe), sobre todo si añadimos que además de la manifestación del carácter, la construcción de los diversos miembros de esa criatura debe estar en armonía con su destino natural y realizar su fin».

Tenemos, pues, que Goethe declara indefinible la belleza, o se contenta respecto de ella con explicaciones superficiales y aun contradictorias, quizá porque no daba importancia a unas ni a otras. Pero si en la parte teórica, en el punto de partida filosófico, es débil e inconsecuente, es, por el contrario, riquísimo y digno de ser estudiado en lo que toca a la parte técnica, histórica y descriptiva, en las innumerables observaciones críticas y consejos de preceptiva que se encuentran derramados a manos llenas en sus *conversaciones,* en su correspondencia literaria con Schiller, en su correspondencia musical con Zelter, en sus *Memorias (Aus* **[p. 93]** *meinem Leben),* en sus poesías *sobre el arte,* en el mismo *Wilhelm Meister,* en los artículos de crítica teatral y artística publicados en *Los Propileos,* en *Las Horas, y* sobre todo en la revista que durante sus últimos años daba a luz con el título de *Arte y Antigüedad;* en las ilustraciones a su traducción alemana de la *Vida* de Benvenuto Cellini, en la biografía de Winckelmann, y aun en la propia *Teoría de los colores,* de la cual hizo Goethe muchas aplicaciones a las Bellas Artes. Tales escritos se resisten a todo extracto, no sólo por su muchedumbre y variedad, sino por la ausencia de todo sistema general que los enlace, y por la forma libre y suelta de exposición. Así es que nos limitaremos a indicaciones generales y a muy escasas citas.

Goethe tiene una poética propia suya, en la cual insiste muchas veces. Esta poética es realista (con realidad total), y consiste en transformar en figuras y en poemas todo lo que le causa placer o tormento para ponerse así en armonía consigo mismo, y calmarse interiormente. De aquí el carácter personal de sus innumerables poesías líricas que él mismo ha definido «fragmentos de una gran confesión». Creía que todos los pensamientos, todos los sentimientos que cada día surgen en el alma del poeta, reclaman su derecho de ser inmediatamente expresados. Si el poeta los trata cuando la impresión está fresca todavía, lo que hace será siempre bueno. «El mundo es tan grande y tan variado (decía en su vejez a Eckermann), que nunca nos faltarán asuntos para la poesía. Pero todos los versos líricos deben ser versos *de circunstancias,* esto es, inspirados por la realidad, que debe dar la ocasión y el tema. Un asunto particular adquiere carácter general y poético, precisamente por ser un poeta el que le trata. La realidad da el motivo, los puntos principales, el embrión; al poeta corresponde hacer salir de este embrión un ser lleno de vida y de belleza». La realidad de la impresión personal como punto de partida, la calma interior como término, resumen la teoría literaria de Goethe. «El sentimiento de la belleza (decía) nunca se muestra con más poder y grandeza que cuando modera y apacigua el tumulto y explosión de las pasiones por medio de la imitación artística. La pena se cambia en goce, y el sentimiento de tristeza se resuelve en armonía.»

La facultad poética era para Goethe una *intuición* **[p. 94]** (Anschauung), una visión de la idea general en la imagen particular. A esa idea general la llama otras veces lo *característico:* es siempre el fondo poético del asunto, que no ven los ojos vulgares, sino solamente los del artista, el cual le extrae y le hace permanente en la forma. Tal y no otro es el sentido del realismo de Goethe, aun en su temporada de más intemperante realismo, a la cual pertenecen sus poesías sobre el arte *(Kunstlieder),* compuestas en-

tre 1774 y 1776, mucho antes de su viaje a Italia, cuyas artes parecía aún tener en poco, reservando toda su admiración para la pintura holandesa, y dando por *único evangelio* al artista «atenerse a su madre la naturaleza». Por entonces aspiraba con ardor febril a hacerse dueño de los secretos de las artes del diseño; dibujaba sin cesar, visitaba galerías, frecuentaba estudios y talleres, y cuando reconocía amargamente su impotencia, se libertaba de ella, como de todo, poniéndola en verso. «¿De qué te sirve la naturaleza que tienes ante los ojos? ¿De qué te sirven las obras de arte, si la fuerza creadora, hirviente de amor, no inunda tu alma y no se comunica a las extremidades de tus dedos?.» Este ardor de producción, esta persecución encarnizada de lo real, caracterizan el primer período de la crítica de Goethe, influido de una manera extraordinaria por Lessing. La expresión más alta de las concepciones que entonces se formaba Goethe sobre la poesía y el arte, se encuentra en el poema intitulado *Vocación poética de Hans Sachs*. Hans Sachs fué un poeta popular, o más bien vulgar, del siglo XVI, zapatero de oficio, y lleno de fuerza a veces en su realismo un tanto grosero. Goethe le convierte en un símbolo, y le concede los honores de la apoteosis, porque «tuvo la mirada sincera y penetrante, la simpatía por las cosas, que las hace ver con pureza y claridad y se las apropia totalmente.» Un personaje alegórico, que Goethe llama la rectitud *(Rechtfertigkeit), y* pudiera llamarse lo mismo la Verdad, se aparece a Hans Sach, y le anuncia que le ha escogido entre millares para mostrarle «el mundo tal como le vió Alberto Durero, en su vida potente y en su virilidad, en su fuerza interna y estable… El genio de la naturaleza te guiará de la mano por todo país, y te mostrará la vida entera *como si vieses una linterna mágica»*.

Como en Goethe la crítica y la teoría son inseparables del arte, y el arte inseparable de la vida, que fué para él a modo de esa **[p. 95]** mágica linterna que atribuía a Hans Sachs, no es posible dejar de hacernos cargo de la transformación profunda que ex-

perimentaron sus ideas artísticas después del viaje a Italia, fecha la más memorable de su desarrollo intelectual y poético (1788-1790). Las confesiones de Goethe son explícitas en esta parte: era realista cuando fué a Italia; volvió de allí todo lo idealista que permitía su naturaleza, enamorado perdidamente de la escultura clásica y de la pintura del Renacimiento. «Yo también (dice en una poesía) seguí el camino de la imitación de la bella naturaleza; pero después que soy hombre, no veo en el mundo otra cosa que los griegos.» También en esto había exclusivismo, y el mismo Goethe renunció a él más tarde, llegando a un eclecticismo, el más tolerante y amplio que se ha visto en poeta ni artista alguno. Pero el primer momento fué de fascinación absoluta. «Un mundo nuevo se ha abierto delante de mí… Me parece que he nacido aquí, que aquí he sido criado, y que vuelvo de alguna excursión a Groenlandia o de la pesca de la ballena. Saludo hasta el polvo que cubre mi carruaje… Hay aquí obras maestras que pueden educar el gusto del mundo entero por millares de años, sin que el pensamiento llegue a sondear todo el mérito de estos artistas. Reconozco con dolor y vergüenza cuánto me falta todavía para llegar a apreciarlos rectamente…» Delante de la Santa Agueda, de Rafael, en Bolonia, graba en la memoria aquella virginal figura, «para hacerla mentalmente la lectura de mi *Ifigenia en Tauride,* a fin de que mi heroína no diga sino aquellas palabras que la Santa hubiera podido decir». Su entusiasmo llega a tal punto a las ocho semanas de encontrarse en Italia, que quisiera abstenerse de juzgar, y en cambio tener constantemente abiertos los ojos para imprimir los objetos en su pensamiento, y asimilárselos por la visión. En Roma adquiere una cabeza colosal de Júpiter, para colocarla enfrente de su lecho y dirigirle «la oración de la mañana». Nadie ha sentido y expresado mejor que Goethe la vaporosa claridad de las costas de Sicilia, la pureza de sus contornos, la graciosa nobleza del conjunto, la delicada sucesión de los tonos, la armonía entre el cielo, la tierra y el mar. Desde allí escribía a

Herder que la *Odisea* no era ya para él letra muerta, sino letra viva. Cesaba de ser un poema: era la naturaleza misma. «Trabajo mucho (escribía a sus amigos desde Roma); *vuelvo* **[p. 96]** *a encontrarme a mi mismo, y crezco dentro de mi…* Soy realmente otro hombre, renovado, completo, tranquilizado para toda mi vida.»

Así la estética de Goethe se identifica con el diario de sus impresiones: es una estética de perenne educación y de aprendizaje, a la vez que de emancipación moral. En Italia, Goethe se abandona a la corriente de las cosas: *deja que su ojo sea luz. Palpa con los ojos, ve con las manos, y* hasta en el seno del deleite le persigue la cadencia del exámetro. Por algunos años abandona sistemáticamente la rima, cultiva el dístico, e intenta restaurar la prosodia de la antigüedad, empresa menos imposible en alemán que en otras lenguas.

Nueva evolución en las ideas de Goethe determina su amistad con Schiller, de la cual queda un imperecedero monumento en la correspondencia estética de aquellos dos grandes ingenios, de la cual, con más razón que modestia, decía el mismo Goethe, al tiempo de publicarla, que era «un precioso obsequio para Alemania y aun para la humanidad entera». Ya sabemos cuán profunda antipatía se había interpuesto por muchos años entre arnhos poetas. En su disertación *sobre la Gracia* y *la Dignidad* (escrita en 1793), todavía Schiller, que *detestaba* a Goethe, según su expresión, lanzaba contra sus obras el más acerbo anatema, contándole entre aquellos poetas «incapaces de todo esfuerzo viril, inhábiles para regenerarse a sí mismos, productos de la naturaleza y no de la voluntad libre por lo cual su eflorescencia es rápida y pasajera, y vuelven pronto a la materia de donde han nacido.» Lo que el arte había separado lo unió el culto de las ciencias naturales, y un año después, en 1794, comenzaba aquella amistad memorable, igualmente honrosa para Goethe que para Schiller, y de la cual decía el mismo Goethe, el más frío o menos apasionado de entrambos, que «había sido para él una primavera nueva, en que to-

das las semillas germinaron, en que toda savia ascendió por el tronco». Juntos redactaron el periódico *Las Horas* y el *Almanaque de las Musas,* juntos improvisaron las *Xenias* o epigramas satíricos, en que no es fácil deslindar la obra del uno y la del otro; juntos dirigieron el teatro de Weimar, y desde 1795 a 1805 apenas pasó día en que no se diesen recíproca cuenta de sus trabajos, que para Schiller fueron toda la admirable serie dramática que **[p. 97]** va desde *Wallenstein* hasta Guillermo *Tell, y* toda la serie lírica que va desde *El Anillo de Polícrates* hasta *La Campana; y* para Goethe, *Hermann y Dorotea, Wilhelm Meister, Alexis, Amyntas* y todo el segundo libro de las *Elegías, y* las mejores baladas, desde *La Novia de Corinto* hasta *El Dios y la Bayadera*. Todo esto se encuentra analizado y discutido en la *correspondencia;* todo esto se ve nacer al suave calor de la intimidad artística, del contacto de dos espíritus, igualmente grandes, pero cargados de electricidades contrarias. Mutuamente se comprendieron, apenas se hablaron, y Schiller hace a Goethe la más completa justicia en su segunda carta. «Para entregarme con éxito a ideas especulativas, me faltaba lo objetivo, me faltaba cuerpo para mis concepciones, y vos me habéis puesto en camino de descubrirle. Vuestra mirada observadora, que se detiene sobre las cosas con tanta calma y pureza, os defiende de los extravíos de la imaginación, despótica soberana, que no obedece más que a sus propias leyes. Vuestra *intuición* contiene amplia y profundamente cuanto el análisis puede encontrar. Abarcáis el conjunto de la naturaleza, y en la universalidad de sus fenómenos buscáis la explicación fundamental de la individualidad. De un organismo sencillo os remontáis a otro que lo es menos, para poder construir *genésicamente, y* con los materiales de todo el edificio del universo, el organismo más complicado de todos, el hombre. Creando al hombre segunda vez a imitación de la naturaleza, intentáis penetrar los más profundos misterios técnicos. ¡Idea grande, heroica, que somete a

hermosa unidad la variedad espléndida de vuestras concepciones!»

Pocos días después Schiller escribía a Koerner que en sus conversaciones con Goethe sobre la teoría del arte se había encontrado de acuerdo con él, contra todo lo que esperaba, partiendo de puntos de vista tan diversos como la unidad y la variedad, el espíritu especulativo y el espíritu intuitivo. Schiller fácilmente lo concordaba todo, siguiendo las huellas de Kant: «Si el espíritu intuitivo es creador y busca en el empirismo el carácter de necesidad, no producirá, sin duda, más que individuos; pero estos individuos tendrán el sello de la especie. Si el ingenio especulativo es creador, y si, aun levantándose sobre la experiencia no la pierde de vista, no producirá más que especies, pero especies que **[p. 98]** tendrán la posibilidad de la vida, y relaciones esenciales con la realidad.»

De parte de Schiller, todo era efusión y calor y admiración sincera. Goethe tardó más en entregarse, y nunca se entregó del todo, reservando para sí, en estas relaciones, como en todas las suyas de amistad o de amor, la mejor parte de su espíritu, que nunca quiso enajenar en provecho de nadie. Llegó con Schiller al mayor grado de expansión que cabía en su naturaleza; pero así y todo, es fácil notar que sus cartas son muy lacónicas, y las de Schiller muy extensas; que este último diserta largamente sobre sus obras y las ajenas, y nos dice entero su secreto, al paso que Goethe suele envolver el suyo en frases vagas y corteses. No hay más excepción importante de esto que el tratadito *de la poesía ética y dramatica,* que Goethe escribió, que corrigió Schiller, y que brotó de las discusiones de entrambos acerca de *Hermann y Dorotea*. He aquí las ideas esenciales de este tratado.

El poeta épico y el poeta dramático están sometidos a las mismas leyes generales, especialmente a la de unidad y a la de desarrollo. Tratan asuntos semejantes, y pueden servirse de todo género de motivos poéticos. Su grande y profunda diferencia con-

siste en que el poeta épico representa los hechos como *perfectamente pasados,* y el poeta dramático como *perfectamente presentes*. El uno es un *rapsoda* rodeado de oyentes atentos; el otro un *mimo* rodeado de oyentes llenos de impaciencia.

El asunto de la epopeya, como el de la tragedia, debe ser puramente humano, significativo y patético. Los personajes que más le convienen son los que han pasado de aquel grado de cultura al cual corresponde la espontaneidad de acción, en que el hombre no procede moral, política o mecánicamente, sino de un modo *personal*. Es la ventaja de los asuntos tomados de las edades heroicas, y especialmente de la de Grecia.

La epopeya representa con preferencia la actividad individual, limitada y *externa,* batallas, viajes, todo lo que pide cierta extensión en el espacio. La tragedia nos muestra el dolor individual, limitado e *interno,* por lo cual exige poco espacio material.

Los mundos que una y otra poesía pueden exponer a nuestras miradas se reducen a tres especies: el mundo físico, que contiene y rodea a los personajes; el mundo moral; el mundo de la **[p. 99]** fantasía, de los presentimientos, de la fatalidad y del destino. El mundo físico más bien pertenece a la epopeya que al drama, porque el poeta dramático tiene que concentrar la acción en un solo punto.

En cuanto a los incidentes, los que hacen adelantar la acción, pertenecen esencialmente a la poesía dramática; los que alejan la acción de su término, a la poesía épica; los que la retardan, pueden y deben ser empleados en ambos géneros de poesía.

En lo que toca a la ejecución, debemos representarnos al rapsoda o poeta épico como un hombre sereno y prudente, que abarca lo pasado con perfecto y tranquilo conocimiento, y divide el interés por partes iguales, dirigiéndose especialmente a la imaginación, sin inquietarse mucho de la naturaleza y carácter de las imágenes que evoca. «Quisiera yo (dice Goethe) que el rap-

soda, como un ser sobrenatural, permaneciese invisible a su auditorio: lo mejor sería que cantase detrás de una cortina, para que, olvidando del todo su persona, pudiéramos creer que oíamos sólo la voz de las Musas». Todo lo contrario, el *mimo* o poeta dramático, a quien parece que aquí se confunde o identifica con el actor. Colocado ante los espectadores, en una individualidad determinada, quiere que se interesen exclusivamente por él y por lo que le rodea, que padezcan con los dolores de su cuerpo y de su alma, que permanezcan en un estado de agitación incesante, privados de la libertad de reflexión, siguiendo al *mimo* apasionadaniente.

El principal carácter del poema épico (y esta observación pertenece a Schiller) está en la autonomía de cada una de sus partes. La misión del poeta épico es mostrar total y entera la más íntima verdad del asunto, la existencia tranquila de las cosas, y el efecto que naturalmente producen: por eso, en vez de correr impacientes al término del relato, gustamos de detenernos a cada paso con él. Dejándonos nuestra libertad, el poeta épico provoca de nuestra parte exigencias proporcionadas a la *integridad,* a la actividad multiple de nuestras facultades intelectuales puestas en juego. Por el contrario, el poeta trágico nos arrebata la libertad, concentrando nuestras facultades en un solo punto, lo cual le da respecto de nosotros una ventaja inmensa. Lo que en términos dramáticos se llama *exposición,* no cuadra al poema épico. La exposición de una epopeya debe interesarnos, no porque **[p. 100]** conduzca a algún fin, sino por ella misma. En una palabra: el poeta trágico está colocado en la categoría de la *causalidad, «semper ad eventum festinat»;* el poeta épico está en la categoría de la *sustancialidad*. En la tragedia puede y debe haber incidentes que no sean más que causa de otros incidentes; en el poema épico todos los hechos deben tener su valor y su importancia propia. Para el poeta dramático, la acción es el verdadero fin; para el poeta épico, la acción no es más que el medio para llegar a un fin absoluto

y estético. El poeta dramático debe avanzar rápida y directamente, y, por el contrario, una marcha lenta y vacilante conviene al poeta épico. «El movimiento de la acción dramática se hace *ante mí,* el de la acción épica se hace *en mí,* y su marcha es casi imperceptible.»

En la tragedia (ahora es Goethe quien habla) el destino puede reinar del modo más absoluto. Goethe entiende por destino, no un poder extraño y superior al hombre, sino su propia determinada naturaleza, que le impele ciega e irracionalmente a un punto o a otro. La razón no cabe en la tragedia más que en los personajes secundarios. Por el contrario, no hay más agentes épicos que la razón, como en la *Odisea,* o una pasión enteramente conforme a su objeto, como en la *Iliada*. Por eso el viaje de los Argonautas, que no es más que una aventura, no encierra ningún elemento épico.

«Una obra de arte contiene el arte entero», decía Goethe. No es extrano, pues, que con ocasión de obras particulares, resulte de la correspondencia de ambos poetas una especie de estética, aunque algo dislocada y fragmentaria. Goethe, tan desdeñoso con la Metafísica de lo bello, no lo era, ni mucho menos, con la Preceptiva. Daba grande importancia a la clasificación de los géneros, en vez de condenarla puerilmente, como hicieron algunos románticos. Le exasperaba toda tentativa para trasladar al teatro asuntos propios de la novela, aunque él lo había hecho en su *Goetz de Berlichingen*. No menos indignación le causaba el realismo dramático; la confusión de lo dramático con lo real. «A los artistas toca (decía) resistir a esas tendencias infantiles, bárbaras, absurdas: ellos solos pueden separar los géneros, trazando con su vara mágica un círculo infranqueable en torno de cada uno de ellos, para conservarles por este medio su carácter propio, su vida individual. Así lo hacían los antiguos, y por eso fueron tan grandes **[p. 101]** artistas… Por desdicha grande, los modernos, si nacemos poetas, nos agitamos a través de todos los géneros de

poesía, sin recibir de lo exterior las determinaciones específicas». En esta cuestión, Schiller es mucho más tolerante: reconoce que la tragedia, en su más noble acepción, tiende siempre a elevarse a la epopeya, y precisamente por esta tendencia merece el nombre de poesía. Y reconoce de igual modo que la epopeya tiende a descender hacia el drama, de lo cual encuentra ejemplos en el mismo poema de *Hermann y Dorotea,* así como en la *Ifigenia* descubre la tendencia épica. «Para excluir de una obra de arte todo lo que es extraño a su género, sería necesario hacer entrar en él todo lo que le pertenece, y esto es imposible. Como no podemos reunir todas las condiciones a que cada uno de los géneros está sometido, nos vemos forzados a confundirlos. Si hubiese todavía rapsodas y un mundo propio de ellos, el poeta épico no se vería en la necesidad de pedir prestados sus medios al género trágico; y si tuviésemos los recursos y las fuerzas intensas de la tragedia griega, para mantener vivo el entusiasmo de los espectadores durante larga serie de representaciones, no tendríamos precisión de alargar tanto nuestras tragedias. La fuerza sensitiva de los espectadores y de los lectores quiere y debe ser satisfecha en todos los puntos de su periferia, y el diámetro de esta fuerza es la verdadera escala de proporción que debe guiar al poeta».

A Schiller pertenece también la idea (luego tan manoseada) de que la epopeya debe *agotar un ciclo de la humanidad, y* unir el mundo físico y el mundo moral. Él aspiraba a cierto arte simbólico que purificase la poesía, restringiendo su dominio y apartándola de toda realidad vulgar. «Los personajes poéticos (decía) no son más que símbolos que expresan y representan aspectos generales de la humanidad; el poeta, lo mismo que el artista, debe abiertamente *alejarse de la realidad* y dar a entender que lo hace con plena y deliberada intención».

Ni Goethe ni Schiller gustaban de la tragedia francesa, lo cual no deja de producir el más curioso escándalo en su comentador francés Saint-René Taillandier, empeñado, tan candorosamente

como el resto de sus compatriotas, en hacernos creer que la humanidad se postra extática ante una forma de arte tan local y artificiosa como aquélla. Schiller encontraba que Racine había **[p. 102]** tratado superficialmente y con ligereza increíble el hermoso asunto de *Fedra*. A Corneille le tachaba de pobre en la invención, seco en los caracteres, frío en la expresión de las pasiones, lento en la acción, desnuda casi siempre de interés, y desgraciadísimo en la pintura de mujeres, que son verdaderas caricaturas. Goethe, espíritu más abierto y menos intolerante, traduce, es verdad, dos tragedias de Voltaire *(Mahoma y Tancredo);* pero las traduce sin afición alguna, para dar abasto a su teatro de Weimar, y para acostumbrar a los dramaturgos alemanes a cierta regularidad de estructura y a cierta nobleza de dicción.

Este rasgo de tolerancia anuncia al Goethe de los postreros años; al Goethe ecléctico y cosmopolita de las *Conversaciones* recogidas por Eckermann; al Goethe ya menos poeta que crítico, lector incansable y juez benévolo de cuanto se escribía en Europa; al olímpico viejo de Weimar, digno de ser el patriarca de la cultura universal, de lo que él llamaba la literatura del mundo *(Die Weltliteratur)*. ¡Qué optimismo, qué indulgencia reinan en estas conversaciones! ¡Qué fresca conservó Goethe en su robusta vejez la generosa facultad de admirar y la libertad de espíritu necesaria para interesarse con las obras más diversas! ¡Qué ausencia de toda sombra de rivalidad en las nobles palabras que consagró a lord Byron, a Walter Scott, a Manzoni, a Béranger, a Merimée, a los románticos franceses! ¡Qué atención paternal a los primeros pasos de todo talento naciente! *He andado por muchos caminos* (decía Goethe): *nadie me ha encontrado en el de la envidia*. Es cierto que fustigó reciamente el empalagoso sentimentalismo medioeval de ciertos románticos alemanes; pero ¿quién de ellos podía inspirarle celos? Es una de las atroces injusticias de Enrique Heine (ciegamente repetidas después por sus innumerables lectores), el suponer que Goethe tenía miedo de todo escritor original y resuelto,

y sólo a las medianías daba patente de mérito. ¡Decir esto del amigo de Schiller, cuyo genio Goethe educó y fortaleció en vida, y levantó a la apoteosis después de muerto, en estrofas de un temple sublime, que darán eterno testimonio de una amistad heroica y casi única en la historia de las letras!

Ni la más leve nubecilla de intransigencia, achaque habitual y casi inevitable de la senectud, oscureció la serena inteligencia **[p. 103]** de Goethe: nunca con tanto ardor como en sus postreros años sintió; la necesidad de comprenderlo todo. Él, el gran pagano, encontraba admirables los himnos sacros de Manzoni, «cristiano sin falsa exaltación, católico romano sin devoción estrecha, celoso defensor de la fe sin intolerancia». Hizo más que elogiar a Manzoni: tomó la defensa de sus tragedias contra la *Quaterly Review*. Su admiración, cada día mayor, por Shakespeare, no le impidió proclamar los méritos de Calderón, su extraordinaria perfección escénica, su habilidad técnica, la alteza de su espíritu, la lucidez de su inteligencia. Conviene trasladar algo de este juicio, [1] poco conocido en España, y muy digno de meditarse siempre, aunque peque de benévolo, sin duda porque Goethe no había leído a Calderón más que traducido. «En sus obras no se descubre una manera original de ver la naturaleza: todo es puramente teatral. Nunca aspira a ser tierno. La inteligencia comprende fácilmente el plan; las escenas se desarrollan conforme a un procedimiento que recuerda el de los bailes o el de las óperas cómicas modernas. Los resortes principales de la acción son siempre los mismos: lucha de deberes entre sí, pasiones que encuentran obstáculos en la oposición de los caracteres o de las situaciones. Entre las escenas consagradas al desarrollo poético de la acción principal, se deslizan escenas intermedias, en que se mueven elegantes y delicadas figuras que parecen ejecutar movimientos de danza: allí reinan la retórica, la dialéctica y la sofistería. Todos los elementos de la Humanidad aparecen allí, sin que falte siquiera el loco, cuya razón familiar va destruyendo rápida-

mente, si ya no de antemano, toda ilusión de amor o de amistad que llega a nacer. Poca reflexión basta para comprender que la vida humana, los sentimientos del alma, no deben ser transportados a la escena en su estado natural y primitivo: han de sufrir un trábajo previo que los sublime: así los encontramos en Calderón: el poeta, colocado en la cumbre de una civilización refinada, nos da en sus obras una quinta esencia de la humanidad. Shakespeare, por el contrario, nos presenta el racimo maduro tal como le ofrece la cepa; podemos hacer de él lo que queramos: comer el racimo, o llevarle **[p. 104]** al lagar, exprimirle, y beberle y saborearle cuando esté transformado en vino dulce o cuando haya fermentado. Siempre nos refrescará. No así Calderón, que nada deja al arbitrio y voluntad del espectador: nos da un licor concentrado, refinadísimo, sazonado con especias, y dulcificado con azúcar: hay que beber en tal estado este delicioso excitante, o renunciar a él del todo». Goethe consideraba como una gran felicidad para Schiller el que no hubiese alcanzado a leer las obras de Calderón. «Calderón (decía contestando indirectamente a una insinuación de Byron, que echó a volar el primero la idea de las relaciones entre *el Mágico* y el *Fausto)* no ha tenido sobre mí absolutamente ninguna influencia, ni en bien ni en mal. Pero para Schiller hubiera sido muy peligroso: le hubiera extraviado, y es una fortuna que Calderon no haya sido conocido generalmente en Alemania hasta la muerte de aquel poeta. En la parte técnica y escénica, el mérito de Calderon es incomparable; pero Schiller le excede mucho en la solidez, la profundidad y la alteza del fin, y hubiera sido lástima grande que perdiese sus propios méritos, sin ganar los de Calderón».

Basta este ejemplo, que con toda intención hemos tomado de nuestra propia literatura (la que menos conocía Goethe de todas las modernas), para comprender qué mundo de ideas críticas removía aquel gigante en los ocios de su vejez, majestuosa puesta del sol más espléndido que ha iluminado el arte novísimo. Tal

hombre no pertenece a la raza germánica, sino a la humanidad entera, y sólo aquel nombre de *literatura universal* que él inventó, es adecuado para mostrar el género de su influencia, en virtud de la cual debemos llamarle *ciudadano del mundo*.

Este mismo género de *universalidad* que hace inmortales las obras de Goethe y de Schiller se encuentra, aunque en menor grado, en casi todos los grandes hombres que produjo en su edad de oro la cultura alemana. Winckelmann y Lessing, Herder, Kant, Fichte, los dos Humboldt, no son los clásicos ni los pensadores de una nación particular, sino los educadores, en bien o en mal, del mundo moderno. Todos ellos han dado a sus escritos cierto sabor de humanidad no circunscrita a los estrechos límites de una región o raza. Nada más opuesto a este espíritu humanitario que la ciega, pedantesca y brutal *teutomanía* que hoy impera, y que va haciendo tan odiosa a todo espíritu bien nacido la **[p. 105]** Alemania moderna, como simpática fué la Alemania idealista, optimista y expansiva de los primeros años del siglo. Tan cierto es que el viento de la prosperidad embriaga a las naciones como a los individuos, y que no hay peor ambiente para el genio filosófico que la atmósfera de los cuarteles.

Inspíranos estas reflexiones un escritor elocuentísimo, a quien colocamos entre los artistas más bien que entre los filósofos, porque debe a su estilo la mayor parte de su acción, y porque fué gran poeta, aun escribiendo en prosa. Es imposible trazar, por rápidamente que sea, la historia de las ideas críticas en Alemania durante los primeros años del siglo, sin tropezar con el gran nombre de Herder (1744-1803). Y lo que nos mueve a consignar este nombre en la historia de la Estética, no es precisamente la *Kalligone* (1801), obra de su vejez, en que con débil talento metafísico intentó oponerse a los resultados de la *Crítica del juicio,* de Kant, sino la universalidad de su intuición estética, el don singular que poseyó de entender o adivinar la poesía de las edades pretéritas, lo que él llamaba *voces de los pueblos,* [1] la propaganda que

hizo del principio de las *nacionalidades literarias,* su traducción libre e inexacta (como hecha de una versión francesa), [2] pero elegantísima, al decir de los alemanes, de nuestros romances del Cid, primer fundamento de la boga algo caprichosa que alcanzaron estos romances en Europa, con detrimento de otras partes no menos bellas y más genuinas de nuestra poesía popular: el memorable libro del *Espíritu de la Poesía hebráica* (1782-83), anticuado hoy en lo tocante a la erudición exegética, lo mismo que el del Dr. Lowth, que le sirvió de modelo, [3] pero eternamente vivo por lo tocante a la interpretación poética del genio de los patriarcas y profetas, en quienes el teólogo semiracionalista reconoce un singular *sentido de lo divino,* superior a todas las poéticas de la tierra. ¿Qué más? Hasta el mismo libro elocuente y lleno de imágenes que Herder compuso (1784-90) con el título de *Ideas sobre la historia de la humanidad,* [4] mis bien que un tratado de **[p. 106]** filosofía de la historia, es un ditirambo colosal, una especie de poema épico en prosa, cuyo héroe es la humanidad, ensalzada por el autor con una efusión casi mística. Sostiene Herder que la superioridad de unas formas de existencia sobre otras, depende de la posesión más o menos completa de aquellas propiedades por medio de las cuales se expresa algo que luego, con mayor perfección, ha de mostrarse en el hombre, centro de la creación terrestre, que él domina en virtud del *principio divino* que posee, y que le hace apto para el raciocinio, para el arte, para la libertad, para dilatarse sobre la superficie de la tierra, para la humanidad, para la religión, para la inmortalidad. Ese principio divino le concibe Herder como una fuerza originalmente análoga a las fuerzas de la materia, a las propiedades de la irritabilidad, del movimiento y de la vida, pero muy superior a ellas, porque obra en esfera más alta, en organizaciones más delicadas y complexas. «De las profundidades del ser (escribe Herder) nace un elemento inexcrutable en su esencia, activo en sus manifestaciones, imperfectamente llamado luz, éter, calor vital, y que es probablemente

el *sensorium* del Creador; esta corriente de *fuego divino* circula a través de millones y millones de órganos, depurándose cada vez más, hasta que alcanza en la naturaleza humana el grado de pureza más alto a que puede aspirar un *idealismo* terrestre». La misma poética vaguedad en que Herder envuelve sus conceptos, inspirados por cierto panteísmo que tiene menos de idealista que de naturalista, como todo panteísmo del siglo XVIII, incluso el de Goethe; y la extraña mezcla que en él se advierte de teosofía, de filantropía y de reminiscencias cristianas y mitológicas, aseguraron el éxito del libro, porque todo el mundo creyó encontrar en él algo análogo a sus gustos y convicciones. La forma oratoria, que es espléndida, pomposa y recargada, cubrió un pensamiento muchas veces ambiguo y fluctuante, por la misma grandeza de las síntesis a que aspira. Hay en las *Ideas* de Herder consideraciones profundas, y entonces nuevas, sobre el genio artístico de los pueblos orientales y de Grecia; hay desconocimiento profundo e injusticia sistemática respecto del arte cristiano y moderno. Y, sin embargo, Herder con su libro *De la Poesía de los Hebreos,* y Klopstock con la *Messiada,* habían comenzado en Alemania una reacción del espiritualismo cristiano, no muy desemejante de **[p. 107]** la que luego, con menos sinceridad de inspiración, llevó a cabo Chateaubriand en Francia. [1]

Con Herder tiene estrechas relaciones la llamada *escuela del sentimiento,* cuyo principal mérito consiste en haber reivindicado contra la filosofía crítica una parte del mundo de la conciencia, pretendiendo salvar las verdades del orden metafísico, merced a un instinto racional o *sentido de las cosas inmateriales*. A esta escuela pertenecen Hamann, escritor extravagantísimo, llamado comunmente *el Mago del Norte,* autor, entre otras obras, de una que lleva el título de *Aesthetica in nuce, rapsodia en prosa cabalística,* y de unas *Memorias socráticas destinadas a fastidiar al público;* libros que, a pesar de su rara contextura, sirvieron de acicate y despertador al pensamiento de Herder, el mucho más famoso Jacobi (1743-

1819), excelente corazón y pensador mediano, grande amigo de Goethe en su juventud, y, hasta cierto punto, iniciador suyo en la doctrina de Espinosa, de la cual le apartó luego su instinto religioso y vagamente místico, más poderoso en él que las sutilezas metafísicas, ya fuesen de Kant, de Fichte o de Schelling, a quienes refutó sucesivamente en libros didácticos, y hasta en novelas de estilo fácil y ameno; Koeppen, Salat, Weiller, Weiss y otros muchos que, si bien discordes en varios puntos, coinciden en la aversión al dogmatismo racional y en la tendencia *fideísta,* que lleva a algunos de ellos al menosprecio de la razón y los convierte en verdaderos iluminados. La Estética les debió poco; puesto que, si algo escribieron de ella, fué sólo bajo el aspecto ético.

Independiente de esta escuela sentimental, aunque la debe mucho; independiente también del subjetivismo de Fichte, del cual, sin embargo, parece derivarse de un modo indirecto el principio de la *ironía artística,* capital en el *humorismo,* el cual empieza por hacer tabla rasa de todas las cosas, excepto del propio yo, que, *poniéndose a sí mismo, pone* el mundo, y se da sus propias representaciones en espectáculo; independiente también del **[p. 108]** romanticisimo de los Schlegel, aunque gustara de titularse *romántico, y* lo fuera desenfrenadamente, pero a su modo y sin disciplina de escuela alguna, floreció el gran humorista Juan Pablo Richter (1763-1895), personalidad excéntrica, especie de Quevedo alemán, a quien dañan más que favorecen las nebulosidades y extravagancias de su estilo, en que hacen consistir precisamente su mérito sus insensatos admiradores No ha habido escritor más popular en Alemania, ni más profundamente germano en sus cualidades y en sus defectos. Los alemanes le llaman a secas *Juan Pablo:* han llegado a tal grado de familiaridad con él, que le consideran como un amigo de casa, y le suprimen el apellido. Es Juan Pablo a secas: Juan Pablo el Unico . Sus libros, oscuros, tortuosos, enmarañados, pedantescos, sin arte de composición, enormemente difusos, atestados de antítesis, metáforas y

alusiones a las cosas más recónditas, construidos del modo más barroco, infestados de sentimentalismo, que, contra la intención del autor, suele resultar más cómico que sus gracias, producen el efecto de una pesadilla en toda cabeza acostumbrada a la severidad y precisión de líneas del arte clásico, y aun del mismo arte de Goethe y de Schiller. *Hespero, Las Momias, Titán,* parecen organizaciones monstruosas, leviathanes de alguna especie perdida, que nuestra fauna literaria desconoce. ¡Qué fecundidad de invenciones estrambóticas, de personajes enigmáticos y medio sonámbulos, de contrastes grotescos, de raras filosofías y de bufonadas transcendentales! ¡Qué intemperancia y falta de equilibrio en todo!

Y, sin embargo, Juan Pablo, prototipo del mal gusto; Juan Pablo, autor eternamente intraducible, esfinge deforme que Alemania presenta a Europa en son de desafío, ha sido una de las naturalezas poéticas más fecundas y brillantes, y en cierto modo más simpáticas, de nuestro siglo. Su corazón rebosaba de amor y de ternura hacia todos los humanos, especialmente los débiles y los desgraciados: era verdaderamente bueno, con bondad natural y no afectada, como la del maligno Sterne; tenía, con algún exceso y facilidad, es cierto, el don de las lágrimas; había conservado el candor y la virginidad de su espíritu en medio de las pruebas mas ásperas de la vida, así como acertó a conservarse casto en medio de los frenéticos y desaforados amores con que por todas partes le perseguían infinidad de mujeres trastornadas **[p. 109]** por sus escritos, que durante cierto período pusieron a los lectores alemanes en un estado de sobrexcitación y de locura. ¿Quién ha expresado mejor que Juan Pablo la poesía de la amistad, y la poesía de la pobreza, en aquellas novelas a un tiempo tan risueñas y tan melancólicas, que se llaman *Quintus Fixlein* y *Siebenkäs?* ¿Quién tuvo más que él el sentido de lo pequeño, y el arte de ver el mundo en una gota de agua? Juan Pablo era, en el fondo, un gran poeta lírico, a quien faltó el ritmo, aunque no cierta música

vaga, semejante a la que él, sin saber música, solía improvisar en el piano. Poeta lírico intemperante, capaz de contentarse con el mundo propio, si le hubiera faltado el mundo exterior, solía ver este mundo como quien acaba de caer de las nubes, según la expresión de Goethe. Su observación prolija y minuciosa de los detalles, se resuelve en una idealización abultada y monstruosa del conjunto. Semejantes a los fantasmas que la embriaguez engendra (es sabido que Juan Pablo, aunque en menor grado que Hoffmann y Edgard Poe, hacía lamentable uso de los excitantes alcohólicos), cruzan por sus libros, en revuelta y fantasmagórica danza, sombras entrevistas en el delirio, con voz y aspecto humano, con atributos carnavalescos, con raciocinios ilógicos, con actos incoherentes; de todo lo cual resulta una especie de hormigueo cerebral, algo semejante al que debió sentir el autor cuando los sacaba del antro ahumado de su cerebro. Príncipes que se educan en subterráneos; lores ingleses que se dedican a la pedagogía en colaboración con gymnosofistas de las orillas del Ganges; viudos que para llorar más cómodamente a sus mujeres se encierran en islas misteriosas, llenas de resortes magnéticos y de arpas eolias; Titanes y Tinánidas jugando al juego del ideal y hundiéndose en la realidad hasta los codos: tal es el mundo entraño en que Richter vive y gusta de introducirnos, y del cual sólo acierta a salir, con gran ventaja suya, en la pintura de aquellos interiores de escuela holandesa, que, por rara ironía de su destino, han quedado como lo mejor de su obra. En el cortejo que acompaña a Juan Pablo a la inmortalidad, no son los personajes más vistosos Lord Horion, el Príncipe Albano ni la Condesa Linda, sino el abogado de pobres Estanislao Siebenkäs, el distraído predicador Freudel, el capellán de regimiento Schmelze, tan heroico en el mundo de la especulación, tan filosóficamente **[p. 110]** tímido en los accidentes de la vida, y, sobre todo, el incomparable dómine Quintas Fixlein, héroe de un idilio delicio-

so, que es para muchos la obra maestra de su autor, y una de las más sanas de la literatura moderna.

Lo que ha impedido y quizá impida eternamente que nada de esto llegue a ser popular fuera de la tierra donde nació, es el estilo. Lo que hace inaccesible a Juan Pablo no son las ideas, ni la contextura general de la obra, que con pequeño esfuerzo llega a dominarse; es el estilo caótico, revesado e intolerable. Los mayores delirios de nuestros culteranos y conceptistas del siglo XVII se quedan en mantillas ante esta prosa bárbara, que costaba a su autor sudores de muerte por la absurda labor que se había impuesto de decir todas las cosas de un modo nuevo, de vaciar en cada libro suyo un fárrago de extractos, de *«pintar* (como él decía, y vaya para muestra) *las burbujas de jabón de su pensaminiento con todos los colores del arco iris»*. Lo peor que tienen las extravagancias de Juan Pablo, lo que las hace de todo punto inadmisibles, es que son extravagancias calculadas y frías para hacer efecto. Nada más árido y fatigoso que esa ostentación de una falsa riqueza, riqueza de lentejuelas y piedras falsas, sartas de comparaciones y de metáforas enredadas unas en otras, citas ridículas y extemporáneas, imágenes tan desconcertadas como la del monstruo horaciano; vegetación parásita que, aparentando engalanar el tronco, le quita fuerza y le ahoga. Por culpa de esos maldecidos cuadernos de extractos, de frases y de pensamientos con que Juan Pablo tenía abarrotadas su casa y su cabeza, yace sumergido en el laberinto de los *hipogeos* literarios que él construía y en que él mismo acababa por perderse, el tesoro más rico que puede imaginarse de intuición poética y hasta filosófica, de bondad y nobleza de alma y de *humorismo lírico*.

Hemos pronunciado, finalmente, la palabra que más caracteriza a Juan Pablo, la que él mismo usaba para designar su arte. Juan Pablo Richter, discípulo de Swift, de Sterne, de Fielding y de todos los grandes humoristas ingleses, pero discípulo a su manera, con una potencia lírica suya propia, con imaginación alema-

na, grande, irregular y desbordada, con cierta genialidad de pensador mucho más original que la de cien pensadores de oficio, es, sin disputa, el tipo más perfecto y cabal del **[p. 111]** humorismo germánico, en todo aquello en que se separa del humorismo inglés, y en todo aquello en que se le asemeja. Y no sólo es *humorista* en teoría, sino que ha escrito y promulgado el código del *humorismo* es un libro teórico y doctrinal, que pasa hasta hoy por la última palabra en la materia. Me refiero a su famosa *Introducción a la Estética,* [1] libro que, por rara excepción entre los de Juan Pablo, presenta un conjunto regular y metódico, y está más libre que cualquier otro de sus habituales rarezas de estilo. La mayor rareza quizá esté en el título, puesto que el libro no es *Introducción a la Estética,* sino tratado de una parte de ella (la doctrina literaria), a menos que Juan Pablo entendiera que la teoría particular de cualquier arte podía servir de introducción a la teoría general de lo bello, lo cual no sería un pensamiento vulgar ni descaminado. Pero de títulos a los cuales no responde el contexto de la obra, hay infinitos en Juan Pablo, v. gr.: *Papeles del Diablo, Procesos groenlandeses, Recreaciones biográficas bajo el cráneo de un gigante*. Propiamente, la palabra *Vorschule (escuela preparatoria)* tampoco quiere decir aquí *introducción* (según el mismo Juan Pablo lo explica), sino *proscholium,* esto es, *antesala de la escuela o de la sala de estudio*. Antes había pensado en titularla *Programa o circular de convocatoria para el proscholium*. Lo más sencillo hubiera sido llamarla *poética,* como lo han hecho sus traductores franceses.

Han dicho algunos críticos que la *Poética* de Juan Pablo era el *Abecedario del Romanticismo*. Para nosotros tan sólo lo es de una especie de *romanticismo,* del *romanticismo* de Juan Pablo, que no es ni más ni menos que el *humorismo*. Tampoco contiene la teoría *moderna* de la poesía, como pretende Dumont. Juan Pablo, aun escribiendo de teoría, no es más que un artista, con todas las ventajas y los inconvenientes de tal, es decir, con pasión y exclusivismo, con relámpagos de altísima verdad, con verdades **[p.**

112] fragmentarias, pero con frecuente ausencia de verdad completa. Su *Poética* no nos sirve para comprender el arte alemán de su tiempo: el arte de Schiller y de Goethe; pero nos sirve para comprender su arte propio, el de Juan Pablo. Son sus cuadernos de Estética arreglados en forma de libro. El mismo Juan Pablo lo decía a su manera: «He empleado en componer esta obra tantos días como en componer todas las otras juntas, es decir, más de diez mil: este libro es el resultado y la fuente de todos los restantes». Nadie ha juzgado esta *Poética* mejor ni más brevemente que Spazier, sobrino, editor y panegirista de Juan Pablo: «Es evidente que el autor ha inventado muchas veces una regla general, cuando no hacía más que obedecer a las leyes propias de su genio». Y como Juan Pablo, según la expresión de Schiller, «no veía nada por el órgano de que todo el mundo se sirve para ver», claro es que esta *Poética* ha de parecerse poco a las poéticas vulgares. Y, sin embargo, en el método no hay alardes exagerados de independencia. Comenzando por tratar de la poesía en general, de las facultades poéticas y de su grado máximo de expresión en el genio, fija luego las diferencias esenciales entre la poesía griega o plástica y la poesía romántica; estudia largamente todas las cuestiones que se refieren a lo risible, a la poesía humorística, al humor épico, dramático y lírico, y prosigue con una teoría de los géneros (drama, epopeya, novela, poesía lírica), terminando con algunas consideraciones sobre el estilo y sobre la lengua alemana. La novedad está en las ideas que se exponen bajo estas rúbricas, al parecer tan sencillas. Procuremos dar alguna idea de ellas, advirtiendo que muchas se quedarán en el libro, porque no es tan fácil extractar una obra de Juan Pablo como una de Hegel.

La verdadera estética, según Richter, sólo podrá ser escrita algún día por un hombre que sea a la vez filósofo y poeta. La estética transcendental de los puros filósofos no es más que una doctrina de armonía matemática, que descompone en proporciones numéricas los sonidos de la lira poética. La estética empírica de

los artistas y críticos que siguen el camino abierto por Aristóteles, es una teoría de la armonía, que enseña tan sólo la corrección negativa de la composición. Nuestro autor se limitará a preparar y ejercitar bien o mal a los jóvenes artistas para que reciban luego **[p. 113]** las lecciones de esa Estética ideal, que Juan Pablo concibe como una especie de eclecticismo.

Juan Pablo no da definición alguna de la poesía, ni cree necesario darla. La definición debe sacarse del espíritu general de su libro. En su odio a las abstracciones muertas, se limita a decir que la poesía «es el único mundo aparte que existe en el mundo», o que «la poesía es a la prosa lo que el canto a la palabra». Como no hay nada que mejor haga resaltar la individualidad de los hombres que el efecto producido en ellos por la poesía, ésta tendrá tantas definiciones como lectores y oyentes. Si hacemos consistir la esencia de la poesía en una *imitación bella e inmaterial,* tendremos una especie de definición negativa, que evitará los dos extremos del *nihilismo* y del *materialismo* poéticos.

Por *nihilistas poéticos* entiende Juan Pablo aquellos artistas que se complacen en aniquilar el mundo y la naturaleza, buscando en el vacío que producen, ancho espacio para sus extravagantes creaciones; los que, indiferentes a la historia, a la religión y a la patria, perdidos en el desierto de su imaginación desarreglada, despreciando el universo y no estimándose más que a sí mismos, toman su lirismo malsano por romanticismo elevado, y se dejan ir con torpe molicie a lo vago y a lo arbitrario, a cierta vacuidad sin fuerza y sin forma. Juan Pablo no oculta el blanco a donde van sus censuras. Esos creadores de sombras en vez de cuerpos, son Novalis y el grupo romántico que él acaudillaba, con el cual, a pesar de semejanzas muy reales, jamás quiso transigir el grande humorista. Contra ellos defiende con extraordinario calor los derechos de la realidad interpretada de un modo simbólico. «El universo es la palabra más elevada y más atrevida del lenguaje, y el pensamiento más raro… De la misma suerte que las artes plás-

ticas trabajan eternamente en la escuela de la naturaleza, así los poetas más ricos han sido en todos tiempos los hijos más devotos de la naturaleza, y los que más se han aplicado a transmitir a sus hermanos la imagen de su madre, enriquecida cada vez más con nuevos rasgos de semejanza… Los poetas de la antigüedad eran ciudadanos y soldados antes de ser poetas, y en todos tiempos la mano de los grandes poetas épicos, en particular, ha tenido que manejar el gobernalle en las olas de la vida, antes de asir el pincel que describe el viaje: así Camoens, Dante, **[p. 114]** Milton, Shakespeare, Cervantes, probados y atormentados todos por la vida, antes que el germen de su flora poética llegara a desarrollarse». Todavía el copista servil de la naturaleza parece a Juan Pablo menos mal que el artista sin regla, que *en el éter pinta éter con éter.* Cada genio crea una naturaleza nueva, revelando más profundamente la antigua. «Para que el cristal puro y transparente del poeta pueda convertirse en espejo del universo, tiene que ser aplicado sobre el fondo sombrío de la vida».

Enfrente del *nihilismo* se levanta el *materialismo poético,* que Juan Pablo también rechaza. En el fondo, el precepto de copiar fielmente la naturaleza no tiene sentido, puesto que es imposible agotar toda su individualidad en una imagen cualquiera. Esto lleva consigo la necesidad de elegir entre sus rasgos, y la cuestión de la imitación se resuelve en esta otra: saber conforme a qué leyes la naturaleza puede elevarse a la esfera de la poesía. El más vulgar copista de la realidad tiene que reconocer que la historia universal no es una epopeya (aunque puede serlo en cierto sentido elevado); que no se puede insertar en una novela una carta de amor verdadera (Juan Pablo las insertaba, sin embargo), y que siempre hay diferencia entre los paisajes descritos por el poeta y la descripción exacta lograda por la topografía. A diferencia de la realidad, que distribuye su justicia prosaica o sus flores en lo infinito del espacio y del tiempo, la poesía tiene que hacer nos felices en espacio y tiempo determinado. «Unica Diosa de paz sobre

la tierra, es el ángel que nos traslada, aunque sólo sea por algunos instantes, de nuestra pasión a los astros; debe, como la lanza de Aquiles, curar ella misma las heridas que hace. ¿Habría sin esto nada más peligroso que un poeta que, envolviendo nuestra realidad en la suya, aprisionase, por decirlo así, nuestra propia prisión?»

Es cierto, no obstante, que aun la mala copia de la realidad procura todavía algún placer: en parte, porque es instructiva; en parte, porque gusta el hombre de ver su propia condición puesta en el papel y trasladada de la proximidad confusa de la personalidad a la lejanía más clara de la objetividad. Si suponemos un carácter enteramente extraño al mundo, único y sin ninguna semejanza simbólica con el resto de los humanos, ningún poeta podrá servirse de él ni describirle.

[p. 115] Lo que hay es que el campo de la realidad «es un tablero, donde lo mismo puede jugarse el vulgar juego de damas, que el noble y real juego de ajedrez, según que el artista posea piezas del uno o del otro». En la literatura cómica es donde la ausencia de ideal se hace sentir de un modo más repugnante. Todavía, en la epopeya o en la tragedia, la pequeñez del poeta puede ocultarse bajo la elevación de la materia, porque ya en la realidad las grandes cosas excitan poéticamente al espectador; de aquí que los jóvenes poetas gusten de comenzar por asuntos tales como Italia, Grecia, asesinatos, héroes, calamidades terribles y otras cosas análogas, no de otro modo que los actores por papeles de tiranos. Pero en lo cómico, la bajeza de la materia, cuando el poeta es un pigmeo, le deja enteramente al descubierto y sin defensa.

Para convencerse de que la poesía es todo menos un *copiador* del libro de la naturaleza, basta recordar que los jóvenes nunca hablan peor el lenguaje del sentimiento que cuando están dominados por él. El curso violento de las pasiones entorpece más bien que acelera el molino poético: una mano agitada por las

pulsaciones de la fiebre, nunca será capaz de regir con firmeza el pincel de la poesía lírica. La pura indignación hace versos, pero no son los mejores; la misma sátira resulta más mordaz por la dulzura que por la cólera.

Ni la materia de la naturaleza, ni mucho menos su forma, pueden servir al poeta en su estado nativo. La imitación de la primera supone un principio más elevado, el principio del alma que informa y vivifica la naturaleza. En cuanto a la imitación de la forma, los materialistas poéticos se encuentran en perpetua contradicción consigo mismos, con el arte y con la naturaleza, puesto que autorizan en la mayor pasión el empleo de los versos y del lenguaje figurado, y pasan por otra infinidad de convenciones. Pues bien: ¿no resulta contradictorio que en medio de tales libertades poéticas se introduzca la prosaica servidumbre de la pura imitación?

Así como el mundo orgánico transforma, gobierna y renueva el mundo mecánico, el mundo poético ejerce la misma acción sobre el mundo real, y el mundo espiritual sobre el mundo material. Por eso en la poesía nadie se asombra de ningún milagro. La poesía **[p. 116]** puede acercarse al alma solitaria; puede oír la palabra ahogada, que es expresión de dolor infinito o de infinita dicha, voz interna del hombre que él mismo no puede oír en el tumulto de la pasión; pero que debe oír el poeta, y transmitírnosla, como hizo Shakespeare. Hay nuevas que sólo pueden llegar a nosotros en alas de la poesía.

Juan Pablo, que no ha querido definir la poesía, tampoco define la belleza, porque considera toda definición como un círculo vicioso; pero insiste en el principio de imitación poética, que en su concepto es imitación simultánea de dos naturalezas, una interior y otra exterior, que son reflejo la una de la otra. El arte viene a ser para él una *presentación de ideas mediante la imitación de la naturaleza*. La naturaleza exterior, al pasar a la naturaleza interna, se *transubstancia, y* esta *transubstanciación* divina es la materia poé-

tica espiritual, que se construye su propio cuerpo (la forma), y no le acepta confeccionado de antemano. Al *nihilista* le falta la materia, y, por consiguiente, la forma viva; al materialista la materia viva, y, por tanto, la forma: uno y otro se parecen en la falta de poesía. El materialista posee el barro, y no puede inspirarle un alma; el *nihilista* quisiera comunicar un soplo de vida, pero no tiene barro. El verdadero poeta, asociando el arte y la naturaleza, procede como el arquitecto de jardines que combina su parque con el paisaje que le rodea, para que éste parezca su continuación indefinida. Así el artista envuelve en lo infinito de la idea la naturaleza finita, y la hace desaparecer como en una ascensión celeste.

Sobre el uso de lo maravilloso en poesía, tiene Juan Pablo excelentes observaciones. Todo lo maravilloso verdadero es poético por su naturaleza; pero ni el artista debe destruirlo por el análisis, como haría la exégesis de un teólogo, ni debe tampoco retenerlo contra su naturaleza en el mundo material, sino ponerlo en el centro del alma, donde puede vivir al lado de Dios: así lo hizo Goethe en aquel abismo espiritual de *Mignon*. El temor de una aparición vale más que la aparición misma, y un visionario es preferible a cien historias de aparecidos. «El gran milagro que nada puede destruir, es la fe de los hombres en los milagros».

El *nihilista* funde hasta la transparencia lo particular en lo general; el materialista petrifica y *osifica* lo general en lo **[p. 117]** particular. La poesía viva debe aspirar a la alianza de uno y otro. La facultad artística por excelencia es la imaginación; pero no la *imaginación reproductora,* que no pasa de ser una memoria prolongada y más vivamente coloreada, y, en suma, la prosa de la imaginación, de que los mismos animales son susceptibles, sino la *imaginación productora, o fantasía,* que es el alma del mundo de nuestra alma, el espíritu elemental de todas nuestras facultades. La experiencia no hace más que arrancar páginas del libro de la naturaleza: la imaginación construye todos de cada una de estas

partes, mundos de cada fragmento del mundo; lo universaliza todo con el universo infinito. Hace entrar en su esfera el optimismo poético, la belleza de las formas que le habitan y la libertad con que los seres se mueven en su éter como otros tantos soles. Muestra intuitivamente a los ojos de los mortales lo absoluto y lo infinito de la razón. Ella es la verdadera maga, autora de prestigios y maravillas, que, en su marcha subterránea, va tejiendo la tragedia infinita del universo. Es la Diosa de la juventud y del amor, y ejerce, aun en la vida, su fuerza creadora, tendiendo después de la tempestad su lumbre sobre el horizonte de lo pasado, y coronándole con su arco de brillantes colores.

Después de este hermoso ditirambo, que abrevio mucho, Juan Pablo estudia los grados de la imaginación productora. El primero es la simple *concepción*. Como la belleza no llega a nosotros más que en estado de elementos, es preciso reunirlos orgánicamente en un todo. Es lo que llamamos *concepción estética, y* en cierta medida alcanza a todos los hombres. El segundo grado es el *talento,* en que la imaginación creadora aparece subordinada a otras facultades, v. gr., la sagacidad, el ingenio, el entendimiento, las asociaciones de ideas matemáticas, históricas, etcétera. El *talento* artístico difiere del común de los hombres *cuantitativa,* y no *cualitativamente*. Como, a excepción del alma del conjunto, el genio nada produce, ni imagen, ni giro, ni pensamiento de detalle, que no pueda igualmente ser inventado por el talento en sus horas de mayor vigor, puede este último, durante cierto tiempo, ser confundido con el primero: muchas veces brilla como una verde colina al lado del Alpe desnudo del *genio;* pero al fin es destruído por su propia descendencia, del mismo modo que **[p. 118]** cada diccionario es anulado por otro mejor que viene despues. Los talentos, en tanto que grados, pueden aniquilarse y reemplazarse unos a otros; los genios, en tanto que especies, ni se aniquilan ni se reemplazan. El poema de *talento* o la filosofía de *talento,* perecen por su propia divulgación. El genio, por el con-

trario, no puede ser robado nunca, continúa habitando grande, joven y solitario, en las obras de Homero o de Platón, tantas veces entradas a saco.

En el tercer grado, superior al del talento, coloca Juan Pablo a los que él llama *genios femeninos, receptivos o pasivos, espíritus escritos en prosa poética,* más ricos de imaginación receptiva que de imaginación creadora, y faltos en la producción de aquella firmeza del genio, que sólo resulta del desarrollo armonioso de todas las grandes facultades. Al paso que el hombre de talento no es más que el actor que representa las obras del genio o el mimo que las remeda, estos ingenios pasivos, colocados ya en la frontera del genio, son hombres nocturnos, a quienes el destino ha rehusado el don de la palabra; son, por decirlo así, *los mudos del cielo*. Cuando se trata de sentir, reinan sobre todas las facultades con absoluto imperio; pero en el acto de crear se apodera de ellos una facultad secundaria, y los unce al carro de la vulgaridad. En su libertad filosófica y poética, comprenden y conciben el universo y la belleza; pero cuando quieren crear por si mismos, una invisible cadena traba la mitad de sus miembros, y producen una cosa distinta o más pequeña que la que se proponían. Rousseau es para Richter un ejemplo de genio pasivo; pero en quien piensa sobre todo es en Novalis, en los Schlegel, que *creen producir, cuando no hacen mas que recibir.* Aconseja, sin embargo, que se proceda con tiento en lo de establecer categorías. «Cada espíritu es como el bronce de Corinto, compuesto de una materia desconocida, con restos y despojos de metales conocidos».

Llegamos, por fin, al *genio,* cuyo primer carácter es la multiplicidad de sus facultades. La imaginación del genio no es una flor, sino la misma diosa Flora, que, para producir nuevas combinaciones, junta los cálices cuya unión puede ser fecunda. Es una facultad llena de facultades, y se manifiesta por dos grandes fenómenos: la *reflexión* y el *instinto*.

La reflexión supone en cualquiera de sus grados un **[p. 119]** equilibrio y un antagonismo entre la acción y la pasión, entre el sujeto y el objeto, entre el mundo interior y el mundo exterior. En su más alto grado, divide en dos el mundo interno, distinguiendo el yo y su imperio, el creador y su mundo. Lo que procura y conserva al yo la libertad de la reflexión, es el juego, el movimiento de las facultades espirituales, sin que ninguna prepondere hasta el punto de constituir otro yo en oposición con el primero. El vuelo del poeta es el vuelo libre de la llama, no la explosión de una mina que se hace saltar. El verdadero genio encuentra en su interior la calma. La reflexión del poeta tiene oculto parentesco con la del filósofo. En uno y en otro, las plumas destinadas a dirigir el vuelo *(pennae rectrices)* deben estar en justa proporción con las que le sostienen *(remiges)*. El entusiasmo debe animar el conjunto; pero las partes se elaboran con frialdad y reposo.

Al lado de la reflexión vive y ejerce su oculto imperio el elemento más poderoso del genio poético, el elemento instintivo, que sale fuera del dominio de la conciencia. Si tuviésemos plena conciencia de nosotros mismos, seríamos nuestros propios creadores, y no seríamos seres finitos. Un sentimiento indestructible pone en nosotros, y sobre todas nuestras creaciones, algo oscuro que no es nuestra criatura, sino nuestro Creador. La reflexión no ve el hecho mismo de ver, y el reflejo no se refleja a sí mismo.

La doctrina de Juan Pablo sobre el instinto es una aplicación particular de la de Jacobi sobre la *creencia*. El instinto es el sentimiento de lo porvenir. Es ciego, pero solamente a la manera que el oído es ciego para la luz, y la vista es ciega para el sonido. Contiene su objeto, y es signo manifestativo de él, como el efecto contiene y manifiesta su causa. Este instinto del espíritu que presiente y reclama eternamente sus objetos, sin ninguna consideración de tiempo, porque están fuera de todo tiempo, es lo único que hace capaz al hombre de pronunciar y comprender

palabras tales como *terrestre, mundano, temporal*. ¿Por qué el vulgo mismo no ve en la vida más que un fragmento, una parte, sino porque supone un todo que le permite afirmar y medir esa división? ¡Con cuánta poesía lo dice Juan Pablo! «En los corazones terrestres y aun terrosos, habita algo que es extraño a ellos, a la manera que sobre la montaña del Harz se encuentra una isla de coral, depositada allí acaso por las primeras aguas de la creación».

[p. 120] Ese *ángel de la vida interior,* que aparece en todos los hombres, se muestra de un modo eminente en el artista. Ese elemento divino es, por decirlo así, la materia interior, la poesía innata, involuntaria, sin la cual nada vale la materia exterior y mecánica. Todo genio posee y presenta como signo característico una manera propia de contemplar el mundo y la vida. Esta visión más elevada del universo permanece invariable y eterna en el autor y en el hombre, al paso que todas las facultades particulares pueden ser modificadas y deprimidas por el tiempo. Una sola melodía pasa a través de todas las fugas del canto de la vida. El espíritu universal del genio vivifica, como todo espíritu, cada una de las partes de la obra, sin habitar en una sola. Ante ese instinto divino no hay más que unidad, y nunca contradicción de partes. El genio concilia todas las discordancias, enlaza los dos mundos de lo real y de lo ideal, las deficiencias de esta vida y el sentimiento eterno; no de otro modo que, a orillas de un manso arroyo, el árbol real y el árbol reflejado parecen arrancar de una misma raíz, para elevarse a cielos diferentes.

Juan Pablo acepta la sabida distinción entre la poesía griega o *plástica* y la poesía moderna, *romántica* y *musical, y* describe con su habitual lujo y brillantez de estilo sus diferencias esenciales. En todo lo relativo a la poesía y al arte clásico, que Richter conocía un poco de reflejo, a través de Herder y Winckelmann, hay cosas admirablemente dichas, pero no muy nuevas. En realidad, este capítulo es un himno, y debe juzgarse y admirar se como tal. Al hablar de Grecia, el estilo de Juan Pablo pierde toda su dureza

hiperbórea, adquiere transparencia inusitada, y se hace limpio, fácil, y risueño, con verdadera candidez de inspiración, sin mezcla de humorismos importunos. Ni el mismo Winckelmann ha hablado con más pura devoción de ese arte que junta, como el divino Apolo su maestro, «la luz, la lira, la planta que cura y la flecha que mata al dragón».

Los caracteres que asigna a esta poesía son cuatro: 1°, la *objetividad* («la personalidad entera del artista iba a perderse en su objeto»); 2°, el *ideal,* que resultaba de la conveniencia de las tradiciones divinas y heroicas con el medio natural y armónico en que habían sido engendradas, y de haber desdeñado los accidentes individuales, fijándose sólo en el elemento general de las **[p. 121]** cosas; 3°, un reposo lleno de serenidad bienaventurada, expresión de la vida divina; 4°, la gracia moral, que absorbe la lucha grosera de las pasiones en una reproducción libre de ellas. Se reconocerán íntegras y con pequeña alteración las ideas de Winckelmann, mucho más que las de Lessing, cuyo espíritu crítico y en parte negativo no era simpático al entusiasta Juan Pablo, ni tampoco a su maestro y oráculo el ardiente idealista Herder, que tachaba al autor del *Laoconte* de vulgar y prosaico.

Mucho más original se muestra Richter en el tratado de la poesía *romántica,* sin duda uno de los mejores entre los infinitos que se escribieron sobre tan debatida materia, aunque no todo parezca en él artículo de fe. Empieza notando cierta desventaja en la poesía moderna respecto de la antigua o clásica. Los griegos, por haber venido los primeros, tuvieron la fortuna de apoderarse de las relaciones humanas más bellas y sencillas, no dejando a los artistas posteriores más que la repetición de estos caracteres, o la representación difícil de relaciones más artificiales. Además, los griegos se presentan a nuestros ojos como maestros sublimes, santos y transfigurados: el efecto que producen en nosotros es todavía mayor que el que producían sobre sus contemporáneos, porque nuestra naturaleza, refinada al calor de la civi-

lización, nos ha hecho capaces de gustar, mejor que los griegos mismos, la plenitud concentrada de sus flores poéticas. La materia de la poesía griega, desde la historia de los dioses y de los hombres hasta la más insignificante moneda o vestido, nos parece ya un diamante poético, aun antes que ninguna expresión poética haya venido a darle forma o relieve.

Por otra parte, tenemos propensión a confundir lo perfecto de la plástica griega con lo perfecto de su poesía. La forma y la belleza humana tienen límites que en ningún tiempo pueden ser ampliados. Por el contrario, la materia de la poesía, interna o externa, se va acumulando con abundancia mayor en cada siglo, y la fuerza mental que la hace entrar en sus formas, puede ejercitarse más y más y fortificarse con el tiempo. Podemos decir con exactitud: «este Apolo es la más bella forma de hombre que puede concebirse»; pero no podemos decir con igual derecho: «este poema es el más bello de todos los poemas». La pintura y la poesía tienen mucha más afinidad con lo infinito y lo romántico.

[p. 122] Fundado en estos principios y en la insuficiencia y esterilidad de toda imitación, rechaza Juan Pablo el neo-paganismo de Goethe, y trata de mostrar la diferencia esencial entre la poesía antigua y la moderna, distinción tan verdadera, según él, como la que media entre la linea recta y la línea curva (la línea curva es lo romántico), entre la cantidad y la cualidad, entre la armonía y la melodía.

Ante todo hay que observar que las figuras, los asuntos, los caracteres y aun los límites técnicos pueden ser fácilmente trasplantados del arte griego a la poesía romántica sin alterar su carácter, y, por el contrario, es casi imposible trasladar al arte griego los ornamentos románticos, exceptuando acaso lo sublime, que se levanta como un Dios Término en las fronteras de la antigüedad y del romanticismo. La forma, a primera vista irregular, de la comedia española o de la ópera italiana, puede albergar al espíritu antiguo, y puede ser penetrada y vivificada por él. La

poesía italiana, no por ninguna otra condición, sino por la claridad, la sencillez y la gracia, se acerca al modelo antiguo. No es cierto, como pretendía Bouterweck, que el romanticismo consista en una confusión de lo serio y aun de lo trágico con lo cómico. En Aristófanes anda revuelta la parodia con la sublimidad de los coros, y las altas intuiciones del sentimiento con la expansión desenfrenada de lo cómico.

En otra parte está la diferencia: los contornos estrechos y precisos de una estatua excluyen todas las cualidades de lo romántico. Lo romántico es la *bellaza indeterminada,* o lo *infinito bello*. Por eso lo sublime, aun en poetas clásicos, propende casi siempre al romanticismo. El romanticismo es el son moribundo y ondulante de una cuerda o de una campana, que se pierde al irse alejando, pero que resuena todavía en nuestro oído, después que ha cesado fuera de nosotros. Si toda poesía tiene algo de profético, la poesía romántica, en especial, es el presentimiento de un destino demasiado grande para realizarse en este bajo mundo. Las flores románticas nadan alrededor nuestro como las plantas desconocidas que venían del Nuevo Mundo no descubierto aún, y que el mar arrastraba a las costas de Noruega.

¿Y cuál puede ser la madre de este romanticismo sino las religiones espiritualistas, y especialmente la cristiana? Sólo dos **[p. 123]** formas de romanticismo se han producido fuera de ella: la de la India, y la del Edda escandinavo. En cuanto al romanticismo occidental, Juan Pablo rechaza los origenes teutónicos, y le supone enteramente cristiano de origen. «Los templos cristianos, y no los antiguos bosques de Germania, sirvieron de asilo al amor romántico: es imposible concebir un Petrarca que no sea cristiano. María sola es la que infunde a todas las mujeres esa nobleza romántica: la elevación del alma era una flor del cristianismo; el espíritu caballeresco y las cruzadas no son las raíces, sino los retoños del espíritu cristiano». Lo mismo sostuvo años des-

pués nuestro Balmes, que ciertamente no había leído a Juan Pablo.

Cada siglo y cada país es romántico de una manera particular; pero Juan Pablo profetiza, conforme a sus naturales propensiones, que la poesía se irá haciendo cada día más romántica e irregular y alejándose más de la de Grecia. Un nuevo mundo espiritual ha venido a nosotros con el cristianismo: el presente entero de la tierra se ha empequeñecido ante un porvenir celeste; la inmensidad ha abierto sus profundidades; en vez del goce sereno de la contemplación propio de los griegos, han levantado la cabeza el deseo infinito, la aspiración insaciada, la eterna bienaventuranza, la condenación sin límites en el tiempo y en el espacio, el amor apasionado y contemplativo, la abnegación ilimitada del monje y del asceta. La música, arte de exquisitas vaguedades, es el arte romántico por excelencia.

Derivación de la poesía romántica, o más bien forma muy elevada de ella, es la *poesía humorística,* a la cual consagra Richter largo tratado, sin duda el más original de su obra; comenzando por establecer la teoría de *lo risible* o *cómico* y de su contrario *lo sublime*. Si lo sublime es lo infinitamente grande, lo risible es lo infinitamente pequeño. Pero en el mundo moral nada hay pequeño: luego sólo resta a lo risible la esfera del entendimiento, y, aun dentro de ella, sólo la forma negativa del entendimiento, es decir, el absurdo. Lo risible es, pues, el entendimiento violando sus propias leyes. Para que esta forma negativa despierte un sentimiento, tiene que hacerse perceptible a los sentidos en una acción o en un estado permanente, que manifieste y al mismoo tiempo contradiga la intención del entendimiento.

Ningún objeto inanimado es *cómico* por sí mismo, aunque **[p. 124]** pueda serlo como personificación; tampoco lo es ningún objeto intelectual, si se le toma aisladamente, v. gr. un simple error, una opinión falsa. Sin manifestación sensible y aparente, lo cómico no existe. La idolatría puede ser objeto serio en la pu-

ra concepción; resulta ridícula en la práctica. No es menester que el absurdo sea real; basta que a nuestros ojos lo parezca. No resulta, como vulgarmente se cree, de una contradicción entre los pensamientos de un individuo y sus actos, sino que nace de la contradicción entre el acto y los pensamientos que *nosotros atribuimos* al individuo. No nace la risa de un absurdo real, sino de un absurdo hipotético; no de un contraste sensible, sino de un contraste *subjetivo*. Atribuímos a las acciones ajenas nuestro propio juicio y nuestra manera de ver, y por medio de la contradicción que resulta, creamos el absurdo infinito. Lo que Kant dijo de la impresion de lo sublime, lo transporta Juan Pablo a la impresión de lo cómico. «Lo cómico, lo mismo que lo sublime, está siempre en el sujeto, nunca en el objeto». Objetos nada cómicos en sí llegan a serlo en cuanto dan materia a una imitación o reproducción mímica. Hasta para reírse de sus propias acciones es preciso hacerse otro yo, y poder atribuir al primero los pensamientos del segundo. Toda definición de lo cómico fundada solo en una contradicción real, peca por la base. Lo cómico exige a lo menos una apariencia de libertad subjetiva: solamente nos reímos de aquellos animales que tienen cierto grado de inteligencia y a quienes podemos atribuir una personificación antropomórfica; lo cómico se aumenta en proporción de la inteligencia de la persona cómica, y el hombre que sabe elevarse a la causa de la vida, se da a sí mism.o el espectáculo de la mejor comedia, porque puede atribuir los motivos más elevados a las acciones más bajas, engendrando así el absurdo.

El imperio de la sátira confina con el imperio de lo cómico, pero son profundamente diversos. Lo que domina en Juvenal, Persio y sus imitadores, es la expresión lírica de una indignación seria y moral contra el vicio. Lo cómico, al contrario, se ejercita en poético juego sobre locuras y absurdos inofensivos, y de este modo nos restituye la libertad y la serenidad. Lo inmoral que la sátira flagela, no es una pura apariencia: el vicio es demasiado feo

para provocar la risa. El dominio de la sátira es mucho más **[p. 125]** estrecho, más limitado que el mundo de lo cómico, cuya esfera es tan vasta como la del entendimiento, pues siempre es posible descubrir un nuevo contraste subjetivo. Los ingenios líricos caen fácilmente en la sátira; los ingenios épicos se inclinan más a la ironía y a lo cómico. Cuanto menos poéticas son una nación o una época, más fácilmente confunden lo cómico con la sátira. Ciertos espectáculos ingenuos de la Edad Media (la fiesta del asno, etc.), que entonces eran meramente cómicos, pasarían hoy por sátiras espantosas. Las naciones serias son las que tienen el sentimiento más elevado y profundo de lo cómico: así los españoles y los ingleses. La seriedad es condición de lo cómico, aun en los individuos: por eso el estado eclesiástico ha producido los más grandes escritores cómicos (Rabelais, Swift, Sterne, pudiéramos añadir Tirso).

La fuente del placer en lo risible no es el orgullo (porque el orgullo es serio y nada tiene que ver con el sentimiento cómico), ni es un sentimiento de superioridad, puesto que muchas veces el objeto de que nos reímos nada vale respecto de nosotros, ni se nos puede ocurrir compararnos con él. El placer de lo cómico no puede nacer de la privación, sino de la existencia de un bien. Gozamos simultáneamente de tres series de pensamientos reunidas en un solo objeto de conocimiento: 1ª, la serie verdadera de nuestras propias ideas; 2ª, la serie verdadera de las ideas de otros; 3ª, la serie que atribuimos ilusoriamente a otro. Lo cómico es, pues, el goce o más bien la imaginación y la poesía del entendimiento libre, que danza sobre tres cadenas silogísticas y floridas.

El humor (palabra introducida en el vocabulario de la crítica por los ingleses, pero de la cual tanto ha usado y abusado la estética alemana) no es para Juan Pablo otra cosa que *lo cómico romántico*. ¿Y de qué manera puede adquirir lo cómico el carácter de *infinitud* propio de la musa romántica, siendo así que el entendimiento y el mundo objetivo no conocen más que lo finito? Si

oponemos lo finito como contraste subjetivo a la idea infinita considerada como contraste objetivo, y en vez de producir, como en el caso de lo sublime, la manifestación de lo infinito en lo finito, producimos la *manifestación de lo finito en lo infinito,* es decir, una *infinitud* de contraste, una negación de lo infinito, un *sublime al revés,* tendremos el *humor,* o sea, lo cómico romántico.

[p. 126] El humorista no se fija en una locura o extravagancia individual: para él no hay necios, sino un mundo de necedad, una necedad infinita. Rebaja lo grande y exalta lo pequeño; pero no a la manera que lo verifican la parodia y la ironía, sino aniquilándolos el uno por el otro , ya que delante de lo infinito todo es igual y todo es nada. Esta *universalidad* del humor puede expresarse simbólicamente y por partes, como lo han hecho Rabelais, Sterne y otros, o bien, y es procedimiento más elevado, presentando totalmente la grande antítesis de la vida, como la presentan Shakespeare y Cervantes. El verdadero humorista es dulce y tolerante con las flaquezas particulares, que tanto excitan la bilis del satírico, porque el humorista empieza por reconocerse afín con la humanidad y partícipe de su miseria. «El satírico vulgar cree ser un hipocentauro en medio de onocentauros, y con verdadero furor, desde la mañana a la noche, predica un sermón de capuchino contra la locura. ¡Cuánto más sabio aquél que se contenta con reírse de todo, sin exceptuar ni al hipocentauro ni a sí mismo!»

Pero esta risa no es la risa ligera del bufón insensible, sino risa donde se mezclan el dolor y la grandeza. En el fondo, el *humorismo* es cosa muy seria, como que entraña la idea aniquiladora e infinita. Los antiguos amaban demasiado la vida para despreciarla así. En oposición a esa poesía objetiva, plástica y serena lo cómico romántico es el reino *de la subjetividad*. El humorista divide su yo en dos factores, finito e infinito, y hace salir el segundo del primero. El *humor* nunca es involuntario ni se ignora a sí mismo. «¡Qué diferencia entre esa nube de tempestad poética y humorís-

tica que pasa por el cielo fertilizando y refrescando, y aquella otra nube mezquina, pesada y terrestre de las langostas del chiste maligno, que van haciendo su agosto sobre relaciones fútiles y pasajeras!» El verdadero humorismo exige un espíritu poético, capaz de elevarse a la libertad y a la filosofía, y dotado, no de un gusto vacío, sino de una manera más alta de considerar el universo.

Juan Pablo aplica luego su teoría del humor a la poesía épica a la lírica, y, sobre todo, a la dramática, haciendo la apología del gracioso, del *Hanswurst* o Arlequín, que considera como «el coro de la comedia, el representante de las facultades cómicas, **[p. 127]** moviéndose libremente sin desinterés y sin pasión: el verdadero Dios de la risa, el humor personificado».

El resto de la *Poética* de Juan Pablo vale mucho menos que estos primeros capítulos, que son realmente el nervio y la sustancia de ella. La falta de disciplina filosófica del autor le hace perderse luego en un laberinto de distinciones y subdivisiones algo pueriles, de menudencias técnicas, de recetas para las antítesis, las alegorías, el estilo figurado, y hasta para los juegos de palabras y las *catachreses,* y , finalmente, de críticas fastidiosas sobre libros que nadie lee y que merecen el olvido en que yacen. Aun en esto hay mucho que aprender, no precisamente sobre las cosas mismas, sino sobre la índole y gusto de Juan Pablo (que no era, en verdad, de los más seguros y correctos); pero si no hubiera escrito más que la que pudiéramos llamar parte *retórica* de su tratado, no ocuparía de cierto el lugar que ocupa y merece entre los estéticos alemanes, por haber sido el primer explorador de una de las regiones más oscuras e incógnitas del arte. Sin embargo, todavia pueden mencionarse como capítulos de gran mérito el de los *caracteres,* que es un modelo de análisis, y ofrece la particularidad de defender contra la opinión común el valor y eficacia estética de los caracteres perfectos; [1] y el *de la acción,* considerada en el drama y en la epopeya. El tratado de los géneros poéticos contie-

ne mucha enseñanza; pero es sumamente incompleto en todo lo que se refiere a la poesía lírica, y oscuro y aun contradictorio en la teoría de la novela, que considera como un género fluctuante entre la epopeya y el drama, dividiéndole, además, de un modo arbitrario, en tres *escuelas,* la italiana, la alemana y la de los Países Bajos, denominaciones que de ningún modo resultan con firmadas por los ejemplos que alega.

Con todos sus defectos y excentricidades, la *Introducción* de **[p. 128]** Juan Pablo es, hasta la hora presente, uno de los cinco o seis grandes monumentos de la Estética alemana. Libro original y aislado, tiene, entre todos los de esta materia, la ventaja de haber nacido de una inspiración de artista, que en ella hace sus propias confesiones, y nos entrega el secreto de sus procedimientos. Juan Pablo no es un preceptor escolástico, ni de eso trata: su genio era filosófico por instinto; pero su intuición poética vencía, con mucho, a su genio filosófico, y le hacía adivinar las cosas por salto, expresándolas luego de una manera irregular, violenta y extremosa, pero casi siempre pintoresca y centelleante. Apenas hay página que no contenga el germen de alguna idea profundísima y, en general, exacta; hasta cuando se presenta con los atavíos de la paradoja. En Juan Pablo, la paradoja suele estar en la superficie, y un poderoso sentido común en el fondo. Su firme penetración es todavía superior a su ingeniosidad.

Por esto, y por la importancia que concede a la parte técnica, tan desdeñada en los libros de los metafísicos, y por la forma popular y brillante en que escribió, tan lejana de toda jerigonza de escuela, y por el saludable eclecticismo de que hizo alarde en medio de las exageraciones románticas, fué poderoso dique contra el desbordamiento de la estética *transcendental;* preparó el advenimiento de otras escuelas más modestas y más respetuosas del *hecho artístico,* tal como en el mundo se ha realizado, y no tal como se construye *a priori,* sin consideración al elemento histórico; y fué, por éstas y otras razones, dignísimo predecesor y ma-

estro de los Rosenkranz, los Vischer, los Max Schasler, los Lotze y otros eminentes tratadistas, que, aun partiendo algunos de ellos de escuelas metafísicas harto intransigentes, han sabido reconocer la libertad del arte y la independencia de su teoría y de sus procedimientos. Tal es la importancia de las *poéticas* escritas por grandes y verdaderos poetas, como Schiller, Goethe y Juan Pablo, en las cuales, si falta a veces el árido rigor lógico, hay, en cambio, constelaciones de ideas que jamás alcanza a descubrir sino el que está iniciado por experiencia propia en los sagrados misterios del arte. Todas las ventajas que Alemania tuvo en la renovación literaria de los primeros años de nuestro siglo, las debió quizá a que sus estéticos fueron poetas y sus poetas estéticos. Cuando se consuma el divorcio entre la teoría y la práctica **[p. 129]** del arte, la Estética adquiere un carácter abstracto, inútil y pedantesco, y el arte desciende hasta los últimos peldaños de la convención y de la manera, cada vez más frívolas e irracionales.

Lícito nos será, antes de pasar a la escuela romántica, que tiene con Juan Pablo tantas analogías, mencionar rápidamente a dos grandes escritores que, sin ser estéticos *de profesión* o de oficio, contribuyeron de una manera notable a los progresos de esta ciencia, aunque no tanto como de otras muchas, en que les tocó el papel de iniciadores y de reveladores, a la vez que el de vulgarizadores admirables. Claro es que me refiero a los hermanos Guillermo y Alejandro Humboldt. Entre los dos compendiaban y reunían todos los conocimientos humanos. Guillermo Humboldt (1744 a 1836), sin ser un escritor de genio como su hermano, fué uno de los más hermosos tipos de educación humana y de cultura varia y complexa que pudieron admirar los contemporáneos de Goethe, y que hoy, en medio del triste especialismo que nos invade, nos parecen hijos de una humanidad superior. El poderoso individualismo de Guillermo Humboldt, que llegó a constituir en él una especie de filosofía, [1] aunque nunca cerrada ni dogmática, le movió a desenvolver simultáneamente y con

la misma energía las más varias actividades, siendo a un tiempo filósofo de primer orden, escritor político, hombre de Estado, antropologista, poeta, estético y arqueólogo, imprimiendo a todas estas fases del desarrollo de su espíritu el sello imborrable de su personalidad. Defensor de los derechos del individuo contra la absorción del Estado; defensor de las nacionalidades históricas y del respeto debido al genio de las razas, tal como se manifiesta en los idiomas y en las artes, es siempre la acción individual el centro a donde convergen los rayos de su espíritu.

Pero sea cual fuere el valor que se conceda a sus escritos de ciencias sociales, su gloria principal la debe a la *filología comparada,* entre cuyos fundadores se le cuenta. No todos sus escritos sobre esta materia son de igual precio y originalidad. Por ejemplo: en su juvenil ensayo sobre el vascuence y el iberismo primitivo (que disfruta todavía en España de una reputación superior **[p. 130]** a su mérito), siguió en gran parte la errónea y exclusiva dirección de nuestros vascófilos del siglo pasado. Cuando Guillermo Humboldt compuso en 1800 aquel ensayo, no se había dedicado aún de propósito a la filología, no había estudiado las lenguas americanas, no conocía el sanscrito, cuyo estudio no comenzó hasta 1814 ó 1815, no había penetrado en los misterios del chino, ni conocía aún las lenguas malayas y polinesias, clasificadas ya por nuestro Hervás y Panduro. El verdadero Humboldt filólogo está en los trabajos de sus últimos años, especialmente en su obra póstuma *sobre la lengua Kavi, y* en la magnífica introducción, donde quiere indagar la esencia, origen, elementos e historia de las lenguas y de los sistemas de escritura, y la influencia que han ejercido en el desarrollo de la especie humana. La filología elevada a tales alturas llega a ser ciencia social y filosófica, y derrama torrentes de luz sobre los más oscuros problemas de la historia intelectual, y especialmente de la historia artística. Las lenguas, ¿no implican ya una cierta *facultad plástica,* desigualmente repartida entre las diversas razas y los diversos pueblos?

Además, G. Humboldt ha dejado estudios de carácter estético propiamente dicho, llenos de ideas propias, de las más originales y temerarias. Puede decirse que inició el estudio de *la fisiología estética* con las dos disertaciones que publicó en las *Horas,* de Schiller, *sobre la diferencia sexual y su influencia en la naturaleza orgánica,* trabajo que al mismo Kant le pareció enigmático, y en el cual el autor intenta de un modo harto extravagante reconstituir el ideal entero de la humanidad, y aun de toda animalidad, resolviendo la antinomia entre macho y hembra. Pero su libro verdaderamente estético es el *Comentario sobre Hermann y Dorotea,* que con tan modesto título encierra una cabal poética, expuesta, a la verdad, de una manera algo abstrusa, aun para lectores alemanes. G. Humboldt, en la intimidad de Schiller y de Goethe, durante el período más fecundo de su amistad, contemplaba día por día la elaboración de sus obras; y su naturaleza alemana le llevaba a teorizar sobre el efecto estético, a generalizar la impresión recibida más bien que a detenerse en la contemplación de la obra particular, que para él era tan sólo un excitante o un motivo. Lo que G. Humboldt veía en *Hermann y Dorotea,* era la conservación de la integridad moral del individuo, y su libre y **[p. 131]** armónico desarrollo en medio de la fatalidad social de una época turbulenta. En este sentido no menos que en el sentido artístico, el poema de Goethe era a sus ojos de una perfección absoluta, y conducía su pensamiento hacia las leyes más profundas de la naturaleza humana. Por eso el llamado *comentario* es una serie de observaciones de carácter generalísimo sobre el arte, la poesía y los géneros poéticos en su relación con los estados del espíritu y con las facultades productoras, y, además, un análisis profundo del genio de Goethe, considerado como uno de los tipos superiores de su nación y del género humano entero. El ideal artístico de G. Humboldt es tan sereno y clásico como el de Goethe, tan adverso a las aspiraciones confusas y a los deseos inquietos, tan enamorado como él de la templanza y del equilibrio. Es, en

suma, su libro un libro anti-romántico, todo lo contrario de la *Poética* de Juan Pablo. Para G. Humboldt, Goethe es el modelo insuperable del poeta «a quien la naturaleza concedió observar con ojos de naturalista todo lo que le rodea, y comprenderlo de una manera profunda y clara; no estimar en los objetos del sentimiento y de la reflexión más que lo sólido y lo verdadero; tener en poco toda obra de arte donde falten el orden y la regla, todo razonamiento que no descanse sobre un hecho exacto»; «poeta único, penetrado del espíritu de los antiguos, familiarizado con lo mejor de los modernos, y dotado de una individualidad propia tal que no hubiera podido existir ni en otra nación ni en otro tiempo que en el suyo, ni asimilarse cosa alguna sin transformarla en sustancia propia»; «hombre, en fin, que ha condensado en una idea poética toda su experiencia de la vida humana y de la felicidad que puede contener».

Además de este comentario, G. Humboldt dejó notables muestras de crítica artística en sus fragmentos de viajes por Italia y España, en sus estudios sobre el teatro francés y sobre los museos de París. Era principio suyo que basta conocer el arte y la literatura de un país para adivinar su historia. De la estatuaria sacaba revelaciones inesperadas sobre el carácter de las razas, hasta inducir un desarrollo paralelo del arte y de las formas naturales de que el arte es imitación, un ennoblecimiento de la figura humana consiguiente a la mayor nobleza de la figura artística.

[p. 132] Alejandro de Humboldt (1769-1859), el admirable explorador y viajero, que llevó de frente todas las ciencias naturales, y supo, exponiendo sus resultados, dejar, a la vez que un gran nombre científico, un nombre literario casi único, como expositor animado y brillante de los fenómenos del *Cosmos* y de sus relaciones armónicas, es el gran maestro de la *Física estética,* tratada antes de un modo vago y superficial por Bernardino de Saint-Pierre. Sólo Humboldt era capaz de escribir tal obra, por lo mismo que no se había encerrado en una ciencia particular,

sino que había visto los nexos y correlaciones de todas, logrando los mayores resultados de la aplicación de unas a otras. Por otra parte, en Humboldt, a pesar de no ser hombre de muy ardiente fantasía, la contemplación científica se confundió muchas veces con la contemplación estética: el naturalista cede a cada paso la palabra al viajero entusiasta, no sólo en los *Cuadros de la Naturaleza* y en los *Paisajes de las Cordilleras,* sino en infinitos lugares del *Cosmos,* al cual preceden unas *Consideraciones sobre los diversos grados de placer que causan el aspecto de la naturaleza y el estudio de sus leyes,* y en el cual hay un volumen entero, guizá el más excelente, consagrado a estudiar el reflejo del mundo exterior en la imaginación del hombre, el sentimiento de la naturaleza según las razas y los tiempos, la literatura descriptiva, la influencia de la pintura de paisaje sobre el estudio de la naturaleza, el arte del dibujo aplicado a la fisonomía de las plantas, los efectos del contraste producido por la fisonomía característica de los vegetales, y, finalmente, el desarrollo progresivo de la idea del universo en la mente humana. El mundo reflejado en la poesía, en el arte y en la ciencia: cuadro ciertamente vasto y magnífico, en el cual la ejecución es digna de la grandeza del asunto. El estudio científico del sentimiento de la naturaleza, arranca del segundo volumen del *Cosmos,* verdadero inspirador del bello libro de Víctor de Laprade y de tantos otros.

[p. 52]. [1]. Como filósofo ha sido considerado Schiller en el libro de Kuno Fischer, *Schiller als philosoph* (Francfort, 1858). Schiller ha sido objeto de innunerables estudios biográficos y críticos, entre los cuales baste citar: en Alemania, los de Döring (1822), Carolina von Wolfzogen (1838), Gustavo Schwab (1840), Diezmann (1854), Palleske (1858), Scherr (1859), Julián Schmidt (1863), sin contar las historias generales de la poesía alemana y de la Estética; en Inglaterra el de Tomás Carlyle (1825); en Francia los de Regnier, Heinrich, Bossert, etc., etc.

[p. 53]. [1]. «El cristianismo (dice en una de sus cartas a Goethe) es la manifestación de la belleza moral, la encarnación de lo santo y lo sagrado en la naturaleza humana, la única religión verdaderamente *estética*.» A la ley del *imperativo* kantiano quiere sustituir el *libre movimiento de las almas*.

[p. 54]. [1]. Son *27,* aunque generalmente de corta extensión. Aparecieron en el periódico *Las Horas* en 1795.

[p. 72]. [1]. Artículo inserto en *La Nueva Talía*.

[p. 72]. [2]. Tomo III de sus Opúsculos.

[p. 75]. [1] . *De lo Patético,* carta de *La Nueva Talia* (1793).— *De la causa del placer que sentimos en la emoción trágica (1792,* en *La Nueva Talía)*.— Del *arte trágico* (1792, en la misma Revista).

[p. 79]. [1]. Publicado en *Las Horas* (1795 a 96), reimpreso con algunas correcciones en 1800.

[p. 90]. [1]. Véanse, por ejemplo, las *Confesiones de un alma noble* que forman parte de *Wilhelm Meister.*

[p. 90]. [2]. Esta apreciación de Goethe es muy breve y ligera, ni convenía otra cosa a nuestro propósito. Por otra parte, parece imposible decir cosa nueva acerca del gran poeta, y es superfluo repetir mal lo ya dicho. El que quiera enterarse, tiene a su disposición una biblioteca entera. En Alemania, además de las historias de aquella literatura, publicadas por Gervinus (1853), Kurt (1853), Menzel (1839), Julián Schmidt (1856), Hillebrand (1850), los trabajos biográficos de Wiehoff (1847-54), de Schaefer (1851), de Düntzer (1854-1868), y los muy anteriores de Döring (1828-33) y de Falk (1832), el libro de Guillermo Humboldt sobre *Hermann y Dorotea,* las *Lecciones* de Rosenkranz *sobre Goethe* (1847), el libro de Kestner sobre el *Werther* (1855), el de K. J. Scherr sobre el *Fausto* (1881), y otros infinitos trabajos sobre el mismo poema, de los cuales hay una bibliografía especial hecha por Peter (1867), además de otra general de todas las *obras*

escritas por Goethe o sobre Goethe, publicada por Luis de Lancizolle en 1857. En Inglaterra, debe recomendarse sobre todo la obra de Lewes, tan nutrida y copiosa *(The life and works of Goethe,* 1855). En Francia, lo mejor es, sin disputa, el precioso libro de Ernesto Lichtenberg *(Étude sur les poésies Iyriques de Goethe,* 1882); pero también merecen recomendación *la Philosephie de Goethe,* de E. Caro (2ª ed., 1880), el estudio de Ernesto Faivre sobre las obras científicas, y los varios libros de A. Mézières (W. *Goethe, les oeuvres expliquées par la vie),* Saint-René Taillandier (comentario perpetuo a la *Correspondencia entre Goethe y Schiller,* 1863), Bossert *(Goethe: ses précurseurs et ses contemporains.—Goethe et Schiller.* 2ª ed., 1882), Paul Stapfer *(Goethe et ses deux chefs-d'oeuvre classiques,* 2ª ed., 1886), J. J. Weiss (sobre *Hermann y Dorotea,* 1856), Montégut (artículos sobre *Werther, Wilhelm Meister y Dante comparado con Goethe,* en su libro *Types litteraires et fantaisies esthétiques,* 1882), sin olvidar el estudio, ya algo anticuado, de Henri Blaze de Buri *(Essai sur Goethe et le second Faust),* que precede a su traducción de los dos *Faustos* (1841). Véanse, además, algunos preciosos artículos de Sainte-Beuve, esparcidos en los tomos II a XI de las *Causeries de Lundi,* y su prefacio a las *Conversaciones de Goethe con Eckermann,* traducidas por Emilio Délerot. De los estudios castellanos, algunos de ellos notabilísimos, se hablará en su lugar propio.

[p. 103]. [1]. Se escribió con motivo de *La Hija del aire,* traducida al alemán por Gries.

[p. 105]. [1]. *Stimmen der Völker in Liedern,* 1778-79.

[p. 105]. [2]. La incluida en la *Bibliot. Universelle des Romans* (1783).

[p. 105]. [3] . *De sacra poesi Hebraeorum,* 1753.

[p. 105]. [4]. Muy conocido en Francia, y también entre nosotros, por la traducción de Edgard Quinet (1827-28).

[p. 107]. [1]. Herder publicó además *Fragmentos sobre la nueva literatura alemana* (1767), *Selvas Críticas* (1769), *Estudios sobre Ossian y Shakespeare* (1773), *Memoria sobre las causas de la corrupción del gusto en los diferentes pueblos* (1774), etc. Vid. el estudio de Joret, *Herder et la renaissance littéraire en Allemagne*.

[p. 111]. [1]. *Vorschule der Aesthetik,* 1804, tres volúmenes.—Traducida al francés por Alejandro Büchner y León Dumont (París, Durand, 1862) con el título de *Poétique ou Introduction a l'Esthétique,* con un ensayo preliminar, notas y comentarios de los traductores.

Sobre Juan Pablo hay un notable y muy reciente estudio de J. Firmery, profesor en Rennes (París, Fischbacher, 1886): *Étude sur la vie et les oeuvres de Jean Paul-Fréderic Richter.*

[p. 127]. [1]. «Los grandes poetas, puesto que tienen las llaves del cielo y del infierno, deben abrir el cielo con preferencia. El que lega a la Humanidad un ideal, un santo, merece ser santificado él mismo, y ese carácter aprovecha todavía más a los otros que al que le ha creado, porque vive y enseña eternamente sobre la tierra… Es un mundo nuevo, el reino de Dios, el que el poeta nos da.» Hay que advertir que para Juan Pablo, idealista absoluto, la forma del carácter es lo general en lo particular, la individualidad alegórica o simbólica. El arte debe hacer de cada individuo un género que refleje la humanidad entera .

[p. 129]. [1]. Vid . *La Philosophie Individualiste. Étude sur Guillaume d'Humboldt,* par Challemel Lacour: París, 1864.

CAPITULO III.—LA ESCUELA ROMÁNTICA ALEMANA.—LOS SCHLEGEL.

El nombre de *romanticismo* tiene en Francia, en Italia y en España una significación muy lata. Dícese *romántico* en oposición a *clásico, y* bajo ese nombre se confunden todas las tentativas de insurrección literaria, que con tanta gloria estallaron en la primera mitad de nuestro siglo. Pero en Inglaterra, y sobre todo en Alemania, los términos *romanticismo* y *romántico* tienen un sentido mucho más restricto, y se aplican a grupos más pequeños y mejor caracterizados. Grandes poetas, que en otras partes están generalmente considerados como románticos, pasan por clásicos en su tierra. Byron, prototipo y dechado de imitación en su vida y en sus obras para los vates románticos franceses, españoles y hasta polacos y rusos, es, a los ojos de cualquier inglés, un poeta clásico, no sólo por su respeto extraordinario a las formas antiguas y por su adhesión casi supersticiosa a convenciones tales como la ley de las unidades dramáticas, sino porque faltan en sus obras casi todos los caracteres distintivos de la poesía romántica inglesa; lo mismo el amor arqueológico a las cosas de la Edad Media, principal musa de Walter Scott, que la desenfrenada y calenturienta inspiración de Coleridge o la íntima, familiar y artificiosamente prosaica de Wordsworth. Evidentemente lord Byron nada tiene que ver ni con los poetas de Edimburgo ni con los poetas de los lagos: él desciende de la escuela clásica de Dryden, **[p. 134]** de Pope, de Gray, y no oculta este origen; antes se envanece de él, lanzando aceradísimos dardos contra los *lakistas*. Lo que tiene de romántico no está en la forma, está en la esencia, en la propia personalidad del poeta. De ShelIey no se hable: audacísimo por las ideas, es un artista tan puro y sereno de forma, que a los mismos griegos pusiera envidia.

De igual suerte, ningún alemán apellida romántica la poesía de Goethe ni la de Schiller, si bien aquí importa hacer una distinción. Goethe y Schiller se enlazan con el romanticismo por algunos puntos, no los más capitales, de su ingenio. Goethe, por ejemplo, fué, si no romántico, a lo menos progenitor del romanticismo en *Goetz de Berlichingen* (romanticismo histórico), y en Werther (romanticismo íntimo); pero luego cambió totalmente de rumbo, y fué con alternativas, o a un tiempo mismo, poeta clásico puro, poeta realista, poeta transcendental y simbólico, agotando, como en su lugar queda dicho, todas las formas del arte. Schiller llamó *tragedia romántica* a su *Doncella de Orleans;* pero la misma excepción que hizo respecto de esta pieza (sin duda por su misticismo un tanto fantasmagórico), prueba que no consideraba como románticas las restantes, y que en aquella ocasión quiso apartarse un tanto de su habitual manera.

La principal razón de que muchas obras inglesas y alemanas, tenidas en su país por clásicas desde el momento de su aparición, se hayan presentado en otros países con carácter tumultuoso, y hayan servido de bandera a los innovadores literarios del Mediodía de Europa, ha de buscarse en la distinta posición de unos y otros pueblos respecto del romanticismo. Dominaba, a fines del siglo pasado, en Francia, en Italia y en España, cierto clasicismo de segunda mano, estrecho, mecánico e intolerante, que, sin saberse bien por qué razón, se había arrugado la representación del clasicismo verdadero, y aun la de todo arte, reputando por pecado grave y transgresión inexpiable todo apartamiento voluntario de sus absurdos cánones. Por consiguiente, toda obra nacida bajo el sol de la libertad artística, toda creación un tanto genial y espontánea, toda voz de protesta, todo llamamiento, no ya a las tradiciones nacionales, sino al helenismo puro, toda tentativa, en suma, para romper aquel círculo de hierro, tenían que aparecer como obras románticas, y causar con su aparición verdadero **[p. 135]** escándalo y asombro. En Italia y en España este asombro

duró muy poco, porque todo el mundo entendió, en seguida, que de lo que principalmente se trataba era de soldar la poesía moderna de ambas naciones con su poesía antigua, emanciparse de la estéril imitación de los franceses, y levantar de nuevo las aras de Dante y del Ariosto, de Calderón y de Lope, que nunca habían dejado de tener, ni aun en las épocas de mayor intolerancia galoclásica, admiradores y panegiristas fervientes. Pero en Francia, donde, por caso raro y por leyes peculiares de aquella civilización, la llamada escuela clásica había llegado en cierto modo a ser escuela nacional, borrando todo recuerdo de las escuelas poéticas que la precedieron, el escándalo fué grande, terrible la resistencia y encarnizada la lucha; como que los literatos académicos creían combatir pro *aris et focis,* cuando combatían por las formas trágicas de Corneille y de Racine. De suerte que el espíritu nacional, que en otras partes fué el principal despertador y estímulo de los poetas románticos, se volvía contra ellos en Francia, y ellos mismos venían a dar indirectamente la razón a sus adversarios, puesto que, desconociendo el asombroso florecimiento épico de la Francia de la Edad Media, cuando trataban de buscar precedentes, tenían que refugiarse unos en Andrés Chénier, y otros en Ronsard o en Mathurin Regnier, poetas todos ellos clásicos, pero en los cuales se observaban ciertos atrevimientos de dicción o ciertas libertades métricas, a las cuales daban los innovadores del año 30 exagerada importancia.

Por el contrario, aunque en los países germánicos habían existido durante los siglos XVII y XVIII escuelas *pseudo-clásicas,* influídas más o menos por la de Francia, la medianía habitual de sus poetas, el carácter exótico de su producción, el abandono en que el público los dejaba, su total discordancia con el espíritu nacional, y otra porción de circunstancias bien obvias, les habían impedido siempre ejercer el despotismo y la dictadura a que estaban acostumbrados los franceses. Así es que la *Dramaturgia* de Lessing bastó para ahuyentar de Alemania a los pálidos e insulsos

imitadores del teatro francés, cumpliéndose de esta manera, en un día, sin resistencia notable, la emancipación literaria alemana, cuando otros pueblos tuvieron que suspirar por ella veinte, treinta o cuarenta años más. Así quedó abierto el camino no para una **[p. 136]** escuela puramente negativa y demoledora que se mostró en algunas partes no menos intolerante que la que se proponía desterrar, sino para el grande arte de Goethe y de Schiller, que se levanta sobre estas diferencias transitorias y locales de *clasicismo* y *romanticismo, y* merece el calificativo de *arte humano*. Todo lo cual quiere decir que lo que en Alemania se llamó *romanticismo,* fué un grupo especial, una pequeña iglesia, en la cual figuraron ciertamente poetas, críticos y aun filósofos muy notables, pero no de primer orden si se los compara con Lessing y Herder, con Goethe y Schiller, con Kant y Hegel. Con decir que ninguno de estos nombres pertenece a la escuela romántica, fácilmente se infiere que ésta no ejerció la suprema dirección de los espíritus en Alemania, ni por Alemania en Europa. Así y todo, su influjo fué grande, aunque transitorio, como iremos viendo. A esta escuela pertenecen, en mayor o menor grado, los dos hermanos Guillermo y Federico Schlegel, Luis Tieck, Zacarias Werner, Teodoro Hoffmann, Federico Stolberg, Novalis, Brentano, Achim d'Arnim, Lamotte-Fouqué (alemán, a pesar de su apellido francés), el más poeta de todos ellos Luis Uhland, y el profundo místico Goerres.

Es carácter común a la mayor parte de estos escritores el entusiasmo por los recuerdos de la Edad Media; el gusto de cierta poesía feudal y caballeresca; la exaltación del espíritu teutónico; la *galofobia,* o sea, la aversión a las ideas, costumbres y gustos de los franceses; la admiración más o menos sincera y desinteresada por las literaturas menos parecidas a la de sus vecinos, especialmente la inglesa y la española; la tendencia a lo sobrenatural y a lo fantástico (que en Werner y Hoffmann degenera en verdadero delirio); la efervescencia, no siempre sana, de la pasión, mezclada

con cierto idealismo vaporoso y tenue, y, finalmente, el culto de la arquitectura gótica, de las noches de luna, de las nieblas del Rhin, de la mitología popular, de las baladas y consejas, de las artes taumatúrgicas y de las potencias misteriosas.

Los teóricos y críticos de esta escuela fueron los dos hermanos Schlegel, *a quienes nos complacemos en citar, aunque ahora no parezca de buen tono,* como decía con su habitual concisión el Dr. Milá y Fontanals. ¡Singular poder el de la sátira! Guillermo y Federico Schlegel fueron, sin duda, hombres eminentes: por ellos hablaron en hermosa lengua alemana Calderón y Shakespeare; a ellos se **[p. 137]** debió la difusión del estudio de la lengua y literatura sanscrita; la ciencia de las literaturas comparadas nació en gran parte por sus esfuerzos, de cuyo valor y alcance sólo puede formarse idea quien considere el inmenso camino recorrido desde que ellos dieron el primer impulso; nadie tanto como ellos vulgarizó por Europa el espíritu de la crítica germánica; su nombre fué invocado en todas las batallas románticas de París, de Milán o de Madrid; la disertación sobre las dos *Fedras* es una fecha inemorable en la evolución de las ideas dramáticas; a las lecciones de G. Schlegel debió Mad. de Staël la relativa independencia de su criterio… y, a pesar de todo esto, no hay hombre leído que, al mentar a los Schlegel, deje de sonreírse involuntariamente, recordando las malignas caricaturas que, con tanta ausencia de caridad y de gratitud como riqueza de vena mordaz y despiadada, trazó de ellos Enrique Heine en su famoso libro *De la Alemania*. Será pueril cuanto se quiera la reminiscencia, pero es forzosa e involuntaria. Sólo a los grandes poetas es concedido eternizar así al objeto de su desdén o de su iracundia, y en ello mismo, si bien se mira, llevan su mayor castigo, puesto que hacen eterna también su propia flaqueza o infamia moral, que se revela en la detracción y en el odio. Hablemos, pues, no del Guillermo Schlegel, maestro de Enrique Heine en la Universidad de Gottinga, y condenado por él a la cadena perpetua de la parodia, en compa-

ñía de Mad. de Staël, sino del brillante agitador literario Augusto Guillermo de Schlegel (1786-1845), pontífice del romanticismo y autor de las *Lecciones de literatura dramática,* el mejor libro de crítica teatral que había aparecido en Alemania después de la *Dramaturgia* de Lessing.

De esta *Dramaturgia* recibió la crítica de G. Schlegel el primer impulso. Pero su audacia consistió en llevarla al corazón de Francia, lanzando en 1807 en París, y en lengua francesa, aquel primero e inolvidable manifiesto romántico que se llama *Comparación entre la «Fedra» de Racine y la de Eurípides*. [1] No negaremos que **[p. 138]** la antipatía de Schlegel contra Francia y su Emperador entrase por algo en esta bizarra aventura; pero no hemos de atribuir a motivo tan poco literario (como hacen por desquite los franceses) una crítica que pueda ser dura respecto de Racine, pero que está inspirada por un profundo sentimiento del arte antiguo en lo que toca a Eurípides. La argumentación de Schlegel es irrefutable desde el punto de vista en que él se coloca, y que (obsérvese bien) era el mismo en que se ponían entonces los críticos franceses. Para éstos, las tragedias de Racine y las de Eurípides eran producciones de un mismo género, de una misma escuela. Voltaire, La Harpe y sus innumerables discípulos, creían firmemente que el teatro trágico de su nación se fundaba en los mismos principios que el teatro griego, y era continuación de él, *aunque mucho más perfecta*. Estas pretensiones, enunciadas con tan poca modestia, no podían menos de excitar la contradicción en cualquier helenista de raza, aunque no fuera alemán ni tuviese los motivos personales de animadversión que algo gratuitamente atribuyen los franceses a Schlegel. Él, en suma, no hacía más que perseguirlos en su propio campo, en el que ellos libremente habían elegido. ¿Comparáis a Racine con Eurípides? Pues yo os probaré que la supuesta perfección de Racine estriba en una total falsificación del asunto que no es Fedra, sino Hipólito; en una pintura de pasión enteramente moderna; en una aberración ex-

traordinaria en cuanto al carácter de Hipólito, tan insignificante en Racine, tan ideal y tan lírico con austero y virginal lirismo en la obra de Eurípides, y en un absoluto e irreverente olvido de la parte que pudiéramos llamar *divina* del argumento.

Claro es que todos estos reparos tenían una retroversión fácil, pero que, por serlo tanto, no podía ocultarse a un espíritu tan avisado como el de Guillermo Schlegel. Podía contestarse (y no han dejado de decirlo los franceses, y Enrique Heine mejor que ellos) que precisamente el mérito de Racine consiste en lo que tiene de poeta moderno e inconscientemente romántico; que las dos *Fedras* nada tienen de común sino el esqueleto de la fábula **[p. 139]** y algunos trozos imitados o traducidos por el poeta francés; que quizá Séneca el trágico ha influido más que Eurípides en la obra de Racine; que es ociosa y sofistica la comparación entre dos dramas nacidos de una inspiración tan diversa; que si Racine es infiel al espíritu de la antigüedad, también Eurípides era un poeta de decadencia respecto de Esquilo y Sófocles y respecto del helenismo puro, cuya integridad altera con su intemperancia sentenciosa y sus recursos melodramáticos y patéticos, y, finalmente, que suponiendo (lo cual es conforme a la opinión de todo el mundo, excepto de los franceses) que Eurípides sea mayor poeta que Racine, bástale a éste, para su gloria, haber sido (como dice Heine) «una fuente viva de entusiasmo, haber inflamado, extasiado y ennoblecido a su pueblo».

Pero repito que Schlegel no podia ignorar cosa tan obvia. Los que lo ignoraban eran los críticos galo-clásicos a quienes él se dirigía. Desde las primeras páginas de su disertación apunta la idea de que «en medio de semejanzas externas y accidentales, nada hay en el fondo más diametralmente opuesto que la tragedia griega y la tragedia francesa». Precisamente, la parte más profunda y más duradera de este *paralelo* suyo es su teoría de la *fatalidad* trágica, interpretada con muy alto sentido, y contrapuesta a las mezquinas ideas de *justicia poética* que han solido dominar en el

teatro francés. «Los héroes clásicos no descendían a la arena sangrienta de la tragedia como gladiadores viles, únicamente para excitar nuestros nervios con sus dolores. No es el espectáculo del dolor lo que forma el atractivo de una tragedia, sino el sentimiento de la dignidad de la naturaleza humana, que se despierta en nosotros cuando contemplamos los tipos ideales o los vestigios de un orden de cosas sobrenatural, impreso y como misteriosamente revelado en la marcha, que pudiera creerse irregular, de los acontecimientos». El germen de esta doctrina está, sin duda, en los ensayos estéticos de Schiller, y aun, yendo más allá, en la doctrina de Kant acerca de lo sublime; pero las aplicaciones pertenecen a Guillermo Schlegel, que a su vez inició la teoría de *la conciliación de los dos opuestos poderes morales,* tan admirablemente desarrollada luego en la *Estética* de Hegel. «El sistema trágico de los griegos está fundado en un desarrollo de la moral casi del todo independiente de su religión. La **[p. 140]** dignidad del hombre se mantiene como a despecho del orden sobrenatural de las cosas: la libertad moral disputa a la fatal necesidad el santuario íntimo del alma, y cuando la naturaleza humana es harto débil para obtener completa victoria, alcanza al menos honrosa retirada». Los ejemplos más notables que invoca Guillermo Schlegel en apoyo de esta tesis, son la trilogía de Esquilo y el *Edipo en Colona*. [1]

Otra novedad iniciaba en la crítica aquel opúsculo de Guillermo Schlegel. Por primera vez la tragedia de los griegos era comparada con su escultura, y recibía de la comparación una luz nueva e inesperada. «Para sentir dignamente el *Hipólito* de Eurípides (decía Schlegel a los franceses), es preciso estar iniciado en los misterios de la hermosura y haber respirado el aire de Grecia. Recordad lo más perfecto que la antigüedad nos ha transmitido en imágenes de una juventud heroica: los *Dioscuros* de Monte-Cavallo, el Meleagro y el Apolo del Vaticano. El carácter de Hipólito ocupa en la poesía el mismo lugar, poco más o menos, que

esas estatuas en la escultura. Winckelmann dice que al aspecto de esos seres sublimes, nuestra alma adquiere una disposición sobrenatural, nuestro pecho se dilata, y una parte de su existencia, tan fuerte y tan hermosa, parece trasladarse a nosotros. Algo parecido experimento al contemplar a Hipólito tal como Eurípides le ha pintado. Podemos notar en muchas bellezas ideales del arte antiguo, que sus artífices, cuando querían crear una imagen perfecta de la naturaleza humana, fundían los caracteres de un sexo con los del otro: así Juno, Palas, Diana, tienen una majestad, una severidad varonil; Apolo, Mercurio, Baco, al **[p. 141]** contrario, tienen algo de la gracia y dulzura de las mujeres. De la misma suerte vemos en la belleza heroica y virginal de Hipólito la imagen de su madre la Amazona, y el reflejo de Diana en un mortal». No, no hay burlas que puedan prevalecer contra esto. El verdadero iniciador de la crítica moderna *entre los franceses* ha sido Guillermo Schlegel.

Y lo fué, no solamente por esta *Comparación de las dos Fedras,* sino por su famoso *Curso de literatura dramática,* explicado en Viena al año siguiente, en 1808, impreso desde 1809 a 1811, pero cuya verdadera fama comenzó en 1814, fecha de la traducción francesa que hizo Mad. Necker de Saussure, prima de Madame de Staël, y revisó y autorizó el mismo Guillermo Schlegel.

La opinión de los contemporáneos sobre estas *Lecciones* nos la ha dado Mad. de Staël en su libro *De la Alemania*. «*No* es este *Curso* (dice) una nomenclatura estéril de los trabajos de los diversos autores; el espíritu de cada literatura está comprendido por una imaginación de poeta, y la erudición, que es extraordinaria, no se revela sino por el conocimiento perfecto de las obras maestras. En pocas páginas se goza del trabajo de una vida entera; todo juicio, todo epíteto es bello y exacto, preciso y animado. Guillermo Schlegel ha encontrado el arte de tratar las obras maestras de la poesía como maravillas de la naturaleza, y pintarlas con vivos colores, que no perjudican a la fidelidad del dibujo…

El análisis de los principios sobre que se fundan la tragedia y la comedia, está tratado en el curso de Schlegel con gran profundidad filosófica; pero además de este mérito, tiene el autor otro muy raro: el de inspirar entusiasmo hacia los grandes ingenios que admira. Se muestra en general partidario de un gusto sencillo, y a veces de un gusto rudo; pero hace una excepción en favor de los pueblos del Mediodía. Detesta el amaneramiento que nace del espíritu de sociedad; pero el que procede de lujo de imaginación, le agrada en poesía como la profusión de colores y perfumes en la naturaleza. Schlegel, después de haber adquirido gran reputación por sus traducciones de Shakespeare, se ha enamorado de Calderón con un amor no menos vivo, pero de género muy diferente del que Shakespeare puede inspirar, porque, así como el poeta inglés es profundo y sombrío en el conocimiento del corazón humano, así el poeta español gusta de entregarse con encantadora **[p. 142]** dulzura a la belleza de la vida, a la sinceridad de la fe, a todo el resplandor de las virtudes que colora el sol del alma. Yo estaba en Viena cuando Guillermo Schlegel dió su curso público no esperaba de él más que enseñanza; pero quedé atónita de oír a un crítico tan elocuente como un orador, y que, lejos de encarnizarse con los defectos, perpetuo alimento de la medianía envidiosa, intentaba solamente dar nueva vida al genio creador».

Esto escribió Mad. de Staël en 1809. Hoy es, y todavía no ha envejecido el libro en sus partes esenciales. Es el primero que presentó unidas la teoría y la historia del arte dramático, los preceptos y los modelos; el primero que abarcó en un solo cuadro los principales teatros del mundo, desde el griego hasta el alemán. Diez y seis lecciones le bastaron para esto, y, con ser tan corto el espacio, pocas veces se le puede tachar de superficial ni de mal informado. Lo fué sin duda respecto de nuestro teatro, que admiraba mucho y conocía muy poco, siendo para mí evidente que apenas leyó otra cosa que algunos dramas de Calde-

rón, los cuales, interpretados conforme a cierta estética, nunca soñada del poeta madrileño, dieron motivo a Schlegel para aquel pomposo y magnífico ditirambo de la lección XVI, donde Calderon resulta colocado en el pináculo de la poesía romántica, lo cual no puede menos de regocijarnos el alma como españoles, aunque envuelva una injusticia enorme respecto de todas las demás glorias de nuestra escena, sacrificadas sin piedad por Schlegel al ídolo, en gran parte fantástico, que él se había forjado. Don Pedro Calderón es, sin duda, altísimo poeta, pero no necesita para su gloria ni que se conviertan en bellezas de alto sentido, interpretándolos a la alemana, defectos suyos patentes, ni que, por el mero capricho de cifrar en un nombre resonante un desarrollo dramático muy largo, muy complicado y muy difícil de estudiar, se le atribuyan cualidades que no son de él, sino de su tiempo, y se deprima desdeñosamente a poetas que nada le deben, como el gran Lope, ni entendido ni leído por Schlegel; Tirso, de quien no llegó a saber (como ingeniosamente se ha dicho) más que la segunda parte de su pseudónirno, y eso para citarle revuelto con Matos Fragoso y otros de tercer orden; y Alarcón que probablemente no hubiera sido del gusto de Schlegel por parecerse demasiado a Terencio, pero que no deja de ser uno de los más perfectos poetas que hay **[p. 143]** en literatura alguna, como también lo es, mal que pese al brillante crítico de Viena, aquel Moratin, de cuyos dramas *prosaicos y moralistas* habla con tan desdeñosa lástima. De todo lo cual se infiere que las apoteosis de nuestro teatro hechas por los Schlegel han de ser recibidas de nosotros un poco a beneficio de inventario, puesto que nos hicieron juntamente un favor y un disfavor, y quizá el favor tuvo poco de sincero y desinteresado.

Con efecto: la intención de zaherir a todo propósito a los franceses, no se disimula de ningún modo en el libro de Schlegel. De lejos la viene preparando con sus juicios sobre el teatro latino e italiano, y quizá todo el misterio de la diatriba contra Séneca el

trágico (a quien su patria española no bastó a defender de los furores de Schlegel), está en que Racine le ha imitado en algunos de los mejores trozos de *Fedra*. Muchas de las cosas que Schlegel escribe en sus tres lecciones sobre el teatro francés, son justas y exactas, mientras se mantiene en la esfera de los principios generales; pero el crítico alemán olvida voluntariamente que con la peor y más absurda teoría es compatible la producción de obras maestras, contando con aquel elemento genial, cuya ausencia con ninguna teoría se suple. El verdadero Corneille, de quien dice con razón Schlegel que era *un español educado a orillas del Sena,* está en sus piezas, no en sus *exámenes* ni en sus *Discursos* sobre el arte dramática, tan embrollados y tan contradictorios respecto de lo que él mismo practicaba. De igual modo, la animadversión de Schlegel contra Molière, más bien que en la crítica parcial de sus obras, quiere apoyarse en una teoría general de la comedia, que a primera vista deslumbra, pero cuyo vicio radical sale a la superficie en cuanto Schlegel, con rigor lógico implacable, saca todas sus legítimas consecuencias, prefiriendo las farsas de Molière a sus comedias, *Scapin o Pourceaugnac* a *Tartuffe* y a *El Misántropo*. Un extranjero puede divertirse más o menos con *El Misántropo* y con *Tartuffe;* pero nunca dejará de reconocer la distancia que va entre estas obras de profunda observación y sentido humano, y bufonadas tales como *Le Cocu Imaginaire* y *La Comtesse d'Escarbagnas*. Schlegel, exagerando las ideas que sobre lo cómico y la libertad artística corrían entre los románticos (véase la *Poética* de Juan Pablo), se empeña en que la comedia ha de ser todo lo contrario de la tragedia, y el ideal **[p. 144]** cómico la negación del ideal trágico. La risa de la comedia según él, nada tiene que ver con la risa amarga y maligna de la ironía. Las invenciones que en Molière y otros poetas de su escuela se llaman cómicas, son en el fondo serias y aun tristes. En la verdadera comedia, jamás la indignación moral contra el vicio debe levantar su voz. Ni el vicio ni la virtud son objeto de la comedia, sino el regocijo

sin objeto, la alegría de la vida, el juego libre de la imaginación (idea que Kant y Schiller extendían a todo el arte), la vitalidad exuberante sin dirección a ningún objeto particular y determinado. La teoría es realmente fascinadora; pero ¿qué resulta cuando queremos aplicarle la piedra de toque de la historia? Que las comedias de Aristófanes, las primeras que cita Schlegel en apoyo de su tesis, al lado del elemento ideal poético y fantástico, descubren en cada línea intentos de parodia contemporánea, de sátira política, de censura literaria, de aplicación inmediata, en suma, que es todo lo contario de ese juego *libre y desinteresado* de la comedia que invoca Schlegel para fustigar a Molière. [1]

Otras lecciones del *Curso de Literatura Dramática* conservan hoy su valor nativo, y aun éste ha venido a reconocerse mejor con el transcurso de los años. Tal sucede con las relativas a Shakespeare, que verdaderamente hicieron época en la crítica shakespiriana aun para los mismos ingleses, y arguyen el más profundo estudio del poeta, tal como podía esperarse del mejor traductor que hasta ahora ha logrado. Y lo mismo acontece con sus lecciones acerca del teatro griego, de las cuales ha dicho M. Patín (crítico un tanto soñoliento y acompasado, pero docto humanista), que «nunca, antes de este libro de Schlegel, habían sido explicados con tanta sagacidad, de un modo tan profundo, en un lenguaje tan vivo, animado y elocuente, el espíritu general de la tragedia griega, el carácter particular de sus varios períodos y de sus principales representantes». Lo único que él y otros han censurado en estos capítulos, es cierta parcialidad contra Eurípides, **[p. 145]** sacrificado aquí a Esquilo y a Sófocles, como antes Racine a Eurípides. Es lo que Enrique Heine llamaba *azotar a un poeta con los laureles de otro*.

Sin ser una poética dramática, las *Lecciones* de Guillermo Schlegel encierran gran número de ideas de valor general, todavía más interesantes y fecundas que los hechos particulares. La distinción entre el espíritu clásico y el romántico, que era vulgar en

Alemania, pero desconocida aún en el resto de Europa; el reconocimiento tan generoso y amplio de que la inspiración poética no era patrimonio de ningún pueblo, sino don concedido a toda la humanidad, sin que ni siquiera las tribus bárbaras y salvajes estuviesen huérfanas de su influencia; la distinción entre el *efecto teatral* y el *efecto poético;* el contraste entre la libertad moral y la fatalidad, *polos opuestos de la tragedia antigua;* las reflexiones sobre el papel del coro, *espectador ideal, defensor de los derechos de la humanidad,* y las mismas teorías, antes indicadas, de la emoción trágica y del efecto cómico, eran principios más o menos nuevos, pero ciertamente *sugestivos,* esto es, engendradores de ideas capaces de renovar el arte. [1]

Aun los autores que más duramente tratan a Guillermo Schlegel, suelen mostrarse respetuosos con su hermano Federico (1772-1829), espíritu mucho más grave y maduro, que al fin encontró su natural reposo y asiento en el catolicismo, produciéndose con este motivo entre ambos hermanos irreparable divorcio de espíritus, que se tradujo de parte de Augusto Guillermo en **[p. 146]** hostilidad encarnizada, como lo muestran algunos escritos de su triste vejez. Antes habían redactado juntos el *Atheneum* (1796 a 1800), primera revista romántica; juntos hablan comenzado el estudio del teatro español, que Federico imitó en su drama de *El Conde Alarcos*. Muchas ideas son comunes a los dos hermanos; pero el impulso inicial parece haber partido siempre de Federico, que además desarrolló lógicamente las consecuencias de su sistema, y vió en el espiritu de la Edad Media algo más que un tema retórico o una ocasión de vano *dilettantismo*. El mismo Enrique Heine reconoce que Federico Schlegel era un espíritu de diverso temple que su hermano, aunque éste acertase a dar forma más artística y brillante a los pensamientos que el otro elaboraba. En todo le precedió y mostró el camino, en el romanticismo y en el indianismo, puesto que Federico Schlegel puede considerarse como verdadero fundador del estudio del sanscrito

en Alemania por su bello libro *De la lengua y sabiduría de los Indios* (1808). Las *Lecciones* de F. Schlegel *sobre la Historia Moderna,* su *Filosofía de la vida,* su *Filosofía de la Historia,* son producciones de altísimo valor, algo nebulosas es cierto, pero henchidas de altos pensamientos que las ponen al nivel de lo mejor que ha producido la escuela providencialista. Las ideas de *la vida interior,* de la caída y de la redención, de la voluntad divina y de la libertad humana, la revelación primitiva latente bajo los símbolos más diversos, el triple principio del *Verbo, del Poder y de la Luz,* son el alma de la *Filosofía de la Historia,* tal como Federico Schlegel la define: «restauración progresiva en la humanidad de la imagen borrada de Dios, mediante la Gracia que sin cesar va creciendo en los diferentes períodos del mundo, desde la revelación primitiva hasta la revelación de redención y de amor, que es el centro de la historia, y desde ésta hasta la consumación de los siglos». De todos los libros de filosofía de la historia escritos en nuestro siglo bajo la inspiración del criterio católico, el de Schlegel es, sin duda, el que encierra más vastas y profundas concepciones.

Estas mismas ideas han pasado a su monumental *Historia de la Literatura Antigua y Moderna,* libro breve en volumen, pero rico de elevadísimos pensamientos, y no indigno ciertamente del ambicioso título que lleva, puesto que en él, por primera vez, apareció tratada la historia literaria como una ciencia **[p. 147]** filosófica. [1] Claro es que nadie ha de ir a buscar en una obra de esta clase noticias detalladas de autores y de libros, sino direcciones e ideas generales; pero bien se ve que éstas han nacido del estudio inmediato de los monumentos literarios, y son fruto de una vasta y riquísima cultura. El mismo Enrique Heine, que acusa a F. Schlegel de examinar todas las literaturas desde un punto de vista elevado, sí, pero que nunca es otro que el campanario de una iglesia gótica, reconoce que no hay mejor libro sobre la la materia, aun incluidos los trabajos de Herder, que, por otra parte, no alcanzan la generalidad y extensión que los de Schlegel,

pero que también nacieron, como los suyos, del intento de buscar la poesía en las fuentes más diversas, rompiendo así los exclusivismos nacionales y clásicos que por tanto tiempo habían pesado sobre el arte.

El libro de Schlegel es bastante conocido entre nosotros para que no parezca necesario detenernos en su examen minucioso, mucho más cuando el elemento histórico predomina en él sobre el estético. La literatura, más bien que como arte, está considera da allí como influencia social, como elemento necesario para la vida y dignidad de las naciones. La parte técnica queda relegada muy a segundo término, y aun el autor parece desdeñarla, entregándose en cambio a divagaciones históricas, a primera vista muy poco enlazadas con el asunto; v. gr.: la que se refiere a los distintos modos de enterrar usados por los pueblos antiguos. Estudia largamente la Biblia; pero más bien bajo el aspecto teológico que bajo el aspecto literario, apartándose en esto de Lowth y de Herder. Toma la palabra *literatura* en una acepción vastísima, casi como sinónimo de cultura general; incluyendo en ella todas las creaciones que se manifiestan por medio de la palabra y la escritura. Largas consideraciones de sabor un tanto **[p. 148]** tradicionalista, sobre el lenguaje, y sobre las doctrinas sacerdotales y simbólicas de indios, persas, egipcios y pelasgos, en todos los cuales va descubriendo Schlegel rastros y vestigios de la revelación hecha a los patriarcas, y de *la fuente primitiva de la luz divina;* polémicas contra la Reforma, la filosofía del siglo XVIII y el ateísmo revolucionario, en las cuales se manifiestan la ardiente convicción del neófito y el vigor dogmático del apologista, ocupan quizá demasiada parte de los diez y seis capitulos de la obra, y por la misma superior grandeza de los asuntos sobre que versan, distraen la atención, del mundo, menos elevado, del arte. Así y todo, ¡cuántas apreciaciones luminosas, comenzando por la de Homero: «sentido franco, puro, claro, sensible a todas las impresiones y manifestaciones de la naturaleza, y a todas las formas

de la humanidad!» Es cierto que Schlegel sólo fija la mirada en los genios creadores y en las épocas de perfección, prescindiendo totalmente de los escritores de segundo orden y de los siglos de imitación y decadencia, con lo cual resulta incompleto su cuadro, y quedan sin explicación muchos fenómenos. Pero ¡con qué felicidad ha caracterizado a la mayor parte de los colosos del arte helénico, viendo en Esquilo el violento combate entre el antiguo Caos y la idea de la ley o del orden armónico, en Sófocles, la armonía interior, el presentimiento profundo de lo divino; en Tucídides, la grande y sublime tragedia histórica; en Aristófanes, la fuerza ditirámbica, que se manifesta en la reacción contra la materia rebelde de la realidad! Es cierto que Schlegel, lo mismo que su hermano y todos los críticos alemanes de entonces, trata duramente a Eurípides por lo que tiene de ingenio sofístico y de infiel al espíritu religioso y social del mundo antiguo; es decir, por lo único que constituye su originalidad, y le aproxima a los poetas modernos. Es verdad también que las preocupaciones de ambos Schlegel contra la pintura de la vida contemporánea les hace mirar con desdén y tratar de prosaica la *comedia nueva* de los Menandros y Terencios, si bien en este punto Federico Schlegel transige más que su hermano, no excluyendo del arte el cuadro animado de la vida, aunque en él se haga abstracción de lo maravilloso y de lo poético propiamente dicho. Siempre, no obstante, es a sus ojos la comedia de costumbres y todo arte realista un arte inferior en cotejo con el destino primero y original **[p. 149]** de la poesía, que es conservar y embellecer los recuerdos y las tradiciones de un pueblo y consagrar bajo formas brillantes la memoria de un pasado glorioso. Hasta cuando expresa los fenómenos exteriores de la vida, debe la poesía servirse de ellos para excitar la vida, más noble, de los sentimientos interiores. Pero todas las simpatías de Schlegel están en favor de la tradición, «base material, cuerpo visible de la poesía». Géneros híbridos y falsos le parecen la poesía didáctica o meramente descriptiva, sólo

tolerable cuando la mitología poblaba el mundo de sus figuras y de sus fábulas (punto de vista completamente opuesto al de Chateaubriand), pero destituída hoy de valor poético y humano; y la poesía bucólica, que tiene, no obstante, singular eficacia cuando no se la separa del cuadro general del universo, sino que en él aparece como episodio y contraste, de donde nace el delicioso efecto de las escenas idílicas en los poemas heroicos. Cuando este género aparece con pretensiones de independencia, es indicio de que la poesía va *individualizándose* cada vez más, hasta acabar en cuadritos de género, en antologías y series de epigramas.

La vindicación de la antigua literatura latina es uno de los puntos más importantes del libro de Schlegel. La acusa, es cierto, de haber olvidado las antiguas tradiciones nacionales y patrióticas, de haberse esforzado vanamente en imitar formas extranjeras que, arrancadas del suelo natal, parecen siempre plantas de invernadero; pero con esto y todo le concede majestad e importancia propias, por razón de la gran *idea romana,* que es el centro de gravedad de toda esta literatura, y que le da verdadera excelencia en algunos géneros, sobre todo en la historia. Esta consideración de la grandeza romana llega a ser tan sistemática en Schlegel, que le hace presentar a Horacio, contra toda verosimilitud, como un poeta patriótico, «que ocultaba bajo apariencias frívolas, el entusiasmo por la libertad y el dolor que sentía por la ruina de la república».

Todavía se muestra F. Schlegel crítico más sagaz, y, para el tiempo en que escribía, más verdadero iniciador, en lo que toca al arte de la Edad Media, a la influencia del cristianismo en las lenguas y literaturas romances, a la invasión del elemento germánico, a los orígenes de la poesía caballeresca, a la verdadera significación de la arquitectura gótica (cuyo simbolismo ha condensado **[p. 150]** en una página inolvidable, materia hasta hoy de infinitas variaciones y glosas, todas inferiores al modelo). Nuestra literatura le debió estimación singular y más razonada

que la de su hermano, porque se fundaba en mayor conocimiento. Del *Poema del Cid* dijo que tenía más valor que bibliotecas enteras de simples producciones del ingenio y de la fantasía, sin contenido de interés nacional. Bajo este aspecto de nacionalidad, dió a nuestra literatura el lugar primero entre las de Europa, y a la inglesa el segundo. El *Quixote* fué a sus ojos una especie de poema épico, de género particular y nuevo, cuadro riquísimo de la vida, costumbres y genio de su nación. En Calderón vió, todavía más que en Shakespeare, el apogeo de la belleza romántica y lírica, el espíritu de la simbólica cristiana, considerada como espejo del mundo invisible, el último eco de la Edad Media católica, y la solución más alta del enigma del destino humano. Claro es que con esto aludía tan sólo a los dramas religiosos de Calderón (cita especialmente *La Devoción de la Cruz* y *El Príncipe Constante),* haciendo exclusivamente calderoniano, con el desconocimiento de estas cosas común entonces, lo que con igual justicia pudieran reclamar por timbre propio los gloriosos autores de *El Condenado por desconfiado,* de *El Esclavo del demonio,* de *La Buena Guarda* y de *La Fianza Satisfecha*.

Son dignas de ser conocidas las teorías de F. Schlegel acerca del teatro, en las cuales funda su apoteosis de Calderón. Considera como el grado más bajo de la poesía dramática la que se limita a exponer «la superficie brillante de la vida y los fenómenos fugitivos del cuadro del universo». Llega el arte a su segundo grado de desarrollo, cuando reina en las exposiciones dramáticas un pensamiento y un sentido más profundos, esto es, el de representar la vida en toda su diversidad, en el laberinto de sus contradicciones, como enigma eternamente indescifrable. Tal es el drama de Shakespeare. Pero aún cabe en el arte un fin más sublime, cuando no solamente se plantea, sino que se resuelve el enigma, y, a través de las complicaciones de la vida, el poeta penetra en los arcanos de lo porvenir y desata los conflictos del hombre interior. Así procede Dante, mostrándonos primero, con insólita

energía, una serie de naturalezas vivas, en el abismo de la corrupción; conduciéndonos luego por los grados intermedios donde la **[p. 151]** esperanza y el dolor se mezclan, hasta el grado más alto de la beatitud. Tres especies principales hay de desenlace dramático: o el héroe se precipita sin esperanza de salvación en el abismo de una perdición total *(Macbeth, Wallenstein,* el *Fausto* de Marlowe, no el de Goethe), o termina el drama con una satisfacción y reconciliación mezcladas de dolor (las *Euménides, Edipo en Colona),* o brota de la muerte y del dolor una fuente de vida nueva que purifica el hombre moral, por la eficacia del amor y de la glorificación cristiana. En esto triunfa Calderón, y también en cierta especie de simbólica (la de los *Autos Sacramentales),* «que une a la pura luz de la vida todo el brillo y plenitud de la belleza espiritual». Crítica noble y elevadísima sin duda, pero crítica *a priori,* mucho más filosófica y aún mística que literaria, puesto que deja en la sombra nada menos que *el genio personal* y el talento de ejecución del poeta, por virtud del cual Shakespeare es en los reinos del arte personaje muy de otra talla que Calderón. Federico Schlegel es uno de los principales responsables de los extravios de cierta escuela transcendental, que, llevando a los últimos límites la reacción contra el formalismo retórico, dió en apreciar las obras de arte, no tanto por sus condiciones intrínsecas de tales, cuanto por las ideas o sentimientos de índole filosófica, religiosa y social que contenían, fuese cual fuese el acierto o el desmaño de la ejecución, como si en el arte salvasen las buenas intenciones y tuviesen el privilegio de no exigir realización perfecta y cumplida.

La teoría de Federico Schlegel sobre el romanticismo, peca, por una parte, de exclusiva, y por otra parte de excesivamente amplia y no poco contradictoria. De un lado le identifica y confunde con la poesía cristiana, como si no hubiesen entrado en él otros elementos distintos del cristianismo, y aun hostiles a él, por ejemplo el paganismo septentrional. De otro lado niega que

el genio romántico esté en abierta contradicción con el genio verdaderamente clásico y antiguo. Para él, los cantos de Homero son entermente románticos, y también los poemas indios y persas, y hasta encuentra huellas de romanticismo en los trágicos griegos. En suma: que apellida romántica a toda obra de arte donde descubre «sentimiento, entusiasmo profético y algunas centellas de ese amor divino, cuyo centro y foco está en el **[p. 152]** cristianismo». Por consiguiente, lo romántico no se opone de ningún modo a lo antiguo, sino a la imitación fría de las formas antiguas sin ningún calor de alma, y se opone todavía más a lo que Schlegel llama *género moderno,* es decir, al género realista que se encierra en lo presente, y no hace más que recibir las influencias de la vida (alusión evidente a una de las úlltimas maneras de Goethe). Schlegel muestra singular antipatía contra la novela, que él llama exposición prosaica de la realidad presente; y si es verdad que hace plenísima excepción en favor de Cervantes, es porque en su época la vida real era todavía caballeresca y romántica en España. La exposición *indirecta* de la realidad cuadra mejor a la poesía, según Schlegel. Es la ventaja de los asuntos tradicionales, en los cuales se puede embellecer el cuadro de lo pasado con todas las riquezas de lo presente y aun de lo futuro, «conduciendo hasta su fin último el laberinto de la vida humana, y haciendo presentir en su mágico espejo una más alta explicación de todas las cosas». Aún llega más allá en otro pasaje, confiando a la futura poesía la misión de exponer «la vida misteriosa del alma en el hombre y *en la naturaleza*».

Como se ve, Federico Schlegel llegó hasta los lindes de la *teosofía* y del iluminismo. Todas sus propensiones le arrastraban por esta pendiente, y aunque acertó a conservarse dentro de la ortodoxia (al revés de Novalis y otros románticos), es de ver con cuánto amor, respeto y complacencia habla de todos los *videntes, reveladores* y *mistagogos* modernos, aun de los manifiestamente heterodoxos, como Jacobo Boehme, el francés Saint-Martin, Ha-

mann y Lavater; qué atención presta a las sectas misteriosas y secretas de alquimistas, gnósticos y taumaturgos; qué debilidad siente por todos los que han intentado sorprender *el espíritu de la materia,* y leer en piedras, plantas o metales, misteriosos jeroglíficos.

Fuera de esta flaqueza, de la cual se libraron pocos entre los primeros románticos alemanes, todos más o menos soñadores y visionarios, hay en el libro de Schlegel una elevación tan constante de miras, una tolerancia tan ejemplar aun en los ardores de la polémica, un respeto tan grande a la especulación filosófica y a los derechos del pensamiento, un espíritu a la vez tan científico y tan cristiano, un convencimiento tan viril y tan sincero, **[p. 153]** que a la vez que hacen para siempre venerable el nombre de su autor, dejan en el ánimo de quien lee la impresión más sana y duradera. No es tanto ideas literarias lo que se saca de él como una cierta manera de pensar noble y resuelta, que puede condensarse en aquellas dos fórmulas suyas *«la palabra eterna», «lo positivo divino»,* de las cuales él esperaba y esperamos nosotros, no sólo las magnificencias del arte del porvenir, sino la paz intelectual y moral del mundo. «Entonces se difundirá por los reinos del arte un nuevo espíritu de vitalidad, y aparecerá una poesía de verdad humana más elevada, que no se concretará a imitar, como vano juego de imaginación, las tradiciones de algún siglo o de alguna raza aislada, sino que expondrá al mismo tiempo, bajo el velo simbólico del mundo de los espíritus, la tradición de la eternidad, la palabra del alma».

Antes o al mismo tiempo que los Schlegel, descollaron en la brillante falanje romántica otros ingenios, más conocidos fuera de Alemania como artistas que como críticos, aunque lo fueron todos en mayor o menor grado, por ser inseparable en aquella literatura la crítica de la teoría. Más bien como precursores del romanticismo que como iniciados en él, hay que mencionar a Bürger, autor de la célebre balada *Leonora,* maestro de Guillermo

Schlegel, y más célebre por una y otra cosa que por sus investigaciones sobre la poesía alemana de la Edad Media y sobre los poetas ingleses; al poeta patriótico Teodoro Koerner, muerto en el campo de batalla en 1813; al conde Federico de Stolberg, convertido al catolicismo como F. Schlegel, y autor de notables viajes artísticos por Alemania, Suiza e Italia, impregnados ya de espíritu romántico, lo mismo que su *Vida de Alfredo el Grande,* y sus reflexiones sobre la poesía de Schiller *Los Dioses de Grecia,* dirigidas principalmente contra el neo-paganismo de Goethe. Entre los románticos propiamente dichos, debe citarse en primer término a Federico de Hardemberg, más conocido por el pseudónimo de Novalis (1772-1801), místico semipanteísta, y lírico de una palidez algo clorótica, autor de bellísimos cantos religiosos y de una extraña novela, *Enrique de Ofterdingen,* cuyo héroe es uno de los *Minnesinger* o trovadores alemanes de la Edad Media, en cabeza del cual pone el autor todos los vagos sueños y flotantes idealidades de su propia poesía; Luis Tieck (1773-1853), **[p. 154]** ingenio ameno, de rara y florida imaginación, y de extraordinaria flexibilidad, benemérito en alto grado de nuestra literatura, traductor admirable del *Quixote* (que nacionalizó por decirlo así, en Alemania), colaborador de Schlegel en la traducción de Shakespeare, ingeniosísimo propagandista de la crítica romántica en sus artículos de teatros y en las varias obras, medio novelescas, medio teóricas, que publicó en colaboración con su amigo Wackenroeder, con los títulos de *Fantasías sobre el Arte* (1799), *Viajes de Sternbal: confidencias de un fraile aficionado a las artes* (1797), llenas todas de observaciones delicadas, y entonces nuevas, sobre la pintura, la arquitectura y la música, como lo están sus propios cuentos y novelas y sus comedias satíricas; Clemente Brentano (neófito católico, lo mismo que Schlegel y Stolberg), que, en asociación literaria con su cuñado Achim d'Arnim, publicó la célebre colección de cantos populares que lleva el extraño título de Cuerno *Encantado;* Luis Uhland, jefe de la llamada escuela de

Suabia, el cual, inspirándose en estos mismos cantos, se puso a la cabeza de todos los poetas legendarios de su país, dejándonos además interesantes monografías sobre los poemas franceses de la Edad Media, y sobre el poeta alemán Walter de la Vogelweide; Guillermo Müller, que publicó la Biblioteca de los poetas alemanes del siglo XVII, e intentó la reivindicación de la escuela de Silesia; el barón Joseph de Eichendorf, que se mostró digno sucesor de Federico Schlegel en sus trabajos sobre la influencia funesta del protestantismo en las letras alemanas; el dramaturgo calderoniano Carlos Immermann, jefe del pequeño grupo literario de Düsseldorf, y otros infinitos, cuyos nombres pueden encontrarse en cualquier historia de la literatura alemana. [1] Las extravagancias en que algunos de estos románticos cayeron, y las nuevas direcciones, iniciadas hasta cierto punto por Uhland (poesía popular genuina en oposición a la convencional), y con más decisión por Rückert (orientalismo) y el conde de Platen (orientalismo primero y neo-clasicismo después), fueron quebrantando cada día más las fuerzas y la disciplina de esta escuela, que después de haber lanzado tan intensos fulgores durante un tercio de siglo, vino a morir con escasa gloria a manos de otro gran lírico, **[p. 155]** disidente y tránsfuga de ella, pero que conservó siempre la marca de su origen, y debió al romanticismo la mejor parte de su gloria. «A pesar de mis campañas de exterminio contra el romanticismo, soy el último poeta rornantico», decía de sí propio Enrique Heine. Pero de los nuevos rumbos que tomaron las ideas literarias en Alemania, después de las dos grandes crisis de 1830 y 1848, no puede formarse idea clara sin conocer antes el desarrollo paralelo de la Estética en las escuelas filosóficas.

[p. 137]. [1]. Este y otros escritos suyos en lengua francesa, fueron coleccionados por el mismo Schlegel en un tomo de *Essais littéraires et historiques,* impreso en Bonn, 1842. Pero es mucho mas completa la edición en tres tomos *(Oeuvres de M. Auguste-*

Guillaume de Schlegel, écrites en français) publicada en Leipzig, 1846, por Eduardo Böcking. El mismo Böcking publicó en diez tomos las obras alemanas, donde figuran, entre otros escritos menores, unas *Lecciones sobre la historia y teoría de las bellas artes,* que fueron traducidas al francés en 1830, y muchos años después al castellano.

[p. 140]. [1]. La *Comparación entre las dos Fedras* ha dado ocasión a innumerables estudios y controversias. Prescindiendo de las respuestas que intentaron dar a Schlegel Dussault, Geoffroy y otros críticos de la moribunda escuela neo-clásica, es curioso leer y comparar los escritos siguientes: Dos artículos de Guizot, en la colección de Misceláneas de crítica literaria, que lleva el título de *Le Temps passé… par M. et Mad. Guizot,* tomo I, páginas 136 a 148.—Philaréte Chasles, artículo sobre Eurípides y Racine en sus *Études sur l'antiquité* (1847), págs. 245 a 266.—Enrique Heine *(De l'Allemagne,* tomo IV, págs. 263 a 267).—Patín *(Études sur les tragiques Grecs,* tomo IV, páginas 70 a 115).—Deschanel *(Le romantisme des classiques, Racine,* tomo II, páginas 63 a 122). Todos estos críticos defienden más o menos la causa de Racine contra Schlegel.

[p. 144]. [1]. La teoría de Schlegel sobre la comedia ha sido ingeniosamente discutida por P. Stapfer, en su libro *Molière et Shakespeare* (París, 1887; publicado antes, aunque de un modo incompleto, en 1866). Pero este crítico también se ha dejado llevar de sus preocupaciones de colegio francés, y de su mala voluntad contra toda teoría estética y toda apreciación a *priori*.

[p. 145]. [1]. A la traducción francesa del *Cours de Littérature Dramatique (Vorlesungen über dramatische Kunst und Litteratur),* publicada en Ginebra, 1814, antepone la traductora anónima (que hoy sabemos que era Mad. Necker de Saussure) un discreto prólogo, tratando de atenuar las durezas de G. Schlegel con los dra-

máticos franceses. Esta traducción ha sido reimpresa en 1865 por la *Librería Internacional* de Lacroix, Verboeckhoven y Compañía (París y Bruselas, dos volúmenes). Guillermo Schlegel ha dejado, aparte de los que se citan en el texto, notables ensayos de crítica artística; v. gr.: los que se refieren al *Grupo de Niobe* (con ocasión del cual expone una teoría de la escultura), a *Los Caballos de Bronce de San Marcos de Venecia,* a Un *cuadro de Juan de Fiésole* (Beato Angélico), escrito fundamental que luego sirvió de texto a la escuela *purista,* etc., etc. Sus estudios sobre la literatura provenzal, los libros caballerescos, las lenguas asiáticas, etc., más bien pertenecen al dominio de la arqueología literaria y de la filología que al de la estética.

[p. 147]. [1]. Esta *Historia de la Literatura* se imprimió por primera vez en 1815. En 1829 fué bastante mal traducida al francés por William Duckett (París y Ginebra, Ballimore y Cherbuliez, editores). Existe además una traducción italiana (de Francisco Ambrosoli: Milán, 1828), y otra castellana. De ésta se hablará más adelante. Antes de este libro había publicado Federico Schlegel otros escritos de importancia estética; v. gr.: su libro *sobre los Griegos y los Romanos* (1792); sus *Consideraciones sobre el arte gótico,* e innumerables artículos de crítica en el *Atheneum*.

[p. 154]. [1]. V. gr., en la de G. A. Heinrich. (París, 1873, tomo III.)

CAPÍTULO IV.—LA ESTÉTICA EN LAS ESCUELAS FILOSÓFICAS: FICHTE, SCHELLING, PENSADORES INDEPENDIENTES: SOLGER, SCHLEIERMACHER.

POR rara ironía del destino, la crítica kantiana, que parecía llamada a poner término a todas las aventuras y temeridades de la razón especulativa, encerrándola en su propio campo, y fijándole límites que nunca había de traspasar, produjo la más ingente y desbordada avenida de sistemas transcendentales, de concepciones a *priori,* y de filosofías de lo absoluto. La Metafísica, a la cual el filósofo de Königsberg parecía haber cortado las alas retoñó con más vigor que nunca, por efecto de la misma compresión que había sufrido, y encontró en el mismo molde en que Kant la había encerrado, formas adecuadas para pensamientos muy otros que el pensamiento kantiano, por más que en él pareciesen tener su punto de partida. Los pensadores de genio más opuesto aceptaron y dieron por bueno el análisis de la facultad de conocer contenido en la *Crítica de la Razón Pura,* e interpretando libérrimamente algunos puntos particulares de esta crítica, los hicieron base de sistemas enteramente dogmáticos, que se sucedieron con espantosa rapidez, anulándose mutuamente en virtud de ese mismo principio crítico que en sus entrañas llevaban y que basta para esterilizar y condenar a prematura muerte todo dogmatismo. La esfinge de la *Crítica de la Razón Pura* continuó **[p. 158]** levantada enfrente de Fichte, de Schelling de Hegel, de Schopenhauer, discípulos todos de Kant, pero discípulos infieles. La filosofía de Kant, semejante al viejo Cronos, engendraba tales hijos, para tener el placer de devorarlos. Así pasó el panteísmo idealista, y vinieron luego las escuelas realistas, positivistas y materialistas, y todas, sin excepción, reclamaron la herencia de Kant, y se dieron por únicos intérpretes legítimos de su pensamiento, tomando algunos de ellos hasta la denominación de neokantianos. Por donde bien se puede decir que Kant ha incu-

bado todo el pensamiento filosófico de la Alemania moderna, puesto que de él arrancan sus dos principales direcciones: la idealista y la empírica, exageración la una del procedimiento analítico, que reduce las primeras nociones a formas subjetivas, y derivación la otra de la crítica que declara impenetrables los *noumenos,* y reduce el conocimiento a una mera *fenomenología*.

El primero en desarrollar los gérmenes idealistas de la doctrina de Kant, fue su inmediato discípulo F. G. Fichte (1762-1814), comprofesor de Schiller en la Universidad de Jena, de la cual tuvo que salir muy pronto a consecuencia de las acusaciones de *espinosismo,* o más bien de ateísmo, que comenzaron a llover sobre su doctrina, y que, a la verdad, no eran infundadas. Porque, en efecto, el yo fichtiano (Yo = Yo), principio incondicionado del conocimiento y de la existencia, *poniéndose* a sí mismo como actividad pura, y siendo a un tiempo sujeto y objeto, construye la conciencia y sus fenómenos, construye el mundo exterior como lo opuesto a él, como un no-yo; opone al yo divisible un *no-yo* divisible igualmente, de donde nace la recíproca limitación, sobre la cual se levanta el yo absoluto, donde uno y otro están puestos como determinables. A este yo absoluto y determinante le llama Fichte *el yo práctico,* para seguir así, aun en las divisiones de su *Doctrina de la ciencia* o *Ciencia del conocimiento,* las divisiones principales de la crítica kantiana. Este yo infinito, libre e independiente, no es otra cosa que *la voluntad,* el orden moral, la fuerza determinante, la actividad esencial, la perpetua necesidad de producir. En realidad, toda la filosofía de Fichte viene a confluir a una Ética, que, lejos de ser inconsecuente con el resto de su sistema, es el término necesario de toda esta orgía psicológica, que acaba por resolverse en una apoteosis de la conciencia moral, **[p. 159]** de la energia libre, mediante la cual puede realizarse el bien soberano y desarrollarse la vida bienaventurada.

Bajo su aspecto metafísico, la doctrina de Fichte está enteramente muerta; nunca tuvo muchos discípulos, y hoy yace rele-

gada al panteón de las curiosidades científicas, aunque fuera de Alemania no falta todavía quien se tome el vano trabajo de combatirla en serio. Bajo el aspecto moral, en cambio, la doctrina de Fichte influyó mucho, e influye todavía, en almas adustas y varoniles, tercas e inflexibles, como era la del filósofo germano. Porque Fichte valía mucho más como carácter que como pensador. En él hay dos hombres: uno, el sutil y abstruso dialéctico de la *Doctrina de la ciencia (Wissenschaftslehre),* padre de una nueva escolástica, cuyos laberintos hubieran cansado la paciencia y la perspicacia de los filósofos de Elea, y dado envidia a los Abelardos y Escotos; otro, el moralista popular, austero, viril, generoso y simpático, muchas veces *teísta* y aun místico, que se revela en las cinco *Lecciones sobre el destino del sabio y del literato* (1794-1806), en el libro *sobre el Destino del hombre* (1800), en los *Discursos a la nación alemana* (1808)…; obras todas dictadas por un espíritu humanitario, patriótico, y, hasta cierto punto, religioso.

Fichte, en ninguna de las evoluciones de su pensamiento encontró lugar para la Estética. La refundió de todo punto en la Ética, en la ciencia de las costumbres *(Sittenlehre),* y aun allí hubo de concederla muy pequeño espacio. Su pensamiento iba por otros caminos: los goces artísticos le tentaban poco; sus mismas *Lecciones sobre el destino del sabio y del literato,* [1] son obra de moralista, no de estético. La cuestión del destino del sabio y del artista sólo tiene interés para Fichte en cuanto está enlazada con el destino general humano. El hombre, como ser racional, tiene en sí mismo su propio fin, y en su existencia el último fin de su existencia… El destino de los seres finitos es una constante identidad, una armonía completa con su propio ser. El Yo debe determinarse a sí mismo, y no dejarse determinar nunca por ninguna cosa exterior. No hay más destino eterno que el que se ajusta **[p. 160]** totalmente a la forma pura del Yo. Para dominar las influencias exteriores y hacerlas servir al imperio de la voluntad, es necesaria la *cultura,* único medio de conseguir el fin humano, que

es *el perfecto acuerdo de un ser racional consigo mismo*. Esta armonía implica, no sólo la del hombre interior, sino la armonía de las cosas exteriores con las ideas necesarias y prácticas que de ellas nos formamos, es decir, con el concepto de estas cosas tales como debían ser. Si el hombre nunca logra de un modo pleno y total su destino, puede, no obstante, irse acercando a él indefinidarnente; es lo que Fichte llama *aproximación a lo infinito,* y lo que puede llamarse *perfección* en sentido relativo. En la idea del hombre está dada la idea de razón, de acción razonable y de pensamiento, que él, necesariamente, quiere realizar, no sólo en sí mismo, sino fuera de él. Tal es el fundamento de la sociedad, no precisamente la sociedad condicional y empírica que llamamos *Estado,* y que, como todo medio transitorio, tiende a aniquilarse a sí mismo, o hacerse superfluo, sino otra sociedad racional, absoluta y perfecta, que fantasea Fichte en un ensueño semejante al que inspiró el proyecto *de paz perpetua* de Kant. El fin supremo de la sociedad es traer a perfecta unidad todos sus miembros posibles; pero como este destino colectivo es no menos inasequible que la perfección individual, hay que contentarse en uno y otro con una *aproximación a lo infinito,* es decir, con una perfección común; perfección de nosotros mismos por la acción libremente recibida de los demás sobre nosotros, y perfección de los demás por nuestra reacción sobre ellos como seres libres: en suma, formar con los demás hombres tal unión, que por su intimidad sea cada día más estrecha, y por su extensión cada día más amplia; acción general de la Humanidad sobre sí misma, emulación en dar y recibir lo más noble que posee cada cual. La cultura parcial de cada individuo se convierte así en propiedad de toda la especie, y ésta, en trueque, da al individuo cuanto posee. La sociedad recoge las ventajas de cada uno como bien común para libre uso de todos. El hombre escoge libremente un estado para recompensar a la sociedad por lo que en favor suyo ha hecho. Nadie tiene el derecho de trabajar para su propia satisfacción, de aislarse

de sus semejantes y de hacer inútil para ellos su cultura. Sólo el trabajo social le ha puesto en capacidad de adquirirla, y en este sentido **[p. 161]** es producto y posesión de la sociedad, y debe tender al ennoblecimiento progresivo del género humano, y a irle emancipando por grados de la dura sujeción en que le tiene la naturaleza.

Entre los estados y destinos particulares humanos, ¿cuál es la tarea del sabio y del artista? Velar con atentos ojos sobre el progreso real de la humanidad, que depende inmediatamente del progreso de las ciencias; hacer adelantar la ciencia en general, y especialmente aquella parte de la ciencia que él ha elegido; olvidar lo que ha hecho en cuanto lo ha terminado, y pensar tan sólo en lo que resta por hacer. El sabio debe desarrollar en más alto grado que ningún otro hombre los dos talentos sociales, el de recibir ideas y el de comunicarlas; guardarse de toda preferencia hacia sus propios pensamientos y de toda exclusión respecto del pensamiento de otros. En una palabra, el destino del sabio no es otro que el de *preceptor* y educador de la humanidad en el sentido de su ennoblecimiento moral. ¿Y cómo puede trabajar en la mejora moral de los demás hombres, si él mismo no empieza por ser un hombre de bien?

No sólo debe enseñar el sabio con sus discursos, sino con su ejemplo. Fichte tiene sobre esto elocuentes y casi cristianas páginas, como siempre que se le ocurre tocar esta cuerda moral. El ideal del sabio exige que sea el hombre mejor de su tiempo, el que ofrezca en su persona el grado más alto de desarrollo moral. El tratado de Fichte acaba con una refutación de la paradoja de Rousseau sobre la influencia de las artes y de las ciencias;. refutación escrita con tanto talento como simpático calor de alma.

No puede darse mayor contraste personal que el que ofrecen Fichte y su discípulo, sucesor y émulo, Federico Schelling (1775-1854), padre del sistema de la *Identidad Absoluta,* que, a pesar de su originalidad, no hubiera existido sin el precedente de la

Doctrina de la Ciencia. Fichte, moralista y dialéctico, indiferente al arte y a la naturaleza, idealista subjetivo, que resuelve la Metafísica en una psicología monstruosa; Schelling, espíritu artístico y poético, opulento y brillantísimo escritor, lleno de luz y penetrado de realidad aun en sus más desenfrenados vuelos idealistas, rico de conocimientos positivos (arqueología, historia, mitología, comparada, ciencias naturales, filología clásica)…, pensador más **[p. 162]** semejante a los griegos y a los italianos que a los alemanes, heredero en parte de Plotino y de Giordano Bruno más bien que de Kant. El idealismo *schellingiano* aspira a concordar bajo superior unidad lo infinito y lo finito, lo ideal y lo real, lo subjetivo y lo objetivo, absorbiéndolos en lo Absoluto, del cual son formas y manifestaciones diversas. Este sistema, que es una viva y poética teosofía, tan deslumbradora como falta de consistencia científica, anula todas las antinomias y oposiciones en el seno de la unidad suprema, o lo que es lo mismo, de la suprema *identidad,* de la universal *indiferencia* o neutralidad que lleva en sus entrañas el sujeto y el objeto, lo real y lo ideal, el *yo* y el *no-yo,* el espíritu y la naturaleza, que van desarrollándose luego por una serie de evoluciones progresivas. Lo Absoluto es la identidad de los contrarios, y lo absoluto se conoce mediante una intuición espontánea e inmediata. La Naturaleza y el Espíritu, manifestaciones o formas fundamentales de lo Absoluto, constituyen el contenido de dos ciencias: la *Filosofía de la Naturaleza y* la *Filosofía transcendental,* o filosofía del espíritu. Pero entiéndase que este dualismo es más bien aparente que real, porque en la naturaleza, lo mismo que en el espíritu, vive la esencia de lo Absoluto. La materia no es más que el espíritu extinguido; pero conserva siempre la *sigillatio* o impresión del pensamiento, verdadera alma del mundo. No hay materia muerta e inerte, sino viva y divina, porque nada puede existir que no participe del ser absoluto.

Fácilmente se comprenderá la importancia que debe tener el arte en un sistema como éste, que es ya de suyo una concepción artística mucho más que rigurosamente filosófica, en un sistema que con tanto amor busca la revelación de lo Absoluto en la naturaleza y en el Espíritu humano, regidos por leyes idénticas. Al romper Schelling las barreras con que Kant y Fichte habían querido limitar el entendimiento humano; al defender la posibilidad de un conocimiento intuitivo y directo de la realidad absoluta e incondicionada; al reintegrar los fueros de la naturaleza y hacerla entrar de nuevo en el mundo de la especulación filosofíca; al abrir, por decirlo así, las ventanas de lo exterior y dejar que la luz penetrase en la lóbrega caverna kantiana, procedía Schelling con verdadera poesía, exuberante y pomposa, aunque **[p. 163]** algo monótona, como toda poesía panteísta, remedo más o menos lejano de las epopeyas filosóficas de la India.

Aparte de este carácter estético general que la doctrina de Schelling tiene en mayor grado que ninguna otra concepción armónica, puesto que persigue donde quiera las analogías del mundo físico y del mundo moral, y supone a la naturaleza en todos sus grados animada y penetrada por el soplo divino, *plasmante* y fecundador, tiene el Arte en la filosofía de Schelling consideración y valor propios, superiores a los que logra en cualquier otro sistema de los conocidos hasta ahora, sin excluir el de Hegel. Schelling ha llegado a la última exageración en este punto. Aun en su *Sistema del Idealismo transcendental,* publicado en Tubinda en 1800, [1] cuando todavía distaba mucho de haber roto completamente con la escuela de Fichte; aun en ese libro, que no contiene más que la filosofía del espíritu humano, y de ningún modo la filosofía de la naturaleza, ni mucho menos la filosofía de lo Absoluto (por lo cual no se le puede tomar, como algunos creen, por expresión perfecta y adecuada del pensamiento de su autor), hay una sección entera (la sexta y última) consagrada a las proposiciones fundamentales de la doctrina del arte, con el ex-

traño y ambicioso título de *Deducción de un órgano o instrumento general para la filosofía*. El lugar y la extensión que Schelling concede a esta doctrina artística, muestra bien la importancia que tenía en su pensamiento. Expongamos los puntos principales, sin olvidar nunca el enlace que tienen con el resto del sistema.

La intuición filosófica debe reunir en sí lo que aparece dividido en el fenómeno de la libertad y en la intuición de los productos de la naturaleza, es decir, la identidad de lo consciente y de lo inconsciente en el yo y la conciencia de esta identidad. Conocer el producto de la intuición, es conocer la intuición misma. Este producto se parecerá al de la libertad en ser producido conscientemente; se parecerá al de la naturaleza en ser producido sin **[p. 164]** conciencia. Su principio será subjetivo (consciente), su término objetivo (inconsciente). La actividad inconsciente obrará por medio de la actividad consciente hasta entrar en identidad completa consigo misma. Las dos actividades han de estar separadas para que la producción se manifieste y objetive, precisamente como deben estarlo en el acto libre para que se haga objetiva la intuición. Pero no pueden estar separadas hasta lo infinito como en el acto libre, porque entonces lo objetivo no llegaría a ser nunca *manifestación completa de la identidad*. El producto del arte depende de la oposición entre la actividad consciente y la actividad *inconscia;* pero con la realización del producto desaparece toda lucha, y con ella toda apariencia de libertad. Es un favor voluntario de una naturaleza superior, que resuelve todas las contradicciones, y hace posible lo imposible. Pues bien: este ser incógnito que reúne en inesperada armonía la actividad objetiva y la actividad *conscia,* no puede ser otro que lo Absoluto que encierra en sí el principio de la armonía *prestabilita* entre lo consciente y lo inconsciente. Esta identidad inmutable es para la producción artística lo que es el destino para la acción: un poder oscuro e incógnito que añade a la obra imperfecta de la libertad la perfección objetiva, sin el consentimiento de la libertad y en

cierto grado contra la libertad misma. Designamos esta potencia incógnita con la noción oscura de *genio*. El producto artístico es, pues, obra del *genio*.

Schelling exagera más que ningún preceptista romántico el elemento *inconsciente* en las obras del *genio*. Para él la producción estética depende de una oposición de actividades, que, arrastradas por espontaneidad involuntaria a la producción, no hacen más que obedecer en ello a un arranque irresistible de su propia naturaleza. La inclinación artística procede del sentimiento de una contradicción interior. Diríase que en esos hombres raros, superiores a los demás artistas en el sentido más elevado de la palabra, la *identidad inmutable* se despoja de los velos que la ocultan a los demás hombres, y así como el genio es inmediatamente afectado por las cosas, reacciona luego de un modo inmediato sobre las cosas mismas. Sólo al arte es concedido satisfacer nuestro esfuerzo infinito y resolver en nosotros la contradicción suprema. Es cierto que el Arte arranca del sentimiento de esta contradicción **[p. 165]** insoluble en apariencia, pero termina y se resuelve en el sentimiento de una armonía infinita. La emoción que acompaña al término de la obra es prueba de que el artista no se atribuye la solución a sí propio, sino a un favor de su naturaleza, que después de haber suscitado en él esta lucha interna, le libra del mismo dolor que ella ha provocado. Del mismo modo que el artista, lanzado involuntariamente a producir, lucha contra una resistencia que encuentra en sí mismo (de donde la expresión *pati Deum,* y la idea de la inspiración por soplo exterior), lo objetivo llega a producirse sin consentimiento del artista, esto es, de un modo puramente objetivo. El artista, sea cual fuere su propósito, parece estar dominado por una fuerza que le separá de los demás hombres, y le obliga a expresar cosas que él mismo no percibe completamente y cuyo sentido es infinito. El Arte es la revelación única y eterna de la fuerza suprema, y el prodigio que debe convencernos de su realidad absoluta.

No es el *genio* ninguna de las dos distintas actividades que concurren a la producción de la obra de Arte: es algo que está por cima de entrambas. Si a una de estas actividades, a la que tiene conciencia, referimos lo que el arte opera con reflexión y deliberación, lo que puede enseñarse y aprenderse, transmitirse por tradición y adquirirse por ejercicio particular, debemos buscar en la otra actividad, en la que no tiene conciencia, lo que entra en el arte espontáneamente, lo que no se aprende, lo que no se adquiere por ejercicio ni de otra ninguna manera; en suma, lo que llamamos *poesía*. Es ocioso preguntar cuál de estas dos partes es superior a la otra, porque nada valen separadas. Aunque generalmente se considere como superior la parte que es innata en nosotros y que no se adquiere por estudio, los dioses han vinculado indisolublemente el ejercicio de esta facultad nativa al trabajo obstinado de los hombres, al estudio y a la reflexión, de tal suerte, que la poesía sin arte no engendra más que productos muertos que no pueden procurar goce alguno al entendimiento humano, y que por la fuerza ciega que en ellos domina excluyen el juicio y aun la intuición. El arte sin poesía tiene más capacidad de producir que la poesía sin arte: primero, porque es difícil encontrar un hombre destituido por su natural de toda poesía, al paso que hay muchos que carecen de arte; segundo, porque el **[p. 166]** estudio de los grandes maestros puede suplir hasta cierto punto la ausencia original de esa fuerza objetiva. Pero nunca podra resultar en tales condiciones otra poesía que una poesía facticia y superficial, contraste vivo de la insondable profundidad que el artista genial comunica a su obra por espontaneidad involuntaria, aunque la reflexión más atenta presida a su trabajo. Pobreza de forma, valor exagerado de la parte puramente mecánica del arte, son los caracteres de las producciones que nacen sin inspiración. Ni la poesía ni el arte aislados pueden producir lo perfecto. La perfección sólo pertenece al genio, que es a la Esté-

tica lo que el Yo a la Filosofía, la realidad suprema y absoluta que nunca llega a objetivarse, pero que es causa de todo lo objetivo.

El carácter fundamental de la obra de arte es un infinito inconsciente, que el artista pone allí por impulso instintivo, fuera de su propósito y a veces contra él. La Mitología griega, por ejemplo, encierra un sentido infinito y símbolos para todas las ideas, y, sin embargo, se ha formado lentamente en el seno de un pueblo, lo cual no nos permite creer en un designio premeditado y arrnónico. En toda obra de arte verdadera es imposible discernir si lo infinito está en el artista o está tan sólo en su obra. Por el contrario, las obras que falsamente usurpan el título de producciones de arte, no son más que expresión fiel de la actividad consciente del artista, y sólo hablan a la reflexión, jamás a la intuición, que gusta de perderse en las profundidades de su objeto y no puede encontrar reposo más que en lo infinito.

Como el sentimiento que acompaña a la perfección de una obra de arte es un sentimiento de armonía y de satisfacción infinita, su expresión exterior sera la expresión de la calma y de la grandeza tranquila, hasta cuando sea preciso expresar el grado más intenso de dolor o de gozo.

Hemos dicho que toda producción estética procede de una escisión *infinita* en sí de las dos actividades que están separadas en toda producción libre. Pero como en el producto deben aparecer unidas, *lo infinito se presenta en él bajo las apariencias de lo finito*. Entiende, pues, Schelling por belleza *lo infinito presentado como finito*.

Sin belleza no hay obra de arte. Lo que llamamos sublime **[p. 167]** sólo *implica* una oposición objetiva respecto de lo bello, nunca una oposición subjetiva. La diferencia entre una obra de arte bella y una obra de arte sublime, sólo consiste en que la belleza aniquila la contradicción infinita en el objeto mismo, al paso que lo sublime no la resuelve en el objeto, sino en la intuición. La actividad inconsciente admite en el objeto una grandeza

que es imposible admitir en la actividad consciente, de donde nace una lucha del yo consigo mismo, que sólo puede ser resuelta por la intuición estética, que en este caso es de todo punto involuntaria, puesto que lo sublime rinde y quebranta todas las fuerzas del alma, y las deja impotentes para resolver la contradicción que amenaza a la existencia intelectual entera.

Tras esto expone Schelling las diferencias entre el producto de la naturaleza, el del arte y el de la ciencia. El producto de la naturaleza se distingue principalmente del producto del arte en no tener por base la conciencia, y, por consiguiente, tampoco la contradicción infinita, condición de todo producto estético. La obra de la naturaleza no será, pues, necesariamente bella (aunque pueda tener una belleza accidental), porque no podemos suponer en la naturaleza la condición fundamental de lo bello. De aquí la falsedad del principio de imitación. Lejos de ser la belleza natural quien impone reglas al arte, son más bien las obras de arte las que nos dan principio, regla y norma para juzgar de la belleza determinada o accidental de la naturaleza.

Schelling proclama la absoluta independencia del arte respecto de todo fin extraño al arte mismo. Sólo a este precio se logra la santidad y la pureza del arte, rechazando toda alianza con el placer, con la utilidad, con la moral y aun con la ciencia, que por su desinterés alguna relación tiene con el arte, pero que persigue siempre un fin exterior, y que, en último término, solo puede servir de medio para lo más elevado que existe, esto es, para el arte.

En su tendencia son tan opuestos el arte y la ciencia, que si la ciencia hubiese resuelto su problema como el arte ha resuelto para siempre el suyo, arte y ciencia se contrarían y se confundirían, lo cual es prueba de que han partido de opuestas direcciones. El problema del arte es el mismo que el de la ciencia; pero este problema, por razón del método que la ciencia emplea, es para ella un problema infinito. El arte es propiamente el tipo o el ideal **[p.**

168] de la ciencia. Cabe en las ciencias el genio, pero no es menester que el genio resuelva sus problemas. Al contrario: la obra de arte sólo puede ser llevada a cabo por el genio; como que todo problema resuelto por el arte es la conciliación de una antinomia infinita. Genio suele haber en los descubrimientos científicos, cuando la idea del conjunto precede a la idea de los detalles, o cuando el autor dice tales cosas que, habida consideración al tiempo en que vivió, parecen emitidas sin conciencia. Pero en ningún caso el producto científico es *necesariamente* obra de genio.

¿En qué relaciones está la filosofía del arte con todo el sistema de la filosofía, tal como le expone Schelling? La filosofía debe partir de un principio absoluto, dado en la conciencia como lo absolutamente idéntico. Pero como este principio no puede ser percibido ni expuesto por medio de nociones, tiene que ser presentado en una intuición inmediata que tenga por objeto lo absoluto idéntico. Esta intuición no puede ser meramente intelectual, porque la intuición intelectual no implica objetividad alguna. Por el contrario, todo el mundo reconoce el valor objetivo y universal de la intuición estética, la cual no es más que la intuición intelectual objetivada. El milagro del arte es el único que puede reflejar lo absolutamente idéntico, lo que de otro modo sería inaccesible a toda intuición. Y no sólo el primer principio de la intuición, sino todo el mecanismo de ella, se objetiva y hace visible por medio de la producción estética. El arte alcanza lo imposible, suprimiendo en un producto finito una oposición infinita. La facultad poética es la intuición primitiva, elevada a su más alto poder. No hay, propiamente hablando, más que una sola obra de arte absoluta, que puede existir en ejemplares diversos, pero que es una sola en tanto que no se ha manifestado por la forma, porque el arte en cada uno de sus productos no presenta otra cosa que lo infinito. No es obra de arte la que no muestra a lo menos algún reflejo de lo infinito. No son arte las poesías

que no expresan más que emociones particulares y subjetivas, reflejo de las impresiones del momento; pero en los grandes poetas líricos la objetividad resulta del conjunto, puesto que representan toda una vida infinita.

«Si la intuición estética no es más que la intuición transcendental objetivada, claro es que el arte es el único y verdadero **[p. 169]** *órgano* de la filosofía, y al mismo tiempo el documento que confirma sin cesar lo que la filosofía no puede exponer exteriormente, esto es, lo que hay de inconsciente en la actividad y en la producción, y su identidad primitiva con todo lo que tiene conciencia. El arte es lo más elevado que existe para el filósofo, porque le abre el santuario donde arden, en una llama única, en alianza original y perpetua, lo particular y lo universal. La concepción que el filósofo se forma artísticamente de la naturaleza, es para el arte la rnás primitiva y natural. ¿Qué es lo que llamamos naturaleza sino un poema oculto bajo una escritura misteriosa? Podríamos, no obstante, descubrir el enigma leyendo allí la Odisea del espíritu, decaído, encarcelado, buscándose eternamente a sí mismo. Por el mundo de los sentidos, no vemos, sino a través de una nube, la tierra de la fantasía a la cual nos encaminamos. Pero un cuadro, cuando es excelente, rompe la muralla de separación entre el mundo ideal y el real, y abre camino para que las formas del reino de la fantasía se muestren a nosotros en toda su belleza. Para el artista, como para el filósofo, la naturaleza no es más que el mundo ideal apareciendo en límites constantes, o la imagen imperfecta de un mundo que existe, no fuera de él, sino en él».

Y Schelling llega todavía más adelante en su glorificación del arte. Cree firmemente que vendrá un tiempo en que la filosofía y toda ciencia volverán a confundir sus aguas en el grande océano de la poesía, de donde surgieron, naciendo entonces una nueva mitología, en que toda poesía será ciencia y toda ciencia poesía, como en las edades primitivas.

Estas mismas concepciones, tan elevadas como quiméricas, y contagiadas por desgracia del vicio radical del sistema de Schelling, que tenía él mismo mucho más de artista y de poeta que de metafísico, reaparecen, no ya en forma didáctica y abstrusa, sino con todo el fulgor limpio y sereno de la antigua elocuencia, en los que pudiéramos llamar escritos populares de Schelling, que son su verdadera gloria, y lo único que se recuerda de él hoy que su sistema está muerto. Entre estos escritos, que pasan en Alemania por modelos de oratoria académica, hay que contar en primer término las *Lecciones sobre el método de los estudios universitarios,* pronunciadas en la Universidad de Jena en 1802, **[p. 170]** verdadero tratado *De disciplinis,* donde Schelling depositó las más ricas intuiciones de su espíritu, y su más fervorosa indignación contra el modo positivo, empírico y mecánico de tratar las ciencias particulares desgajándolas del tronco de la ciencia absoluta y esencialmente una. Una lección entera, precisamente la última (la 14ª), consagró a *la ciencia del arte en sus relaciones con los estudios académicos,* como queriendo mostrar que el arte era la corona y cima de toda educación, la flor más exquisita de la cultura humana.

La ciencia del arte puede significar, ante todo, la construcción *histórica* del arte mismo. En este sentido exige la consideración personal e inmediata de los monumentos artísticos, y no puede ser materia de enseñanza en las Universidades, que no son Escuelas de Bellas Artes, a lo menos en cuanto al conocimiento práctico y técnico de las artes plásticas y de la Música. Sólo cabe la enseñanza de la teoría literaria que Schelling en un sentido muy elevado llama *filología, y* el conocimiento puramente erudito de la historia de las demás artes.

Pero la ciencia del arte implica además la construcción *filosófica* del arte, y ésta sí que es materia propia de la enseñanza académica. Schelling empieza por preguntarse si es posible una filosofía del Arte. Ya puede calcularse como responderá a esta cuestión el autor del *Idealismo Transcendental*. No sólo es posible construir fi-

losóficamente el arte, sino que el arte y la filosofía son inseparables. No es el arte bella y engañosa apariencia, recreo fútil, distracción de más graves cuidados, emoción placentera ni halago de la naturaleza sensible. El arte cuyas excelencias preconiza Schelling en estilo no indigno de Platón, es «órgano de los dioses, revelador de los misterios divinos, manifestación de la belleza inmortal, cuyo rayo no profanado ilumina solamente los corazones donde habita; belleza cuya forma es tan oculta e inaccesible a los sentidos como la invisible verdad». Para el filósofo, el arte es una manifestación de lo absoluto, «emanada inmediatamente de su esencia». Si Platón parece proscribir de su república las artes de imitación, es porque la filosofía platónica, dentro de la cultura griega, representaba la más enérgica oposición contra las representaciones sensibles del politeísmo y contra las formas de la constitución política, sancionadas unas y otras **[p. 171]** por el prestigio de la antigua poesía. Lo que ha de verse en la doctrina de Platón (que precisamente supo hablar de la poesía más altamente que hombre alguno), es una polémica contra el realismo poético, y un presentimiento de la poesía de lo infinito, que el cristianismo ha venido a sustituir a la poesía de lo finito. Hoy vemos cumplido lo que Platón en alguna manera profetizaba. La religión cristiana, y con ella el sentido del mundo intelectual, que en la antigua poesía no encontraba ni satisfacción plena ni medios de expresión adecuados, han creado un arte y una poesía nuevas, y nos han dado la inteligencia completa y verdadera del arte, aun del mismo arte antiguo. Así se ha hecho posible una construcción filosófica del arte en su desarrollo universal, «tarea especialmente propia del filósofo cristiano».

Pero ¿quién podrá hablar dignamente del arte sino el artista mismo en quien arde esa llama divina? ¿Cómo será hacedero sujetar a leyes lo que por naturaleza no reconoce ley fuera de sí mismo? ¿No es empresa tan imposible la de comprender el genio con ideas abstractas como la de crearle por medio de las reglas?

Sólo un entusiasmo irreflexivo puede hablar así (contesta Schelling), porque al fin el arte no está exento de la ley universal de las cosas que todo lo abarca y domina; ley de oposición de lo ideal y lo real, que conserva sus derechos aun en los últimos confines de lo infinito y de lo finito, donde las oposiciones de la existencia visible se extinguen en el seno de lo absoluto. El arte y la filosofía son dos términos que se encuentran en la cumbre más elevada del pensamiento, siendo, por razón del carácter absoluto de que ambos participan, imagen y modelo el uno del otro. El filósofo puede ver más claro en la esencia del arte que el artista mismo, porque la realidad artística debe necesariamente encontrar en el filósofo un reflejo más elevado. Nada de lo que toca al arte puede ser conocido de un modo absoluto sino por la filosofía. Es cierto que el artista puede tener conciencia reflexiva de su obra, pero en calidad de crítico, no en calidad de artista, porque el artista procede siempre de un modo objetivo, al paso que el filósofo concibe lo objetivo subjetivamente. Por eso la filosofía tiene carácter ideal, y el arte carácter real.

El genio es autónomo; pero las reglas que él rechaza son las que prescribe una razón puramente mecánica. Contra sus propias **[p. 172]** leyes no se rebela nunca, porque (como ya había dicho Lessing) *el genio es la más alta conformidad con la ley;* pero esta ley absoluta no puede menos de reconocerla en el arte la filosofía, que no solamente es autónoma, sino que tiende a conquistar el principio de toda autonomía. La libertad del artista, semejante a la libertad divina, es al mismo tiempo la más pura y alta necesidad.

En cuanto a la parte empírica del arte, el filósofo debe limitarse a indicar las leyes generales de la representación, y esto bajo forma de ideas, porque las formas del arte son las formas de las cosas en sí, tales como están en sus modelos primitivos. Sólo en cuanto estas formas pueden ser concebidas desde un punto de vista universal, tocan a la filosofía del arte (Schelling nunca usa la

palabra *Estética),* que no es más que *la representación del mundo absoluto de las ideas bajo la forma de arte*. Lo que la filosofía debe reconocer y mostrar en el arte es la verdad de las ideas, idéntica con la absoluta belleza.

Pero esta construcción filosófica e ideal de las formas del arte puede conducir luego a una determinación de las formas según su desarrollo en el tiempo, de donde nace el *sistema histórico de las artes,* no realizado aún, pero del cual ya se encuentra un esbozo en la teoría de lo clásico y de lo romántico. La construcción histórica debe conducir a un punto de vista más comprensivo, a la representación de la unidad general, de donde estas oposiciones han salido.

El conocimiento de esta ciencia, «muy diversa (dice Schelling) de todas esas teorías del arte, vacías de arte, de todas esas historias formalistas en que las manifestaciones poéticas aparecen como ensueños y fantasmas», es esencial al filósofo que ve en el arte la esencia íntima de la ciencia como en un espejo mágico y simbólico, y no lo es menos al hombre verdaderamente religioso, y aun al hombre que toma parte en los negocios públicos, porque «el arte en general es una parte necesaria e integrante de toda constitución política fundada sobre las ideas eternas». Así, en la antigüedad, las fiestas públicas, los monumentos, los espectáculos, la vida política, no eran más que ramas diversas de una misma obra de arte, viva, general y visible.

Tal es el prospecto de la estética schellingiana, que no sólo influyó más que la de ningún otro filósofo en la escuela **[p. 173]** romántica (aun en pensadores católicos como Federico Schlegel y Goerres), sino que además contiene en germen algunas de las principales ideas de la *Estética* de Hegel. ¡Lástima que Schelling, no bastante cuidadoso de su gloria propia, en vez de irse sepultando cada vez más en aquella fantasmagoría teosófica y simbólica que él llamaba *filosofía de la naturaleza,* y cuya vanidad ha demostrado la ciencia experimental, no nos dejara de su crítica ar-

tística más que fragmentos, cuyo precio inestimable sirve sólo para hacernos lamentar lo que hemos perdido! Entre estos fragmentos brilla el admirable *Discurso sobre la relación de las artes figurativas con la naturaleza,* leído en sesión pública de la Academia de Munich en 1807. No todas las ideas de este discurso parecen hoy nuevas, ni lo eran quizá cuando el discurso se escribió; pero reciben singular encanto de la forma, y éste, forzosamente, se pierde en la exposición, aunque procuremos, como siempre, seguir de cerca las mismas palabras del autor.

Schelling considera las artes del dibujo como «un intermedio viviente entre el alma y la naturaleza», y siguiendo la tendencia general de su filosofía, busca en lo exterior al mismo tiempo que en lo interior, en la naturaleza no menos que en el alma, el principio de su teoría. Pero ¿en qué concepto es la naturaleza para Schelling verdadero modelo y fuente primera de las artes? Todo el discurso se encamina a aclarar este concepto, tan radicalmente contrario al naturalismo superficial que ha brotado como último y torpísimo fruto de la degradación filosófica que presenciamos. Lo que Schelling entiende por naturaleza es «la fuerza universal y divina, eternamente creadora, que saca todas las cosas de su seno, y cuya actividad incesante da a luz cada día nuevas producciones». Su naturalismo es el naturalismo de Goethe, interpretado por un metafísico. En este sentido, no repugna Schelling el principio de imitación de la naturaleza; pero totalmente le repugna en el sentido en que le tomaban los partidarios del materialismo francés del siglo XVIII, tan grosero y mecánico. «Es singular (dice Schelling) que los mismos que niegan vida a la naturaleza, recomienden su imitación en el arte. ¿Para qué, si ellos han comenzado por suprimir la naturaleza, o convertirla en imagen muda, en esqueleto de formas vacías?» ¿Ni cómo el simple imitador ha de distinguir en la naturaleza lo feo de lo hermoso, y escoger sólo **[p. 174]** para su imitación lo más exquisito y perfecto? Al contrario: como lo feo presenta caracteres más acen-

tuados que lo hermoso, esos triviales imitadores manifiestan siempre por lo feo una singular predilección. Las cosas, en su forma vacía y abstracta, nada nos dicen; para que nos respondan, tenemos que prestarlas nuestro propio sentimiento. Nunca sera dado, al que no sepa ver en la naturaleza la vida creadora, verificar esa transformación química, en virtud de la cual se desprende, purificado por la llama, el oro puro de la belleza.

No menos insuficiente que el principio de la imitación así entendido, considera Schelling el principio de la *expresión ideal,* que es el resultado de la doctrina de Winckelmann. Esta doctrina cambió el objeto de la imitación, pero dejó intacto el principio. No recomendó la imitación de las formas muertas de la naturaleza, pero sí de formas ideales igualmente muertas. Se copiaron los mármoles de la antigüedad, pero sin el espíritu que los animaba, sin la fuerza libre que los había engendrado. Antes se producían cuerpos sin alma; ahora se pretendía sorprender el secreto del alma sin conocer el del cuerpo. Winckelmann conoció y sintió la belleza, pero en sus elementos separados: de una parte, la idea abstracta; de otra, la belleza de las formas. No conoció ni determinó nunca el lazo vivificador que junta la forma con la idea, el alma con el cuerpo. En vez de enseñarnos como las formas pueden ser engendradas por las ideas, inició un método retrógrado, que parte de la forma para llegar a la esencia.

Schelling, no obstante, entona un himno magnífico a la memoria de Winckelmann, «memoria eternamente santa, como la de todos los bienhechores de la humanidad. Fué en su siglo como una montaña aislada y sublime. No hubo una voz simpática que respondiese a sus esfuerzos, y cuando llegaron sus verdaderos contemporáneos, ¡este hombre admirable ya no existía! Por su sentido profundo no pertenece a su época, sino a la antigüedad, o al siglo presente del cual fué creador. Él echó los primeros cimientos del edificio de la ciencia de la antigüedad, y fué el primero en estudiar las obras de arte conforme al procedimiento y a

las leyes que sigue la naturaleza en sus obras eternas. Antes que él naciese, toda creación de la actividad humana era considerada como producto de una voluntad arbitraria y sin leyes. Su **[p. 175]** genio, a la manera de un viento venido de climas más dulces, disipó las nubes que nos velaban el cielo del arte; y si ahora vemos con claridad los astros, todo se lo debemos a este hombre perfecto, cuya vida y acciones fueron verdaderamente clásicas».

Pero las ideas de Winckelmann son incompletas: para sentir verdaderamente la forma, es necesario levantarse sobre ella y llegar al concepto de la fuerza positiva que somete la multiplicídad de las partes a la unidad de la idea, desde la fuerza que obra en el cristal hasta la que, como dulce corriente magnética, da a ciertas partes del cuerpo humano una posición relativa y un orden que las hace aptas para manifestar la idea, la unidad esencial y la belleza. Esta fuerza no es otra cosa que la *esencia,* que no se nos aparece tan sólo como energía, sino como espíritu y como ciencia activa, de origen y naturaleza espirituales, que se manifiesta en la aritmética viva y en la geometría sublime de las estrellas, en el instinto de los animales, y hasta en las formas estereométricas de la naturaleza inorgánica. Este espíritu sólo adquiere conciencia de sí en el hombre; pero, lo mismo en la naturaleza que en el espíritu, sirve de lazo entre la idea y la forma. A cada cosa corresponde una idea eterna que reside en la razón infinita. Esta idea pasa a la realidad y toma forma sensible en virtud de la esencia creadora, que está tan necesariamente unida a la razón infinita, como lo está en el artista la esencia que comprende la idea de la belleza con la que la representa de una manera visible. Donde el poder inconsciente que llamamos *genio* se manifiesta, el arte comunica a sus obras una realidad inagotable, que las hace parecerse a las obras de la naturaleza, y rivalizar con aquel espíritu que late en el interior de los seres, y que se manifiesta por sus formas exteriores como por otros tantos símbolos.

Lo que da a la obra de arte su belleza, no puede ser la forma, sino algo superior a la forma, es decir, la esencia, la mirada, la expresión del espíritu que reside en la naturaleza. La idea es el único principio vivo en las cosas; lo demás está privado de esencia, y no es más que vana sombra. A primera vista parece que la animación y la vida que el arte da a sus obras, no pasa de la superficie, y que es más profunda y más entera la compenetración de la vida en la materia; pero ¿qué hace el arte sino suprimir el tiempo, anular lo condicional, y hacer eterno el instante de la **[p. 176]** plena existencia y de la perfecta belleza? La limitación de la forma no es una negación, sino una afirmación, una medida que se impone la fuerza creadora, mostrándose inteligente y sabia.

De este modo entiende Schelling el principio de lo *caracteristico* en el arte, graduando de insuficiente y falsa cualquiera otra interpretación, inclusa la de Lessing. Lo *característico* no es lo individual; es su idea viva, mediante la cual el artista crea una especie, un tipo eterno, un mundo. Es cierto que la belleza, considerada en su esfera más alta, no tiene carácter, por lo cual Winckelmann la ha comparado con el agua tomada en su fuente, tanto más saludable, cuanto menos gusto tiene. Pero esta ausencia de carácter que admiramos en las más altas creaciones del arte helénico, ha de entenderse en el mismo sentido en que se dice del universo que no tiene dimensión alguna determinada, porque las encierra todas en su infinitud. La forma sólo puede ser aniquilada por la perfección y plenitud de la forma, por la indiferencia sublime de la belleza. La base de toda belleza, su lado exterior, digámoslo así, es la belleza de la forma; pero como la forma no puede existir sin la esencia, donde quiera que se muestre la forma, será visible el carácter. La belleza característica es, pues, la belleza en su raíz; ella sola puede producir como fruto la verdadera belleza. Lo característico no es lo bello, pero es el principio generador de lo bello; es como el esqueleto en su relación con las formas vivas

(comparación hecha antes por Goethe). La belleza pura se manifiesta por el equilibrio y reposo de la forma: el carácter, más bien por la actividad y la pasión, que sólo la belleza puede templar y dominar de un modo positivo. Dominar negativarnente las pasiones no basta en el arte; es preciso que se desborden y que se muestren en todo su poder, pero que vengan a estrellarse contra la roca de la inmutable belleza.

En la naturaleza y en el arte la esencia aspira, ante todo, a manifestarse en el individuo. Para llegar a sentir la unidad, tienen que mostrarse antes la distinción, la separación y la lucha. La naturaleza, en las primeras manifestaciones de su vida, tiende a la determinación de las formas de un modo duro y concentrado. Encierra en el sílice la potencia del fuego y la chispa de la luz; encierra en el denso metal el alma armoniosa del sonido. En el mundo inorgánico, el poder de la forma la vence y la hace **[p. 177]** caer en la petrificación, cuando tendía ya a la organización. Sólo en el reino animal empieza el combate entre la vida y la forma.

No arranca de tan lejos el arte puesto que se apodera inmediatamente de la forma humana; pero en un espacio más estrecho reproduce la misma variedad que la naturaleza en sus obras. En sus primeros ensayos el espíritu creador aparece enteramente sumergido en la forma inaccesible, concentrado, áspero, aun en lo sublime. Pero poco a poco se va despojando de esta rudeza, y nace la serenidad de la forma perfecta, en que el espíritu de la naturaleza, libre de su cautiverio, siente y reconoce su afinidad con el alma, cuyo advenimiento se anuncia como una dulce aurora que se va levantando sobre la forma. No está presente todavía, pero todo se prepara para recibirla: los rudos contornos se templan y suavizan, y una amable esencia, que todavía no es espiritual ni sensible, se derrama sobre lo exterior y se va ajustando a todas las formas, a todas las ondulaciones de los miembros. Esta esen-

cia incomprensible es la que los griegos llamaban *charis* y nosotros *Gracia*.

Pero aunque la Gracia sea el alma de la forma, todavía no es la belleza del alma en sí misma, sin la cual el mundo sería como la naturaleza privada de sol. Cuando alcanza la perfecta fusión del carácter moral con la gracia sensible, el arte se levanta sobre su propio nivel, y la misma gracia sensible no parece sino cuerpo y envoltura externa para una vida superior.

Aplicando estos principios a las artes plásticas, encontramos que para la escultura el punto más elevado debe consistir en el perfecto equilibrio entre el alma y el cuerpo, en expresarlo espiritual de un modo corpóreo. Por consiguiente, la escultura no puede alcanzar su perfección sino en naturalezas tales, que en virtud de su esencia *sean en cualquier momento todo lo que pueden ser conforme a su idea,* es decir, en las naturalezas divinas. El arte hubiera inventado los dioses, si antes no los hubiese creado la Mitología.

La pintura se presenta en condiciones muy diversas de las de la escultura, porque no emplea las formas corporales sino la luz y los colores, medio incorpóreo y en cierta manera espiritual. No concede a la materia la misma importancia que la escultura pero por lo mismo puede manifestar más claramente la **[p. 178]** supremacía del alma y las elevadas pasiones que se fundan en la afinidad del alma con la esencia divina. Si la escultura establece perfecto equilibrio entre la fuerza que conserva físicamente a un ser y le desarrolla en el seno de la naturaleza, y la que le hace vivir interiormente y como alma; si excluye el dolor, físico o moral, la pintura, al contrario, puede templar por medio de la representación del dolor la fuerza y la energía activa del alma.

Por eso la escultura es el arte del mundo antiguo, y la pintura el del mundo moderno. Las aplicaciones históricas que Schelling hace de su teoría general al arte pictórico, distinguiendo en él

tres momentos: el de Miguel Angel (fuerza ruda), el de Leonardo y Correggio (gracia), y el de Rafael (belleza acabada, verdadero equilibrio de lo divino y lo humano, flor de la vida en su momento más perfecto, representación de las cosas conforme al orden de la necesidad eterna), salen fuera del cuadro que nos hemos propuesto, y, por otra parte, darían materia a larga discusión. Schelling, como todos los estéticos a *priori,* intenta construir la historia del arte conforme a sus propias imaginaciones, por más que las páginas de la misma historia a cada paso le contradigan, mostrando, v. gr., que el *Juicio Final* de la Sixtina, que Schelling toma por tipo del arte de Miguel Angel (primer período), fué concebido y ejecutado después de la muerte de Rafael (tercer período). Otro de los defectos más graves de estas clasificaciones sistemáticas, consiste en elevar a artistas de segundo orden a la jerarquía de los de primero, sólo por necesidad externa de la clasificación. Así, Guido Reni resulta colocado en la cumbre del arte moderno (quizá más alto que Rafael, aunque Schelling no lo dice claro) *como pintor del alma,* es decir, por algo que implica un verdadero defecto, por haber desterrado de sus cuadros «todo lo que recuerda el rigor y la severidad plásticas».

El discurso de Schelling termina con un elocuente llamamiento a la creación de un arte nuevo, no semejante al de los siglos pasados, porque ningún siglo se repite, «sino inspirado por la nueva ciencia y por el nuevo modo de contemplar y concebir el universo».

Tan importante en su línea como el tratado de las artes del diseño, es el profundo fragmento de Schelling sobre *Dante considerado en la relación filosófica,* opúsculo del cual se ha dicho que **[p. 179]** contiene más sustancia que volúmenes enteros de comentarios sobre la *Divina Comedia*. Schelling considera a Dante como el gran sacredote iniciador del arte moderno, y su obra, no como un poema particular, sino como un género entero de poesía, como un mundo aparte, que exige una poética especial. No es dra-

ma, ni poema épico, ni poema didáctico, ni novela; no pertenece tampoco a un género compuesto, sino que es una producción enteramente original y orgánica, que no puede ser reproducida por un procedimiento artificial de combinación; un individuo que no puede ser comparado más que consigo mismo. El fondo del poema es el siglo entero del poeta expresado en su unidad, penetrado por ideas de religión, de ciencia y de poesía.

La poesía moderna difiere esencialmente de la antigua en su carácter individualista. Mientras no llegue el momento en que sea posible la creación de la grande epopeya de los tiempos modernos, que hasta ahora sólo se ha manifestado rapsódicamente y en producciones particulares, el individuo tiene que formarse un todo con la parte del mundo que conoce, y crearse, en cierta manera, su propia mitología. El mundo antiguo es, en general, el mundo de las razas; el mundo moderno el de los individuos: su ley permanente es la movilidad, el cambio, la determinación individual desarrollándose en un círculo casi infinito. Pero como la esencia de la poesía es la universalidad, el poeta debe, en fuerza de su misma altísima personalidad, hacerse universal, y encontrar el carácter absoluto por medio de la más perfecta particularidad. En este sentido podemos decir que Dante es el creador del arte moderno. No hizo una epopeya, porque para hacerla hubiera tenido que excluir la mayor parte de los elementos de la complexa civilización de su tiempo, la teología, la filosofía, la astronomía. No hizo tampoco un poema didáctico, porque en este caso también, aunque por razón contraria, hubiera resultado su poema estrecho y limitado. Para combinar todos sus materiales y formar un todo orgánico, tuvo que valerse de una invención arbitraria e individual, convirtiéndose en centro de su poema, que es un medio entre la alegoría y la historia. La filosofía, la física y la astronomía de Dante ofrecen en sí mismas un valor secundario, porque son las de su tiempo; pero es grandemente original la manera como están combinadas con su poesía. Lo que le aleja de

los **[p. 180]** prosaicos senderos del arte didáctico; lo que funde en él la ciencia y la poesía, es que contempla la ciencia como la imagen del universo y su reproducción fiel, y el universo como la poesía más antigua y más bella. En tales alturas se identifican arte y ciencia. Una forma simbólica universal, expresión sensible del tipo interno de toda ciencia y de toda poesía, domina la obra de Dante. Schelling, abusando de la división *tricotómica,* pretende a viva fuerza encontrar similitud entre las tres partes de la trilogía dantesca y las tres principales divisiones de la ciencia schellingiana (naturaleza, historia y arte). No seguiremos al filósofo en estas enmarañadas y caprichosas lucubraciones, por término de las cuales viene a deducir que la forma del poema italiano, no sólo es un tipo particular de poesía, sino el *tipo del sistema general del universo*. Así, ni más ni menos. Pero estas desaforadas síntesis, donde reconocemos al autor de tantas y tan fantásticas interpretaciones de la mitología y de la naturaleza, no puede oscurecer el mérito de su crítica viva y penetrante, verdadera crítica de artista filósofo con que juzgó, no ya sólo el conjunto, sino aun los detalles de la obra gigantesca en que pusieron mano tierra y cielo, obra que «no es plástica, ni pintoresca, ni musical, sino todo esto a un tiempo y en perfecta armonía». [1]

El sistema de *la identidad absoluta* dominó casi solo en Alemania hasta el advenimiento de Hegel, y tuvo innumerables discípulos, algunos de los cuales desarrollaron con especial amor las ideas de su maestro sobre la filosofía del arte. Entre ellos hay que mencionar a Bachmann, profesor de Jena, que publicó *La Ciencia del Arte, expuesta según sus principios generales* (1811); a Nüsslein, que dió a luz en 1819 un *Manual de Ciencia Estética;* a Luden, autor de un *Ensayo* sobre la misma materia (1804), y **[p. 181]** aun a Goerres, más conocido luego como apologista católico y escritor político, pero que seguía aún las banderas de Schelling cuando escribió en 1804 sus *Aforismos sobre el Arte,* donde ya se manifestaba el vigoroso talento de pensador que produjo luego el libro un tanto ex-

traño de *La Mística Divina, Natural y Diabólica*. Algo más conocido como estético que ninguno de los anteriores es Federico Ast, que publicó en 1805 su *Sistema teórico del Arte,* o *Manual de Estética,* reimpreso con algunas modificaciones en 1807; pero esta obra, ya poco leída, no se recomienda por ningún pensamiento original, ni la forma es digna tampoco de quien fué discípulo de un varón tan elocuente como Schelling.

Con poco fundamento cuentan algunos en la escuela schellingiana (al paso que otros le ponen entre los románticos) al profesor de Berlín, Federico Solger, crítico y teórico bastante original, como lo prueban sus *Cuatro Diálogos sobre la Belleza y el Arte,* intitulados *Erwin* (1815); sus *Lecciones sobre la Estética* (1828), y sus escritos póstumos, dados a luz por Tieck y Raumer. Realmente, Solger, aunque participe de las tendencias generales de las dos escuelas filosófica y literaria en que se le ha querido afiliar, procede con relativa independencia y tiene desarrollos muy originales que le hacen precursor de Hegel. Considera el arte como *revelación determinada de la idea,* y la belleza como producto exclusivo del arte, como algo que tiene su origen en la conciencia humana, la cual imprime su forma a la materia. Si hablamos de belleza natural, es porque consideramos la naturaleza como una obra de arte, y a Dios como un artista. En este sentido puede decirse que el arte es imitación de la naturaleza, o más bien de las ideas divinas presentes en la naturaleza, punto de vista análogo al de Schelling en su discurso sobre las bellas artes figurativas. Lo mismo la naturaleza que el mundo moral son manifestaciones de la conciencia divina, por lo cual podemos definir la belleza, «revelación de Dios en la apariencia esencial de las cosas». La unidad de la esencia y del fenómeno *percibida en el fenómeno,* es lo que constituye la belleza, que también define Solger *inmanencia de la idea en el individuo,* o sea, total compenetración de la idea y de la forma.

No deja tampoco de tener evidente parentesco con las aspiraciones místicas y neo-platónicas de Schelling y Solger la doctrina **[p. 182]** del famoso teólogo protestante Schleirmacher, si bien su *Estética,* digna de atención por lo elegante y clara, y sus ilustraciones a los diálogos de Platón, son hoy menos citadas que sus discursos y monólogos religiosos, y sobre todo su célebre *Dogmática,* cuya influencia es tan notoria en el acelerado movimiento de descomposición racionalista y subjetiva que lleva en nuestro siglo el protestantismo germánico, y que en vano intentó evitar, a su manera, el mismo Schleirmacher.

[p. 159]. [1]. Traducidas al francés por el conocido teólogo protestante Miguel Nicolás de Montauban (París, librería de Ladgrange, 1838).—La *Doctrina de la Ciencia,* o más propiamente *Ciencia del conocimiento,* fué traducida por P. Grimbolt en 1843, y dada a luz por el mismo editor.

[p. 163]. [1]. Traducido al francés por P. Grimblot, en 1842 (editor Ladgrange), juntamente con el artículo de Schelling sobre la filosofía de Cousin, y el célebre discurso pronunciado por el mismo Schelling en la apertura de su cátedra de Berlín en 1841, discurso que marca una importante evolución en sus ideas filosóficas.

[p. 180]. [1]. Tanto el estudio sobre Dante como el discurso *De las bellas artes del dibujo,* y las *Lecciones sobre el método de los estudios académicos,* han sido traducidos al francés con el título de *Écrits Philosophiques de Schelling,* por C. Bénard (París, Joubert y Ladgrange, 1847), con un extenso prólogo del traductor, y varios apéndices, entre los cuales figuran un estudio de Guillermo Schlegel *«sobre la relación de las bellas artes con la naturaleza; sobre la ilusión y la verosimilitud, el estilo y la manera»,* y un diálogo de Goethe *«sobre la verdad y la verosimilitud en las obras de arte».*

En el tomo quinto de las obras completas de Schelling (edición alemana) hay un escrito póstumo de Schelling sobre *filosofía*

del arte.

CAPITULO V.—LA ESTÉTICA DE HEGEL.

DESPUÉS de Platón, Aristóteles; después de Schelling, Hegel; en pos del genio adivinador y poético, el genio dialéctico, organizador y metódico. Sin el precedente de Schelling, no se concibe a Hegel, como sin el precedente de Fichte no se concibe a Schelling. Pero lo que en Schelling apenas llega a sistema, adquiere en manos de Hegel una trabazón arquitectónica, un rigor lógico inflexible, verdadero círculo de hierro, en que de grado o por fuerza entran la idea, la naturaleza y el espíritu. Todo lo racional es real, todo lo real es racional. La lógica se transforma en metafísica; las categorías del pensar reflejan exactamente las del ser. La Idea, realidad absoluta, pero realidad próxima a la nada cuando se la considera en la esfera del pensamiento abstracto, lleva en sí, no obstante, el germen y la razón de toda cosa, la plenitud de todos los modos de existencia, que no son más que evoluciones o manifestaciones diversas de la Idea, sometidas a la ley del ritmo dialéctico. La Idea en sí es el objeto de la Lógica: la Idea fuera de sí, la Idea inmanente en el mundo de una manera inconsciente, y con plena conciencia en el hombre, es objeto de las otras dos divisiones de la ciencia absoluta, la *Filosofía de la Naturaleza* y la *Filosofía del Espíritu,* que, en realidad, no son más que momentos distintos del *proceso* de la Idea.

Partiendo de estos principios, construye Hegel toda la **[p. 184]** enciclopedia filosófica con tal carácter de sencillez y de grandeza, que ha fascinado a sus mayores enemigos. Toda la construcción descansa en un postulado gratuito, esto es, en dar valor real y trascendental a lo que es puramente formal: toda ella procede de una abstracción estéril, que la convierte en puro *nihilismo,* para salir del cual no hay más medio que admitir la identidad de los contrarios (el ser y la nada), y resolverlos en un tercer término (el *werden,* o llegar a ser). Pero admitida esta primera

violación de las leyes del pensamiento, todo lo demás se desenvuelve con una potencia sintética, que acaso no tiene igual en la historia de los sistemas humanos. Los anillos de la inmensa serpiente hegeliana se enroscan al árbol de la ciencia, sin dejar fuera de su contacto punto alguno del tronco ni de las ramas. No es la unidad ficticia y puramente exterior de otros sistemas: es una comprensión total y orgánica, que no suprime ni mutila nada, que a su manera lo explica todo, que sigue paso a paso a la vida en sus infinitas evoluciones, que para todo encuentra fórmulas de amplitud extraordinaria, y a veces de grande alcance práctico, y que junta la riqueza más extraordinaria de conocimientos positivos con el orden y la disciplina más severa, que los somete todos a la ley primordial del sistema.

No se trata aquí de analizar y recorrer íntegra esta construcción, tan vasta como el mundo que ella pretende explicar. No alcanzan a tanto nuestras fuerzas, y sólo un genio igual al de Hegel podría seguirle sin desfallecimiento ni vértigos hasta la cumbre de la especulación. Hegel es el Aristóteles de nuestro siglo, y su monarquía, aunque no menos negada y combatida que la del Estagirita, dura y durará como la suya, no sólo en la filosofía pura (que después de él no ofrece más que retazos de su sistema, derivaciones y rapsodias, o bien ensayos pobres y raquíticos de sistematización calcados sobre el suyo, aun los que más le contradicen y maltratan, como el pesimismo y el evolucionismo), sino todavía más en el corazón de las ciencias particulares que Hegel trató con tanta superioridad de entendimiento, y a las cuales dió una precisión y un método que antes casi nunca habían tenido. En medio del clamoreo desacordado que por todas partes se levanta contra la Metafísica, todavía los mismos materialistas están viviendo de las migajas de la opulenta mesa de Hegel; **[p. 185]** y cualquiera que sea el destino que la Providencia reserve a los estudios filosóficos, hoy tan necesitados de una total renovación, y aunque el tiempo, gran depurador de las cosas, anule todo lo que

hay de sofístico en la dialéctica hegeliana y en la *Filosofía de la Naturaleza* y en la *Filosofía del Espíritu,* todavía seguirán, por largas edades, informadas de espíritu hegeliano la Filosofía del Derecho, la Filosofía de la Historia, la Historia de la Filosofía, y, sobre todo, la Filosofía del Arte, a la cual levantó Hegel imperecedero monumento en sus *Lecciones de Estética,* obra póstuma publicada por su fiel discípulo y secretario G. Hotho, desde 1835 a 1838.

Esta obra no agota la ciencia estética, como algunos creen: sus grandes vacíos los apuntaremos después, y han sido indicados, y en parte reparados, por Rosenkranz, Vischer, Carrière, Max Schasler, Weisse y otros hegelianos más o menos poros. Pero estos defectos, que nacen en parte del sistema de Hegel, y en parte mayor todavía del carácter de lecciones universitarias que tiene su obra póstuma no revisada ni completada por el autor, no quitan a la *Estética* de Hegel la gloria de ser el primero entre los libros clásicos de esta moderna ciencia, y, en concepto de muchos, la obra mejor y más duradera de su autor, por lo mismo que en una parte muy esencial es independiente de su sistema, y puede campear y vivir sola. Juicio idéntico al nuestro formulan hoy los más severos críticos de Alemania. «La *Estética* de Hegel (dice Max Schasler), no sólo ofrece el primer sistema completo de una filosofía del arte, que por la profunda vitalidad de la concepción, por la riqueza y variedad de las ideas que contiene, sobrepuja a cuanto habían intentado los predecesores y contemporáneos de Hegel, sino que hasta la hora presente, a pesar de todo lo que se ha trabajado para completarla y distribuir mejor sus partes principales, no ha sido todavía sobrepujada».

Lo cual no quiere decir que en Vischer y en todos los demás innumerables sucesores de Hegel no haya muchas cosas que en vano se buscarían en éste, sino que la obra de Hegel tiene la perpetua juventud de las obras del genio, lo cual nunca logran ni al-

canzan las obras del talento y de la erudición, condenadas por su índole misma a sustituirse y destronarse unas a otras.

No hemos de omitir, sin embargo, que la *Estética* de Hegel **[p. 186]** adolece de un defecto capital y grave, que es el de no corresponder exactamente a su título. Si se llamara *Filosofía del Arte,* poco habría que echar de menos en ella; pero para estética general le falta mucho. Y es caso bien raro que una Estética compuesta por el más audaz y poderoso metafísico de nuestro siglo, sea extensa y profundísima en lo que toca a las formas del arte, al sistema y clasificación de las bellas artes y a la teoría particular de cada una de ellas, y sea de todo punto incomparable en lo que pertenece al arte poética, y que, por el contrario, trate con suma rapidez lo que todo el mundo esperaría encontrar de preferencia en unas lecciones de Hegel, es decir, la idea misma de lo Bello, la realización de lo bello en la naturaleza, y la doctrina del ideal artístico. Bajo este aspecto, no hay duda que la *Estética* de Hegel aparece muy incompleta, si la comparamos con otras posteriores de mucho menor fama.

Pero este defecto se convierte para nosotros en una excelencia, y es la razón principal del respeto con que deben mirar este libro y del provecho grande que pueden sacar de él hasta los que más lejanos se hallan del sistema filosófico de su autor. ¡Cuántas prevenciones absurdas, cuántos juicios disparatados sobre la *Estética* de Hegel se evitarían, si los que hablan de ella a tontas y a locas, sólo por haber hojeado sus primeras páginas, buscando allí lo que el autor no ha querido poner, se convenciesen de que el Hegel estético es persona distinta del Hegel filósofo, en casi todo menos en ciertas concepciones generales que luego se guarda muy mucho de aplicar de un modo inflexible a los fenómenos artísticos! No; dígase de una vez para todas: lo que hace admirable la *Estética* de Hegel, es principalmente el ser una estética práctica, una estética *para los artistas,* compuesta por un hombre que no era artista por la forma, pero que por el pensamiento

creador era igual a los mayores artistas del mundo, y que poseía, aparte de sus filosofías, el gusto más exquisito y el conocimiento más profundo de la historia y de la técnica del arte. Nada de esto tiene que ver con el proceso dialéctico, y el que no conozca y sienta de este modo la belleza realizada por los grandes artistas en mármoles, en cuadros o en poemas, no debe escribir jamás de estética, porque no producirá más que insípidas rapsodias morales o filosóficas. **[p. 187]** Hegel nos dió el más brillante ejemplo de lo contrario. ¿Quién más filósofo que él entre los modernos? Y, sin embargo, cuando llegó a tratar del arte, claro es que no se desprendió de su filosofía, porque ésta era inseparable de su personalidad, y contenía para él la razón del arte, como de todas las demás cosas; pero no sólo dejó su enmarañada escolástica a la puerta de la cátedra, donde iba por única vez en su vida a sacrificar a las Gracias, sino que, comprendiendo que ninguna ciencia necesita, tanto como la Estética, libertad en sus movimientos, y un cierto eclecticismo sereno, emancipado de la tiranía de las fórmulas, se permitió frecuentes infracciones a su método; pareció olvidarse de él por momentos; dió hospitalidad a ideas críticas venidas de todos los puntos del horizonte; no se desdeñó de asimilarse de un modo casi sincrético todos los resultados de la especulación anterior; escribió de literatura como literato romántico de los mejores, fraternizando con Richter y con los Schlegel; escribió de escultura antigua mejor que el mismo Winckelmann; procuró, como dice su discípulo Rosenkranz, «identificarse con la vida espiritual de los pueblos y con su literatura en toda su extensión y hasta en sus producciones más insignificantes»; no fué indiferente a ninguna manifestación artística, y durante toda su vida recorrió sin cansarse (nos lo dice el mismo biógrafo) conciertos y teatros, galerías y exposiciones, perfeccionando con ejercicio tan asiduo la facultad que poseía de comprender y de sentir lo bello bajo las formas más diferentes. El fruto de estos estudios y lo que Hegel valía como crítico se ve en

la tercera parte de su obra, que comprende el sistema de las artes particulares. Nunca la arquitectura gótica, la escultura clásica, la pintura italiana y holandesa, la epopeya homérica, la tragedia ateniense, el drama moderno habían sido juzgados con tan alto señorío de la materia y con una intuición tan penetrante y segura. La mayor parte de sus juicios quedan en pie, y son los que dominan hoy mismo entre los verdaderos artistas y los verdaderos conocedores. Esta parte de la *Estética* de Hegel (que es casi toda ella), es un tesoro inagotable de altas y fecundas ideas, que deben entrar en toda estética futura, venga de donde viniere.

Hay otra parte del libro, la más corta y la que menos vale, los primeros capítulos, en suma, donde el Hegel artista no aparece **[p. 188]** todavía, y en cambio impera a sus anchas el Hegel metafísico con su genio sistemático y su pasión de las fórmulas. Para este Hegel, la Estética es un capítulo de la *Filosofía del Espíritu,* lo cual explica la rapidez con que está tratado el tema de lo bello en la naturaleza. Hegel considera la belleza artística como muy superior a la belleza natural, porque emana directamente del espíritu, que es siempre más elevado que la naturaleza. La misma hermosura del mundo físico no tiene valor sino en cuanto es reflejo de la belleza del espíritu. De aquí su carácter limitado e imperfecto. Hegel lleva esta doctrina hasta sus últimas consecuencias. Una mala concepción del espíritu humano, sólo por ser libre y consciente, le parece superior a la misma belleza del sol, que no es libre ni tiene conciencia de sí mismo. No hay belleza verdaderamente bella sino en cuanto participa del espíritu y es engendrada por él.

El arte que Hegel estudia, y el único que considera digno de ocupar la atención de la ciencia, es el arte independiente y libre en su fin y en sus medios, no el arte que sirve de vano pasatiempo o de vehículo para la verdad práctica y moral. La verdad que el arte manifiesta y hace sensible es de especie más alta: es una manera propia de revelar lo divino a la conciencia, de expresar

los intereses más profundos de la vida y las más ricas intuiciones del espíritu. El arte no es ni la religión ni la filosofía; pero cumple el mismo fin con diversos medios. El arte no es tampoco una ilusión o vana apariencia, pues lo que en el arte llamamos apariencia o forma sensible es tan esencial como el fondo, y aun (en términos más generales) la verdad no existiría si no apareciese o se manifestase. Si calificamos de ilusión las formas artísticas, ¿por qué no los fenómenos de la naturaleza y los actos de la vida humana, puesto que más allá de todos estos objetos, que inmediatamente se perciben por los sentidos y la conciencia, tenemos que buscar la verdadera realidad, la sustancia y esencia de todas las cosas, el principio que se manifiesta en el tiempo y en el espacio por medio de todas las existencias reales, conservando, no obstante, su existencia absoluta? Esta misma fuerza universal que en el mundo real anda como perdida en un caos de circunstancias pasajeras y determinaciones transitorias, es la que el arte emancipa de las formas mentirosas de ese mundo imperfecto **[p. 189]** y grosero, de la arbitrariedad de las pasiones y de las voluntades individuales, revistiéndola de una forma más elevada y más pura, que es creación del espíritu. Las formas del arte, muy lejos de ser apariencias puramente ilusorias, contienen más realidad que las existencias fenomenales del mundo real; el mundo del arte es más verdadero que el de la naturaleza y el de la historia; sus representaciones más expresivas y transparentes tienen, además, una perpetuidad que no alcanzan los seres efímeros de la naturaleza.

Hasta aquí, Hegel está totalmente de acuerdo con Schelling pero empieza a mostrarse la divergencia en un punto muy importante. Hegel, aun encareciendo tanto la alta realidad del arte, no le da el lugar supremo entre las manifestaciones de lo absoluto; no le considera como la revelación más alta de la Idea. En la misma forma sensible lleva el arte un carácter de limitación. Hay una manera más profunda de comprender la verdad, cuando ésta

no va unida a lo sensible, sino que lo sobrepuja, hasta tal punto que no puede el arte contenerla ni expresarla. El cristianismo y la filosofía nos han iniciado en la esfera de los principios abstractos y de las reglas generales, y el mismo artista no puede librarse de esta influencia. De aquí infiere Hegel el más triste y desconsolador vaticinio para el arte: le destierra a la región de lo pasado; a lo menos declara que ha perdido para nosotros mucho de su prestigio y de su vida. Le consideramos de un modo demasiado especulativo; razonamos con exceso nuestras impresiones. El arte no penetra bastante en nuestra vida, y la crítica y la ciencia estética acabarán por matar la pura sensación artística. Hegel ha atenuado en lo restante del curso esta consideración demasiado pesimista, pero lógicamente deducida de su sistema.

De todos modos, la *ciencia del arte* se impone despóticamente al artista mismo en nuestros tiempos. Y al decir ciencia del arte, no entiende Hegel meras y desatadas reflexiones filosóficas sobre él, sino una verdadera teoría, un organismo, un sistema. Las producciones artísticas son obra del espíritu, y pueden y deben ser estudiadas como lo es el espíritu mismo. El arte está rigurosamente determinado por ideas que interesan a nuestra inteligencia y por las leyes de su desarrollo, sea cual fuere la inagotable variedad de formas, que emplea, porque estas formas nunca **[p. 190]** son arbitrarias: toda forma no es propia para expresar toda idea, y la forma se determina siempre por el fondo, al cual debe ajustarse.

En cuanto al método, Hegel, tan acusado de idealismo intemperante, se declara aquí partidario de la conciliación y empleo simultáneo del procedimiento empírico y del procedimiento racional, de Aristóteles y de Platón, del estudio histórico de las obras de arte y del estudio metafísico de la idea de lo Bello.

Y, ante todo, ¿existe la belleza, existe el arte, objeto de la ciencia? ¿Es lo bello un sentimiento, un goce, algo meramente subjetivo, o hay realidad exterior que corresponda a él? El objeto

de la ciencia tiene que ser demostrado como necesario; pero para hacer esta demostración hay que acudir a un principio anterior que está fuera del dominio de la Estética, cuando se la considera aisladamente. Hay que aceptar, pues, la idea del arte como una especie de *lema* o *corolario,* porque solo en la exposición enciclopédica de toda la filosofía cabe demostrar su naturaleza esencial y necesaria. Ninguna de las ciencias filosóficas particulares tiene en sí la razón de su principio; todas forman parte de un organismo de conocimiento que responde al organismo del ser.

Esta es la razón de otra de las mayores deficiencias que se han notado en la *Estética* de Hegel. Esta Estética no contiene, propiamente hablando, una metafísica de lo bello. Hegel da por sentada y supuesta la idea de lo bello, y se limita a examinar en una introducción los principales aspectos con que el sentido común suele representarse esta idea en el arte. También esta apelación al sentido común sorprenderá a los que no conozcan la *Estética* de Hegel más que de oídas, y se la figuren como un libro lleno de arcanos y jeroglíficos.

Hegel se limita a enseñarnos, por de pronto, que el arte no es cosa que se aprende por reglas, puesto que éstas se refieren tan sólo a la parte mecánica exterior y técnica, de ningún modo a la parte interior y viva de la obra artística, resultado de la actividad espontánea del genio; que tampoco es una producción irreflexiva o inconsciente, pues aun el mismo elemento genial tiene que desarrollarse por la reflexión y la experiencia, haciéndose el artista hábil para vencer la resistencia de los materiales de su arte, y perfeccionándose en lo técnico. Prueba, continuando sus modestas enseñanzas, que el genio, para producir algo maduro **[p. 191]** y sustancial y perfecto, debe ser educado por la experiencia de la vida y por la reflexión, sin lo cual no se producen más que obras juveniles de salvaje lozanía y espantosa barbarie, como las primeras de Schiller. Insiste, contra la opinión común, en la superioridad del arte sobre la naturaleza, sin que valga nada en contra de-

cir que la naturaleza es obra de Dios y el arte obra de los hombres, como si el círculo de la actividad de Dios no se extendiese fuera de la materia. «Mucho más honor y gloria resulta a Dios de lo que hace el espíritu que de lo que produce la naturaleza, porque lo divino se manifiesta en el hombre bajo una forma mucho más elevada que en la naturaleza. Dios es espíritu; el hombre, por consiguiente, es su verdadero intermedio y su órgano. En la naturaleza, el medio por el cual Dios se revela, es una existencia puramente exterior. Lo inconsciente es siempre inferior en dignidad a lo consciente».

El arte pertenece con toda evidencia a la actividad práctica y no a la teórica o científica; pero no por eso hemos de creer que se dirija exclusivamente a la sensibilidad del hombre, ni que emane del principio sensible, ni que tenga por fin excitar el placer. Las sensaciones son cosa subjetiva e individual, que admiten como causas los elementos más opuestos, pero que no los contienen; así decimos: sentimiento moral, sentimiento religioso, sentimiento de lo sublime. Una cosa son los diversos estados y modificaciones del sujeto, y otra el objeto y la idea que los produce. Por eso el análisis de las sensaciones y las teorías sensualistas sobre el gusto son inútiles, superficiales y fastidiosas; pasan al lado de la dificultad sin verla. El gusto o sentido de lo bello no puede penetrar en la parte íntima y profunda de los objetos, porque ésta no se revela a los sentidos ni aun al entendimiento, sino a la razón pura, que conoce lo verdadero, lo real y lo sustancial de las cosas.

Con relación a los objetos exteriores, el arte ocupa un término medio entre la *percepción sensible* y la *abstracción racional*. Lo que el arte ve en el objeto no es ni su realidad material, ni la idea pura y general, sino una apariencia o imagen de la verdad, algo de ideal que en el objeto aparece. Comprende, pues, el lazo interior y armónico de lo ideal y de lo real, y su contemplación es totalmente desinteresada. Crea imágenes, apariencias destinadas

[p. 192] a representar las ideas, a mostrar la verdad *bajo formas sensibles*.

Tal es la naturaleza del arte. En cuanto a su fin, nunca puede ser la imitación, trábajo pueril, indigno del espíritu al cual se dirige, indigno del hombre que le produce, y trabajo, después de todo, estéril y vano, porque la copia resultará siempre inferior al modelo, y cuanto más exacta sea la imitación, menos vivo será el placer. Lo que nos satisface no es imitar, sino *crear.* La más pequeña invención sobrepuja a todas las obras maestras de imitación. Ni se hable de imitar la bella naturaleza. ¿Dónde está el criterio para distinguirla? Además, ¿qué sentido tiene el principio de imitación, en la arquitectura, en la música, en la poesía misma, exceptuando la poesía descriptiva, que es el género más prosaico? El arte emplea las formas de la naturaleza, y debe estudiarlas, pero no copiarlas ni reproducirlas. Más alta y noble es su misión. Rival de la naturaleza, como ella y mejor que ella representa ideas, usa de las *formas* como símbolos, y aun las mismas formas las modifica conforme a un tipo más perfecto y puro.

Aunque menos grosera que la teoría de la *imitación,* tampoco la de la *expresión* encuentra gracia a los ojos de Hegel. Por *expresión* entienden los partidarios de esta teoría la representación, no ya de la forma exterior de las cosas, sino de su principio interno y vivo, especialmente de las ideas, pasiones y sentimientos humanos. Pero esta teoría, declarando objeto *esencial* del arte la expresión, lleva consigo la indiferencia respecto del fondo. Toda expresión viva y animada de lo bueno, de lo malo, de lo hermoso, de lo feo, tendrá el mismo derecho a ser considerada como representación artística. El artista podrá ser inmoral, licencioso, impío; pero habrá llegado al summum de la perfección cuando exprese fielmente una situación, una pasión, una idea verdadera o falsa. Hegel se indigna contra semejante realismo (el de Goethe), que deja reducido el arte a ser una lengua armoniosa, un espejo vivo de sentimientos y pasiones, sin consideración a su va-

lor ético, ni a lo que tengan de noble o de bajo, haciéndonos participar, con igual indiferencia, «del delirio de las bacantes o de la indiferencia del sofista».

Pero no menos que esta indiferencia estética (que se manifestó luego en la fórmula del *arte por el arte)* rechaza Hegel el sistema de la perfección moral. Es cierto que el arte produce efectos **[p. 193]** morales y civilizadores, templa las pasiones, eleva el pensamiento a una región ideal, contribuye en gran manera a la educación de los pueblos, presentándoles la verdad bajo el velo de símbolos o de figuras; pero una cosa son los *efectos* del arte, y otra muy diversa su *fin*. Entre la religión, la moral y el arte existe armonía íntima y eterna; pero no por eso dejan de ser formas diversas de la verdad, que deben moverse con entera independencia. El arte tiene sus leyes, sus procedimientos y su jurisdicción particular; no debe ofender el sentido moral, pero él se dirige al sentido de lo bello. Cuando sus obras sean puras, el efecto sobre las almas será saludable; pero su fin *directo e inmediato* no es producir tal efecto. Si invierte los términos, y se propone moralizar como principal objeto, no producirá más que obras frías, que no serán morales ni religiosas, sino sencillamente fastidiosas, porque su autor habrá tenido siempre delante de los ojos la idea abstracta y general, en vez de la forma concreta. Por otra parte, el problema del arte es distinto del problema moral. El bien es la armonía *buscada;* la belleza es la armonía *realizada*. La moral es el cumplimiento del deber por una voluntad libre, con resistencia, antagonismo y esfuerzo. El arte, por el contrario, nos presenta en una *imagen* visible la *armonia realizada* de los dos términos de la existencia, de la *ley* de los seres y de su *manifestación,* de la *esencia* y de la *forma*. Lo bello es la esencia realizada, la actividad conforme a su fin e identificada con él, feliz, serena, libre en su armónico desarrollo, aun en medio del dolor. Representar la armonía, manifestar lo bello, es el fin del arte. Lo demás nos será dado por añadidura, puesto que la contemplación de la belleza no puede

menos de producir un goce tranquilo y puro, incompatible con los groseros placeres de los sentidos, y una predisposición a las resoluciones nobles y a los impulsos generosos, por el estrecho parentesco que media entre el bien, la belleza y lo divino.

Consiste, pues, la idea de lo bello en la unión y armonía de dos términos que se presentan al pensamiento separados y opuestos: lo *ideal* y lo *real,* la *idea* y la *forma,* cuya oposición es, en el fondo, el problema capital de la filosofía.

La *idea artística* no es cualquiera idea: no puede ser una abstracción, porque la abstracción no es capaz de ser representada en forma sensible. El unitarismo musulmán, v. gr., no sirve para **[p. 194]** el arte. La esencia y la forma deben tener entre sí la misma relación que tienen el cuerpo y el alma en la organización humana. La idea *concreta* encierra en sí misma el momento de su *determinación y* el de su *manifestación* exterior. Infiérese de aquí que la excelencia y perfección del arte dependerán del grado de penetración íntima y de unidad en que aparezcan la idea y la forma, como nacidas la una para la otra. La más alta verdad en el arte consistirá en que el espíritu haya llegado a la manera de ser que mejor convenga a la idea del espíritu.

Este es el fundamento de las divisiones de la ciencia del arte, porque el espíritu, antes de alcanzar la verdadera idea de su esencia absoluta, tiene que recorrer una serie gradual de desarrollos internos, y a estas modificaciones en el fondo corresponde una sucesión de formas artísticas encadenadas entre sí por las mismas leyes mediante las cuales el espíritu, como artista, adquiere la conciencia de sí mismo. Este desarrollo puede ser considerado de dos maneras: como desarrollo general de las fases del pensamiento manifestadas en el mundo del arte, y como desarrollo particular verificado en formas sensibles de distinta naturaleza, o en modos particulares de representación, de donde nacen las diversas artes.

Tres son, pues, las divisiones de la Estética: 1ª, idea de lo bello en el arte, o sea, lo ideal; 2ª, desarrollo de lo ideal en la historia general del arte; 3ª, sistema de las artes particulares. La primera parte se subdivide en otras tres (sabido es que Hegel procede siempre por división *tricotómica):* 1ª, noción o idea abstracta de la Belleza; 2ª, lo Bello en la Naturaleza; 3ª, lo Bello realizado por las obras de arte.

Ya hemos dicho que todos estos capítulos son de una brevedad singular. Hegel identifica la belleza con su idea; pero distingue entre la idea y el ideal, que es la idea misma bajo una forma particular. No por eso se entienda que la belleza es la *idea* abstracta, anterior a su manifestación y no realizada, sino la *idea* concreta y realizada, inseparable de la forma. Tampoco es la *idea* una pura generalización o un conjunto de cualidades extraídas de los objetos reales. La *idea* es un todo, es el tipo, la unidad real y viva que realizan exteriormente los objetos, la armónica unidad que se desarrolla eternamente en la naturaleza y en el mundo **[p. 195]** moral. Lo que aparece como real a los sentidos y a la conciencia, no es verdadero por ser real, sino porque corresponde a la *idea*.

Siendo la belleza la *idea,* ¿hemos de tener por términos idénticos *belleza* y *verdad ?* En cierto modo, sí; pero alguna diferencia hay entre ellos. Lo verdadero es la idea considerada en sí misma, y pensada en su principio universal, sin forma alguna exterior y sensible. *Lo bello es la manifestación sensible de la idea,* la idea confundida e identificada con su apariencia exterior. Lo bello añade siempre una nota a lo verdadero, y por ser inseparables sus dos elementos, tiene carácter de infinitud y de libertad, y es inaccesible a la razón lógica y a la abstracción. La contemplación de lo bello es contemplación *liberal,* que deja al objeto en su existencia independiente, y excluye del sujeto todo deseo de poseerle y de convertirle en instrumento para sus fines.

Hegel no tiene capitulo especial acerca de lo sublime. Sus ideas sobre este punto hay que buscarlas esparcidas en diversos lugares de su obra, especialmente en el tratado del arte simbólico. Acepta totalmente la doctrina de Kant y de Schiller, pero dándola un matiz más idealista. Lo sublime es una tentativa para expresar lo infinito en lo finito, sin encontrar ninguna forma sensible que sea capaz de representarlo.

Tampoco hace estudio especial de lo ridículo ni de lo cómico, que sólo considera en sus formas literarias, y aun esto de una manera confusa e incompleta. Finalmente, el *humorismo* que se desborda en la Estética de Juan Pablo, está reducido en la de Hegel a los más estrechos límites posibles. Evidentemente, Hegel era *anti-humorista*. Persigue con crítica desapiadada el principio de la ironía, fundamental entre los románticos alemanes y base verdadera del *humorismo*. Nada le es tan antipático como esa *virtuosidad* artística, esa petulante *genialidad* divina que no toma nada en serio, ni a los demás ni a sí mismo, y que proclama audazmente la vanidad y la nada de todas las cosas, excepto el propio yo. Había repulsión invencible entre la naturaleza sana y robusta de Hegel, y la naturaleza más o menos enfermiza y egoísta que siempre supone el humorismo. Convertir su propia personalidad en principio y en fin, sacrificar la materia a nuestro capricho, interrumpir el desarrollo racional de un asunto, comenzar arbitrariamente y acabar lo mismo, amontonar caricaturas de **[p. 196]** pensamiento y de imaginación sin lógica ni sustancia, le parece a Hegel una mala especie de originalidad, y, por de contado, mucho más fácil que desenvolver racional y armónicamente un asunto y darle las verdaderas condiciones del ideal, no cosiendo abigarradamente retazos de varios colores, sino dejando que la unidad del asunto se desarrolle armónicamente conforme a sus propias leyes, sin alterarla ni corromperla con pormenores extraños. No tener ningún amaneramiento es la única gran manera, la de Homero y Sófocles, Rafael y Shakespeare. Nada más opuesto a ella que esos

juegos imaginativos que aniquilan el acuerdo necesario entre la forma y la idea; esa perpetua tensión del espíritu para alterar las relaciones naturales de las cosas, sustituyéndolas con otras heterogéneas o falsas. Sólo es tolerable el humorista que reúne, a gran riqueza de imaginación, mucho sentido y profundidad, de tal suerte, que pueda deducir de pormenores accidentales una idea sustancial y verdadera.

No menos incompleto que el capítulo sobre la idea de lo Bello en general, es el de lo Bello en la Naturaleza. Hegel estudia muy de pasada los caracteres estéticos del mundo físico, que considera no más que como la primera e imperfecta manifestación de la idea. Grados sucesivos de belleza corresponden al gradual desarrollo de la vida y de la organización en los seres. La belleza del mineral consiste en la disposición regular de sus partes, y en la fuerza que en él reside y se manifiesta por la unidad. En el sistema astronómico, la belleza resulta de la regularidad de los movimientos de los cuerpos celestes, sometidos a un centro común. En los seres organizados y vivos, lo bello estriba en la reciprocidad y encadenamiento de los órganos, sometidos a la unidad ideal del tipo. Pero siempre y en todos sus grados, lo bello natural es exterior e inconsciente. En rigor, la naturaleza no es hermosa sino para la inteligencia que la ve y la comprende.

La belleza en los seres vivos y animados no es la simple regularidad de las partes ni la simple conformidad de los movimientos a un fin. Todo esto es materia de las ciencias naturales, no de la Estética. La belleza es la *forma total,* en tanto que revela la fuerza que la anima; es la fuerza manifestada por un conjunto de formas, de movimientos independientes y libres; es la *armonía interior* y viviente que se descubre al exterior, sin que nos detengamos **[p. 197]** a considerar la relación de las partes al todo, ni el equilibrio de las funciones, como hace el naturalista.

Además de la belleza de los seres individuales, podemos llamar a la naturaleza bella en su conjunto, no sólo por la disposición orgánica y viva y por la unidad exterior, sino por la oculta relación que tiene con los sentimientos de nuestra alma. Por este carácter simbólico, la belleza física es reflejo de la belleza moral, y una y otra expresiones de la verdad interna. Pero, ora consideremos la belleza exterior de la forma abstracta en sus diversos grados *(regularidad, simetría, armonía,* que Hegel analiza con singular delicadeza, considerando la última como la más elevada entre las formas que no pertenecen todavía a la actividad libre), ora la miremos como unidad abstracta de la *materia* sensible, en su unidad y en su identidad, sin consideración a la forma (pureza de líneas, de colores, de sonidos, etc.), siempre ofrece lo bello natural cierto carácter de imperfección, aunque le contemplemos en su punto más alto, en la vida animal, y aun en el cuerpo humano. En el organismo animal no vemos el punto central de la vida, sino la multiplicidad de los órganos que viven. El cuerpo humano tiene la inmensa ventaja de la *expresión* de la vida del alma, del sentimiento y de la pasión; pero no todos los miembros son capaces de este género de expresión, y hay muchos consagrados únicamente a funciones animales. La vida interna del alma no se nos manifiesta penetrando totalmente la forma exterior del cuerpo. Y aun en el hombre, como ser espiritual, el carácter no se nos muestra simultáneamente en su totalidad, sino por una serie de actos sucesivos y determinados. Además, todo individuo está sujeto a los lazos del mundo exterior; depende de mil condiciones que él no determina, y obra, en gran parte, bajo el imperio de la necesidad; de donde nace lo que se llama vulgarmente prosa de la vida. Además de la contradicción entre los fines de la vida material y los fines nobilísimos del espíritu, el individuo tiene que prestarse de mil maneras a servir de instrumento a los fines de otro; y *viceversa,* convierte a los demás en instrumentos suyos, impidiéndoles así e impidiéndose a sí propio llegar a un

total y armónico desarrollo. De aquí tanto fraccionamiento y dispersión en nuestra vida, tanto esfuerzo individual frustrado, tantos obstáculos para que dé plena muestra de sí la fuerza libre y se realice la belleza.

[p. 198] Todas estas imperfecciones y otras muchas se resumen en una sola palabra: *lo finito*. Ningún individuo, ora pertenezca al mundo real de la naturaleza, ora al del espíritu, goza de libertad absoluta; ninguno puede traspasar los límites de la especie determinada ya fija en que está encerrado. Ni la vida animal ni la vida humana pueden realizar la idea bajo una forma perfecta, igual a la idea misma. Por eso el espíritu se ve forzado a satisfacer su ansia de belleza en otra región, la del arte, donde impera otra realidad más alta, la del ideal. La necesidad de la belleza artística está fundada, pues, en las impurezas e imperfecciones de lo real, y en su ineptitud para expresar el desarrollo libre de la vida, y sobre todo de la vida del espíritu.

Hemos llegado a la región de la belleza artística. En ella hay que considerar tres cosas: el *ideal* en sí mismo, la *determinación* del ideal como obra de arte, y las cualidades del artista.

La noción del *ideal* fácilmente se deduce de todo lo expuesto. Es el alma que debe irradiar por todas partes a través de la forma, pero no lo que llamamos alma en la naturaleza inorgánica ni aun en los seres animados y vivos; no el alma finita y desprovista de conciencia y libertad, sino la infinitud libre del espíritu, que conserva la conciencia de sí mismo en medio de su desarrollo y de su propia manifestación exterior, sustancial, sólida, entera. De este modo, la existencia real, finita en sí misma, adquiere la posibilidad de manifestarse, al mismo tiempo, como principio universal y como alma que goza de personalidad.

El fin del arte es, pues, *representar* lo *real* como *verdadero,* esto es, en su conformidad con la Idea que ha llegado a la perfección de la existencia reflexiva. El ideal es, pues, una especie de *purifi-*

cación, un Jordán que lava las manchas de lo accidental y de lo externo. Aun el mismo pintor de retratos debe poner en armonía la forma con el alma, sacrificando los accidentes insignificantes y móviles de la fisonomía, para conservar los esenciales y permanentes. Lo ideal es la realidad emancipada del dominio de lo particular y de lo accidental, que son inseparables de todo desarrollo en la esfera de lo finito. Lo ideal, encerrado en sí propio, independiente en medio de lo sensible, encuentra en su propia naturaleza la calma y la felicidad: por eso uno de sus rasgos más esenciales es la inalterable *serenidad,* correspondiente a una **[p. 199]** naturaleza que se basta a sí misma. Toda existencia ideal participa de la beatitud celeste. Bien ha dicho Schiller: «Lo serio es propio de la vida; la serenidad pertenece sólo al arte». ¿Y qué es la serenidad sino el triunfo de la libertad concentrada en sí misma, tal como la vemos en los mármoles antiguos, no sólo en la calma exenta de combate, sino en la lucha y en el dolor? Y aunque en el arte romántico el desacuerdo y la oposición estén llevados mucho más lejos, todavía lo que domina en las obras maestras de la inspiración cristiana es el goce íntimo y profundo en medio del sacrificio, las delicias del dolor, una cierta felicidad que cabe aun en el martirio, lo que Hegel llama con una expresión homérica *la sonrisa en las lágrimas,* expresión de la independencia moral y signo indeleble de la belleza. Para Hegel, el llanto, como simple lamentación, no cabe en el arte.

Hegel desciende luego al estudio del ideal en sus relaciones con la naturaleza. Tenemos aquí la sabida y vulgar cuestión del naturalismo y del idealismo. No hay que decir en qué sentido la resuelve el gran apóstol de la *Idea*. Aun en el arte que parece más externo y formal, en aquél cuyo fondo se nos antoja casi indiferente, en el que reproduce escenas de interés momentáneo, en la pintura holandesa, por ejemplo, es el ideal quien impera y arranca de la realidad prosaica los objetos, convirtiéndolos en creaciones del espíritu, realizadas libremente por su actividad propia. Es

una especie de *ironía* que el espíritu se permite con las formas exteriores del mundo real, infundiéndoles eternidad al mismo tiempo que juega con ellas. Pero hay otra idealidad más alta, que consiste en manifestar lo general por medio de lo particular, en desarrollar y hacer visible la oculta esencia de las cosas, sin salir de los límites de la individualidad viva. La expresión del espíritu es lo esencial en la figura humana, y aquí Hegel, consecuente con su idealismo, se aparta de Lessing, en cuanto a no considerar esencial el desnudo en la escultura. Lo que le parece antiartístico y prosaico es el vestido moderno comparado con el antiguo. Lessing pone el fin de las artes plásticas en la expresión de la hermosura corpórea. Hegel quiere que por esta hermosura se transparente la superior belleza de la Idea, el elemento esencial, enérgico, significativo.

Mirada la cuestión desde esta altura, no tiene sentido la **[p. 200]** oposición entre lo ideal y lo natural. La naturaleza no es más que el espíritu encarnado: si no es esto, carece de todo valor propio. Lo único que puede disputarse, es si el arte debe preferir *como medio* las formas naturales, o crear él otras nuevas, más ideales y perfectas. Pero entiéndase siempre que si elige las formas naturales, el interés que en estas formas encontramos no nace de ellas propias, sino de su valor *representativo*. Sólo así la naturaleza común o vulgar puede entrar en el arte; v. g.: en la pintura de género, que en los grandes maestros holandeses expresa admirablemente la satisfacción de la vida, su libertad animada, el *confort* o bienestar doméstico, la poesía algo prosaica de la civilización neerlandesa. Pero hay otra poesía más alta y más ideal, correspondiente a fines más elevados y serios de la naturaleza humana, y éstos claro es que no han de expresarse con formas arbitrarias (nunca lo son las verdaderamente artísticas); pero pueden y deben ser expresados por formas *simbólicas,* que no son nada por sí mismas, sino manifestación y revelación del espíritu.

Lo ideal no puede permanecer siempre en el estado de pura concepción abstracta. Incluye en su misma idea un elemento particular y determinable, que tiene que manifestarse en una forma determinada. Esta determinación de lo ideal puede considerarse de tres maneras: 1ª, en sí propia; 2ª, en su desarrollo, bajo forma de diferencias y oposiciones que exigen una solución; 3ª, en su determinación exterior.

Lo divino es el centro de las representaciones del arte; pero concebido como unidad absoluta, lo divino no se dirige a los sentidos ni a la imaginación, sino al pensamiento. El arte que sólo dispone de formas concretas y vivas, no puede expresarle directamente, y sólo se acerca a él en los arranques y efusiones de la poesía lirica. Sólo cuando lo divino sale de la abstracción es susceptible de ser representado y contemplado. Así las divinidades politeístas del arte griego. Así en el cristianismo, Dios inmortal viviendo en carne mortal. De un modo menos alto se manifiesta el principio divino, en el alma humana heroica (mártires, santos, hombres llenos del espíritu de Dios). Y finalmente, se muestra, aunque en grado cada vez menor, en toda conciencia y actividad humanas. Claro es que esta doctrina tiene en Hegel un sentido profunda y absolutamente panteístico (además de la profanación **[p. 201]** de poner las representaciones del paganismo helénico al lado de la representación de Cristo); aunque alguna parte de ella pudiera ser interpretada en sentido más benigno, si se hallase en autor menos sopechoso, pues es frase y doctrina corriente en los místicos cristianos que *Dios está en el centro del alma, y* que «este centro del alma es la simplicísima esencia de ella, sellada con la imagen de Dios, sin imágenes de cosas creadas». Pero es evidente que Hegel entiende esto de otro modo, cuando enseña que lo que llamamos *noble, excelso, perfecto* en el alma humana, no es más que la verdadera *esencia* del espíritu, el principio moral y *divino* que se manifiesta en el hombre, le co-

munica su actividad viva, y domina la parte inferior y mudable del alma.

El desarrollo del ideal mediante *diferencias* y *oposiciones* es lo que constituye la acción. Es un segundo grado del ideal, menos alto, menos puro que el anterior. No es el estado de satisfacción íntima, de serenidad olímpica, de inalterable beatitud o de amable inocencia; es la manifestación activa que se caracteriza por el movimiento y la evolución. El *espíritu universal,* perfecto en la plenitud y totalidad de sus atributos, después de recorrer el círculo de manifestaciones particulares que revelan su esencia, sale de su reposo para entrar en un mundo de oposición y contradicción, de dolor y lucha. Cristo padece en carne mortal: la espada del dolor traspasa el corazón de su Madre. La vida humana es campo de batalla, y la fortaleza del espíritu no se mide sino por la fuerza y violencia de la oposición. Entonces el espíritu se concentra en sí mismo, desarrolla la profunda energía de su naturaleza interna, y hace ruidosa y magnífica demostración de su poder.

Tres cosas hay que considerar en la acción: el estado general del mundo, la situación, la acción misma.

El estado de sociedad más propicio al ideal será el que permita a sus personajes revelar más libremente su alta y poderosa personalidad. De aquí la ventaja de las edades heroicas, que no son ni las edades salvajes, en que el hombre es todavía siervo de la naturaleza y no ha llegado a la plena conciencia de sí mismo; ni las civilizaciones adelantadas, que todo lo regulan, limitan y metodizan por medio de leyes y constituciones.

La *independencia* del héroe es lo que constituye mayormente su carácter estético. Cuando la esfera de actividad del individuo **[p. 202]** está invadida de todos lados por la esfera social, resulta un mundo prosaico, del cual sólo puede separarse el artista llevando sus personajes a edades remotas o a países muy lejanos de noso-

tros, donde no son conocidas nuestra administración ni nuestra policía, o bien presentándolos en lucha con la sociedad (Karl Moor), o fuera de ella por efecto de pasión o demencia (Don Quijote).

No nos detendremos en las condiciones que Hegel asigna a las situaciones artísticas, a los que llama *poderes generales* de la acción, a los personajes y al carácter, porque toda esta doctrina reaparece luego, con nuevos e interesantes desarrollos, en el tratado de la poesía dramática, al cual más rigurosamente pertenece. Aquí baste indicar que el libro de Hegel, que entre tantas gentes pasa por pernicioso y vitando, contiene las declaraciones más francas, más insistentes y más precisas en favor de la moralidad artística. Sólo «los principios eternos de la religión, de la moral, de la familia, del Estado; los grandes sentimientos del alma, el amor, el hono», le parecen dignos del arte. Admite, como no podia menos, la conveniencia artística y aun moral de ciertas representaciones de lo malo y de lo feo; pero nunca constituyendo el fondo y el objeto principal de la acción, «porque lo perverso y feo del fondo excluye lógicamente la belleza de la forma». Condena con el mayor rigor esa «sofística de las pasiones, que intenta representar lo falso con los colores de lo verdadero, y sólo consigue mostrarnos un sepulcro blanqueado». Pasiones como la envidia, la cobardía, la bajeza, le parecen siempre repugnantes; no así otras como la soberbia y el abuso de la fuerza, que pueden aparecer realzadas por la fortaleza de carácter o atenuadas por el fin a que aspiran los personajes.

«El mal *en* sí (añade) no tiene interés alguno verdadero, porque de lo falso no sale más que falsedad; los grandes artistas, los grandes poetas de la antigüedad, nunca nos ofrecen el espectáculo de la perversidad absoluta, a que quieren acostumbrarnos los modernos…» El verdadero ideal, basta cuando aparece bajo las formas de la pasión, la realza, la ennoblece y purifica. Lo *patético,* en su sentido puro e ideal, no es un movimiento caprichoso y

desarreglado del alma, sino un principio noble, que se confunde con una gran *idea,* con una de las verdades eternas del orden moral **[p. 203]** y religioso; una potencia del alma esencialmente legítima, que contiene o implica uno de los principios eternos de la razón y de la voluntad. Esta verdad moral, este principio eterno, descendiendo al alma del hombre bajo la forma de una grande y noble pasión, constituye el *carácter,* que es el punto culminante de la representación ideal y la piedra de toque del valer del artista o del poeta.

Nadie ha tratado con más profundidad que Hegel este punto de los *caracteres*. Los quiere *ricos* y complexos, no limitados a una sola cualidad, porque entonces serían meras abstracciones o seres alegóricos, sino hombres reales y completos, con una cualidad dominante, a la cual se subordinan otras muchas. Los quiere llenos de *vitalidad,* sencillos y fecundos, con unidad y variedad a un tiempo, como los de Sófocles y los de Shakespeare, verdaderos individuos con fisonomía propia y original. Y últimamente, los quiere *fijos* y constantes, porque la indecisión es la ausencia de carácter; pero no quiere que esta *fijeza* excluya las contradicciones inherentes a la naturaleza humana, sino que la unidad e identidad del carácter se sobreponga a todo; que el personaje se determine por sí propio, y trace y siga con firmeza un designio, al contrario de Werther y de tantos otros personajes insanos y enfermizos como pululan en la literatura romántica. «El arte verdadero y sano no representa lo enfermizo y falso, lo que carece de consistencia y decisión, sino lo verdadero, sano y fuerte. El hombre no realiza el ideal sino cuando procede como persona libre, desplegando toda la energía y constancia que pueden darle el triunfo».

Bajo la rúbrica un tanto escolástica de *determinación externa del ideal,* o sea, relaciones del arte con la naturaleza, dice Hegel cosas tan sencillas como discretas contra el arte puramente descriptivo, que olvida las ideas y sentimientos del alma humana, verdadero

fondo de toda obra estética, para conceder, en cambio, no justificada importancia al elemento pintoresco, al color local, a los trajes y a los muebles, a todo el aparato arqueológico que no tiene más objeto que ocultar por medios artificiales la penuria de ideas, la falsedad de las situaciones y la pobreza de los caracteres. No por eso debe olvidar el arte la oculta simpatía que existe entre el hombre y lo natural, ni olvidar tampoco que hay artes (la poesía épica, la pintura) donde buenamente cabe mayor **[p. 204]** fidelidad y riqueza de detalles, siempre que los anime y dé valor alguna secreta afinidad entre la acción y el teatro donde pasa, y todavía más cuando se trata de aquellos objetos que libremente modifica y emplea para sus fines la voluntad humana, estampándoles el cuño de su propia personalidad; v. gr., los metales, las piedras preciosas, el oro, la púrpura y el marfil. En cuanto a la satisfacción de las necesidades físicas, el ideal exige gran sencillez de medios, emanados directamente de la actividad humana, no múltiples y facticios. Así, los héroes homéricos preparan su propia comida, sus armas y su lecho, y estas descripciones producen maravilloso efecto, porque se ve en ellas la alegría y novedad de la invención, y el placer del trabajo fácil y liberal. Tales objetos ya no parecen inanimados, sino creaciones propias y directas de la personalidad humana.

Por lo que toca a la relación de la obra de arte con la capacidad y gusto del público, Hegel se inclina a un prudente eclecticismo, tan lejano de la manía arqueológica que bajo pretexto de *color local* produce obras sólo inteligibles a un grupo de eruditos, como del anacronismo sistemático (v. gr., el de la tragedia francesa), que da a los hombres de otros tiempos el lenguaje, los hábitos y maneras de los de nuestros días. Hay que respetar a un tiempo (dice Hegel) los derechos del arte y los del público, lo cual se logrará basando siempre la obra en alguna de las ideas esenciales del espíritu humano o en los intereses generales de la humanidad, no dando demasiada importancia a ciertos pormenores de

época, pero cuidando de penetrar por simpatía en el alma de otras edades, cuando el asunto sea histórico o leyendario. Obligado está el artista, en todo lo que sea esencial, a respetar los rasgos históricos o tradicionales; pero debe al mismo tiempo poner la idea fundamental de su obra en armonía con el espíritu de su siglo y el genio de su nación. Esta es la excusa que tienen ciertos *anacronismos* en el arte. Algunos son hasta necesarios, y otros indiferentes. Por otra parte, de estos anacronismos no se ha librado nadie: los personajes de Homero son, sin duda, mucho más civilizados que lo eran los personajes reales de la edad homérica, y los de Sófocles parecen casi contemporáneos nuestros.

La sección consagrada *al artista,* a las facultades productoras *(imaginación, genio, inspiración),* a la diferencia entre el *genio* **[p. 205]** y el *talento,* a la *manera,* al *estilo* y a la *originalidad,* abunda en observaciones delicadísimas; pero contiene poco nuevo para quien esté ya versado en los escritos estéticos de Schiller, de Schelling y de Juan Pablo. Hegel, por lo mismo que poseía la más alta originalidad del genio filosófico, no tuvo nunca la desacordada y absurda pretensión (tan frecuente en los tratadistas franceses de la escuela cartesiana) de inventarlo todo de nuevo, de escribir como si nadie hubiese escrito antes (cosa, en ultimo resultado, tan fácil como estéril), y de sacar de su cabeza un cuerpo íntegro de ciencia, para ofrecerlo a la admiración del género humano. Al contrario, en este libro de Estética hizo especial estudio de no perder ninguna de las ideas útiles consignadas ya por sus predecesores. Lo mismo han hecho los estéticos que han seguido a Hegel, y ésta es la principal razón de que en Alemania la Estética sea una ciencia, y no lo sea, hablando con estricto rigor, en ninguna otra parte. El deslinde entre la imaginación activa y creadora, y la capacidad puramente pasiva de recibir imágenes y recordarlas, estaba hecho en términos definitivos por Richter, con su teoría de los genios masculinos y femeninos; pero Hegel repitió este análisis con talento psicológico muy su-

perior. El sentido particular, que permite al artista comprender la realidad en sus formas más diversas y grabar indeleblemente en su espíritu las imágenes de las cosas; la necesidad (no incompatible ni mucho menos con el idealismo hegeliano) de explotar los inagotables tesoros de la naturaleza viva, en vez de encerrarse en el pensamiento puro y en la generalidad abstracta; el alto papel que en la preparación artística desempeña la memoria, facultad la más desacreditada de todas las humanas, pero no a los ojos de Hegel, que la supone inseparable de todo gran entendimiento; el consejo de *ver mucho, oír mucho, vivir mucho, retener mucho,* extender la curiosidad sobre un número infinito de objetos, e interesarse por todos como hizo Goethe, penetrando el lado individual y particular de las cosas, son documentos de humilde apariencia, pero de muy jugosa y práctica sabiduría. Verdad es que toda esta educación exterior y realista la subordina Hegel a la manifestación de la verdad absoluta o del principio ideal de las cosas, verdadera alma de la obra artística, *idea* que debe haber sido meditada por el genio creador en toda su extensión y profundidad. **[p. 206]** En esto se funda la alta importancia de la *reflexión* en la obra artística. Pero aunque el fondo del arte sea substancialmente el mismo que el de la filosofía y el de la religión, no entiende Hegel que pueda ser presentado nunca en forma de pensamiento filosófico. La imaginación revela a nuestro espíritu la razón y esencia de las cosas, pero no en su principio o concepción general, sino en una forma concreta, en una realidad viva, amoldando el elemento racional a la forma sensible, por lo cual, al lado de una razón enérgica y activa, se requiere en el artista una sensibilidad viva y profunda. Hegel mira con el mayor desprecio el *error grosero* de los que imaginan que obras como los poemas homéricos han podido formarse de una manera inconsciente, como un ensueño o visión del poeta.

No por eso desconoce Hegel el carácter *semidivino* de la inspiración, que no responde ni a las excitaciones sensibles ni al traba-

jo reflexivo. ¿Y cómo había de desconocerlo, si en su sistema medio teosófico es la *Idea divina* quien verdaderamente habla a los mortales por boca del genio artístico? Pero repito que en Hegel hay dos hombres: uno, el metafísico, y otro, el conocedor inteligente de la historia del arte. Este sabe muy bien que producciones admirables, como las odas de Píndaro, y la mayor parte de los edificios y muchos cuadros y estatuas, han nacido al calor de circunstancias exteriores, y son propiamente *obras de encargo,* en las cuales el artista ha tenido que inspirarse sobre un tema dado. Pero esto sólo en apariencia perjudica al libre desarrollo de la inspiración, y en muchos casos le ha favorecido, cuando esas circunstancias exteriores, que representan en este caso el *elemento natural y sensible* del arte, se han encontrado en oculta armonía con la genialidad del artista. Poco importa que el asunto venga de fuera: lo importante es que el artista se penetre de él con interés real y vivo, y sienta en su mente animarse el objeto, que no le dejará reposar hasta que el artista le haya dado la vida inagotable de la forma perfecta.

Hegel es decidido partidario de la *objetividad* e impersonalidad, propias del grande arte; y mira con aversión la poesía subjetiva sin contenido de valor humano, y los caprichos fantásticos del humorismo. Para él es dogma de absoluta certidumbre que el genio debe absorberse enteramente en su obra, convirtiéndose **[p. 207]** en una forma *viva,* dentro de la cual se organice y desarrolle la *idea*. Su alma entera ha de penetrar y vivificar el asunto y ser penetrada por él. El desdén hacia el argumento, y la exageración de la individualidad, lleva a la *manera,* que está en oposición directa con el verdadero principio de lo ideal. Sólo en la parte exterior de la obra puede campear lo que en buen sentido se llama *manera* de cada artista, es decir, su modo particular de representación y de ejecución, y aun allí fácilmente se cae en la rutina, en el procedimiento mecánico, en la habilidad manual. La verdadera *originalidad* es inseparable de la *objetividad*.

Sería tarea de todo punto inútil, y por otra parte imposible, exponer, con la misma prolijidad que hasta aquí, el contenido de las dos últimas partes de la *Estética* de Hegel, y esto no ciertamente porque ofrezcan nada de sutil y tenebroso, sino, al contrario, porque su transparencia y lucidez extraordinarias las hacen perfectamente accesibles a cualquier hombre culto (aunque no esté iniciado en los misterios de la especulación germánica), sin necesidad de ningún otro comentario o preparación. Por otro lado, el mérito mayor de esta parte inmortal de la obra de Hegel no consiste (como ya he advertido) en las líneas generales, sino en la riqueza extraordinaria de detalles y de ejemplos, en la amplitud de la exposición, en la parte crítica, que ningún análisis puede aspirar a reproducir. Además, no todo pertenece a Hegel: mucho lo hemos visto ya, mucho hemos de verlo, con notable ventaja, en otros autores. No resistimos, sin embargo, a la grata tentación de dar una idea muy sumaria de estas dos partes de la construcción hegeliana.

Hemos dicho que la segunda comprende el estudio de *las formas particulares de lo ideal*. Nadie ignora, por superficial conocimiento que tenga de la filosofía de Hegel, que el ritmo dialéctico (tesis, antítesis, síntesis) se manifiesta siempre en forma trilógica. Tres son, pues, los momentos esenciales de la idea, que en el reino de la Belleza se traducen por tres formas particulares de arte, engendradas por la fuerza propia e inherente a la idea misma. Estas tres formas son: *el arte simbólico, el arte clásico y el arte romántico*. En el *arte simbólico,* la idea, todavía abstracta e indeterminada, busca, sin encontrarla, una expresión o manifestación perfectamente adecuada a su esencia. Como no **[p. 208]** lo consigue, se pierde en esfuerzos impotentes para dar forma a sus concepciones vagas y poco definidas, y altera, confunde y estropea las formas del mundo real valiéndose de relaciones arbitrarias. El arte simbólico, no llegando a combinar la forma y la idea, las presenta como términos desproporcionados y heterogéneos. En el *arte*

clásico, la idea (que no es ya abstracta ni indeterminada), determinándose con plena conciencia en su actividad libre, encuentra en su propia esencia la forma exterior adecuada, realizándose así la armonía perfecta de la *idea* como individualidad espiritual y de la *forma* como realidad sensible y corpórea. Pero la Idea no puede detenerse en esta perfecta armonía, y aspira a sobrepujar la forma, llegando a la espiritualidad pura y concentrándose en sí misma. El arte de la perfección finita cede ante el arte de la aspiración infinita. Y entonces nace la forma *romántica,* que, encontrando insuficientes las formas del mundo exterior, rompe la armonía del arte clásico, y produce una excisión de fondo y forma, en sentido opuesto al del arte simbólico. El *arte romántico* es el arte del mundo interior y de la libre espiritualidad.

Esta división hegeliana de la historia artística puede ser juzgada desde dos puntos de vista distintos, y, según la miremos de uno o de otro modo, podremos encontrarla ingeniosa y falsa, o verdadera y profunda. Si se la mira como concepción filosófica *a priori,* dependiente del sistema de Hegel, adolece del vicio radical de todo el sistema, comenzando por la Lógica, de la cual no es más que un caso particular. Pero para nosotros es muy dudoso que Hegel hiciese su clasificación *a priori:* creemos que empezó por deducirla de los hechos artísticos, y que luego intentó razonarla conforme a su sistema. La prueba es que esta clasificación subsiste e impera todavía en la crítica, y es generalmente aceptada por muchos que no son hegelianos, puesto que, en realidad, agota todas las formas *históricas* del arte, aunque no todas las posibles. Es, pues, una clasificación a *posteriori,* y ésta es su fuerza, por más que una ilusión metafísica, muy natural en todo filósofo idealista, hiciese creer a Hegel que con su sistema *construía* la historia, cuando precisamente era la historia la que construía su sistema, y le daba solidez y condiciones de duración. Porque, efectivamente, lo que hizo Hegel fué añadir un nuevo miembro a la clasificación, vulgarísima en su tiempo y enteramente histórica,

[p. 209] de *arte clásico* y *arte romático*. En el primero entraban naturalmente las obras de Grecia y Roma y las de sus imitadores modernos; en el segundo, las producciones dictadas por el espíritu de los pueblos cristianos, en aquello en que más se apartan de la antigüedad. Pero es evidente que esta clasificación pecaba de incompleta, quedando fuera de ella la poesía de los Hebreos, y todo el arte oriental de la India, de la Persia, del Egipto, etc., que evidentemente no eran ni arte clásico ni arte romántico, como no se tomasen estas palabras en sentido latísimo y algo violento, como hacían Juan Pablo y los Schlegel. Hegel cayó en la cuenta de esto, y completó felizmente la clasificación con el *arte simbólico,* siendo para él no pequeña fortuna poder encerrar en *tres* términos todas las manifestaciones artísticas. Si llega a haber una más, la ley del *ritmo dialéctico* y de los momentos esenciales hubiera sufrido no pequeño menoscabo. Por ahora parece que no hay peligro, puesto que nadie sostendrá en serio que el llamado arte realista o naturalista moderno (parodia o degeneración grosera del más decrépito romanticismo) pueda considerarse como una forma de arte nueva, digna de alternar con la simbólica, con la clásica o con la romántica.

En casi todas las doctrinas artísticas de Hegel hay que hacer la misma distinción entre la apariencia *apriorística* y la realidad experimental. El que haga esta distinción, podrá sacar de la *Estética* todo el fruto que en tanta abundancia contiene, sin contagiar se para nada de la metafísica hegeliana.

El nombre de *arte simbólico* debió de ser sugerido a Hegel por los escritos de Schelling y de Solger, si bien uno y otro, en sus obras de Estética, se habían mantenido fieles a la clasificacion bimembre del arte. Hay que conceder a Hegel lo que es suyo, y marcar bien la diferencia que media entre él y sus predecesores Para Schelling y Solger, todo arte era simbólico; para Hegel, el simbolismo no es más que una forma particular, la primera y más

imperfecta del arte. En rigor, ni siquiera es arte puro, sino *precursor del arte*.

El símbolo de que habla Hegel no es el tipo simbólico general que se encuentra en toda concepción artística, en lo clásico como en lo romántico, sino aquella especie de simbolismo particular, desproporcionado, gigantesco, enigmático y misterioso, a veces **[p. 210]** grotesco, que caracteriza los monumentos orientales, cuya forma sensible, que en sí no nos agrada ni satisface, nos invita a penetrar en un sentido más recóndito y profundo. Toda mitología es simbólica; pero en los mitos griegos hay perfecta adecuación de la idea y de la forma: no así en los orientales. Sólo cuando *la libre subjetividad* (personalidad) sustituye a esas concepciones oscuras y mal definidas, desaparece el arte simbólico para ceder su puesto al arte clásico, que representa sus dioses como verdaderas personas morales, libres y completas en sí, y admirables por sí propias, sin el cortejo de una idea general. Entonces el simbolismo suele refugiarse en los atributos o accesorios de las divinidades, cuando antes constituía la divinidad misma.

La ausencia de *personalidad* y de *libertad:* es, pues, lo que caracteriza al arte simbólico. Lentamente, por una evolución progresiva, va desarrollándose el *símbolo,* hasta confundirse con el arte verdadero. Hegel estudia paso a paso este combate entre el fondo y la forma, desde el símbolo *inconsciente* hasta el *simbolismo reflexivo*. Es lo que pudiéramos llamar la *Simbólica* de Hegel, muy distinta ciertamente de la de Creuzer, aunque inspirada en parte por ella.

En el grado más bajo del arte y del símbolo, el fondo y la forma, el espíritu y la naturaleza, Dios y el hombre, se confunden e identifican. Es lo que Hegel llama *unidad inmediata,* en la cual incluye, con evidente yerro histórico, la misma religión del *Zendavesta*. En el segundo grado, el fondo y la forma aparecen como separa dos y apuestos. Tenemos entonces el *simbolismo de la imaginación,* representado especialmente por la religión, el arte y la

poesía de la India; arte que, en medio de su imponente grandeza, «precipita al ser universal en las formas más innobles del mundo sensible». A Hegel le era profundarnente antipático el indianismo de los Schlegel y de Schelling, y no acertaba a ver en los poemas sanscritos más que «quimeras extravagantes y monstruosas». Toda esta parte de su obra se resiente algo de esta prevención suya. Hegel es el único panteísta moderno que no ha sentido afición ni cariño hacia la India, quizá por ser el suyo, un panteísmo dialéctico, y de ninguna manera cosmológico y naturalista, como el de Schelling. Aparte de esto, y sin participar de las exageraciones de la crítica de Hegel, nos inclinamos a creer con él que en la **[p. 211]** literatura sanscrita es más lo desmesurado que lo sublime, más lo fantástico que lo poético, más lo enigmático que lo racional; y que la influencia de este arte y de esta cultura no puede menos de producir, y está produciendo ya, a la cultura europea más daño que provecho, apartándola cada vez más de los senderos del buen gusto, que lleva siempre consigo cierto carácter de limitación *;* pero limitación saludable e inherente a todo desarrollo racional de la actividad humana.

No negaremos, sin embargo, que Hegel, dominado por un helenismo algo intransigente, exagera este punto de vista suyo hasta sacrificar el arte del Indostán, no sólo a la poesía de los persas, sobre la cual ha hecho delicadísimas observaciones (inspiradas quizá más por la lectura del *Diván* de Goethe que por la de Sadi, Hafiz o Firdusi), sino al arte del Egipto, en el cual le parece encontrar *la verdadera simbólica,* un principio espiritual más emancipado de la naturaleza física, una conciliación más alta de la idea y la forma, mayor tendencia al arte puro manifestada por el *emblema,* una elección más inteligente de las formas simbólicas y mayor disciplina en los esfuerzos imaginativos. Por caso verdaderamente singular y digno de consideración, el más idealista de los filósofos se siente dominado invenciblemente por el punto de vista plástico, en cuanto pone el pie en el terreno de la Estética.

La mayor perfección e independencia de la figura humana, sobre todo en las obras de las primeras dinastías, anteriores al despotismo de los cánones *hieráticos,* le basta para declarar la superioridad del genio egipcio (casi nulo en el arte superior y primero de todos, en el arte literario) sobre la opulenta y espléndida poesía de las grandes epopeyas y de los admirables himnos sacros, nacidos a orillas del Ganges. Es enorme injusticia, y lo era todavía más en tiempo de Hegel, cuando ni siquiera los más notables monumentos que hoy conocemos del arte egipcio habían salido a flor de tierra, declarar a ese pueblo, tan propenso a caer bajo el yugo del canon, el *único pueblo oriental verdaderamente artístico,* y esto en cotejo, no ya sólo con el pueblo de los *Vedas,* del *Ramayana* y del *Mahabarata,* sino con la misma divina e incomparable poesía de los libros santos, si bien en cuanto a ésta, Hegel, que la sentía muy bien, procura salvar la dificultad, declarándola todavía más *sublime* que *bella,* por la superioridad y el dominio **[p. 212]** que en ella tiene lo infinito sobre lo finito, y por la enorme distancia que los separa.

Bajo el nombre poco feliz de *simbólica reflexiva,* como si fuesen *irreflexivas* todas las manifestaciones del arte oriental que hasta ahora viene describiendo, agrupa, o más bien confunde Hegel verdaderos géneros poéticos, como la *fábula,* la *parábola,* el *proverbioo,* la *metamorfosis,* la *poesía didáctica* y la *descriptiva,* y procedimientos de estilo, tropos y figuras tales como la *metáfora,* la *alegoría* y la *comparación,* de donde resulta un conjunto sobremanera abigarrado. Todas las formas de arte y de estilo, cuya base es la *comparación,* es decir, todas aquellas en que la idea se pone expresamente como distinta de la forma sensible que la representa; todas las que dependen de una combinación accidental, son para Hegel formas de transición, que marcan el paso del arte simbólico al arte clásico, y constituyen la simbólica *reflexiva,* en que el fondo de la representación no es ya lo absoluto, sino algo *finito*. La teoría general es oscura, y, además de oscura, embarazosa e

inútil. Se ve que Hegel ha querido echar a toda costa un puente entre el arte simbólico y el arte clásico, y olvidando que éste había tenido en sus primeros pasos un simbolismo análogo al oriental, y del cual nunca dejaron de persistir vestigios, aun en las obras más perfectas de la escultura helénica, ha apartado los ojos de esta transición histórica tan obvia, y se ha perdido en un laberinto de clasificaciones retóricas, que en rigor no se aplican a ningún período del arte, sino a éste considerado en su totalidad, independientemente de toda determinación histórica, puesto que la metáfora, la comparación y la alegoría son medios que usa el arte clásico lo mismo que el romántico y el simbólico; y lo mismo decimos de los géneros, aunque haya algunos predilectos o más propios de cada una de las grandes épocas artísticas.

En los pormenores hay siempre mucho que aplaudir, aunque se les pueda aplicar el sabido *sed nunc non erat his locus*. Sobre todo, está notado con singular talento el contraste entre la *poesía didáctica* y la *poesía descriptiva,* géneros igualmente mancos e incompletos, aunque por razones opuestas: el uno porque presenta ideas generales en su forma abstracta y prosaica; el otro porque reproduce, sin idea, las formas sensibles del mundo exterior, que **[p. 213]** no tiene derecho a figurar en el arte sino como manifestación del espíritu o teatro de su desarrollo. Claro es que uno y otro género admiten verdadera poesía, pero mucho más en los episodios que en el conjunto. Ni la forma sin la idea, ni la idea sin la forma: el desacuerdo entre ambos elementos es el vicio capital del arte simbólico; su perfecta armonía es el triunfo del arte clásico.

No hay que encarecer el amor con que Hegel estudia el desarrollo del *ideal clásico,* el valor estético de la concepción *antropomórfica,* la serenidad inalterable de los dioses inmortales (que llevaba consigo, cierto es, y él lo confiesa, la exclusión de toda una fase de la existencia: el mal, el pecado, el dolor, el remordimiento…), la reacción del politeísmo griego contra la simbólica

oriental, cuyas formas animales va lentamente degradando, hasta hacerlas expresivas de la parte ínfima y servil de la naturaleza humana; la derrota de los antiguos dioses (encarnación ciega y salvaje de las fuerzas naturales), y el triunfo del espíritu en las nuevas divinidades personales y libres; las creaciones informes y caóticas de la imaginación desarreglada; los elementos *telúricos, astronómicos* y *titánicos* huyendo ante la luz purísima de la *Idea* o teniendo que refugiarse en el secreto recinto de las asociaciones *mistagógicas*. Hoy que la ciencia de la *Mitología comparada* avanza a pasos de gigante, estas páginas de Hegel nos parecen algo anticuadas, como la misma *Simbólica* de Creuzer, en la cual manifiestamente se apoyan; pero lo que Hegel pierde como mitólogo, lo gana como crítico de arte, en la determinación puramente estética del ideal clásico, al cual ha consagrado páginas cuya alta (y algo melancólica) serenidad rivaliza con la de las mismas estatuas. ¡Con qué profunda sagacidad está notado, en medio de tanta armonia, un germen de desacuerdo entre la bienaventurada grandeza del espíritu y la belleza exterior y corpórea; por donde se engendra en el ánimo, ante los mármoles de más pura idealidad, cierto vago sentimiento de tristeza, que anuncia la proximidad de un principio de destrucción oculto en la forma misma, como si aquellas existencias divinas sometidas, en medio de su Divinidad, a la inflexible ley del Destino, se quejasen a un tiempo de su felicidad celeste y de su existencia física! Esta contradicción interna entre el mundo moral y la realidad sensible, acabará por destruir la *paz divina* de la antigua plástica, manifestación la **[p. 214]** más genuina del ideal clásico, y abrirá la puerta al arte romántico. La transición apunta en cuanto los dioses del arte clásico comienzan a abandonar la serenidad silenciosa de lo ideal, para descender a la multiplicidad de las situaciones individuales y al conflicto de las pasiones humanas; cuando lo divino comienza a absorberse en lo finito, y el elemento *particular* se desborda sin regla ni medida, destruyéndose los Dioses en fuerza de su propio

antropomorfismo, anulado por el progreso de la conciencia filosófica y religiosa, que le sustituye con otro ideal de incomparable pureza. Así como el arte simbólico termina por la excisión de la forma y de la idea en una porción de géneros particulares *(comparación, fábula, enigma,* etc.), así el arte clásico termina por la *sátira,* género de oposición y descomposición, género eminentemente prosaico (y por eso más propio de los romanos que de los griegos), género que vive del contraste entre el mundo real y los principios de la moral abstracta. La sátira tiene desgracia entre los estéticos alemanes, que generalmente se niegan a reconocerla todo carácter lírico. Y no menos desgraciados suelen ser ante esa Estética los romanos, cuya literatura, calificada en su totalidad por Hegel de *eminentemente prosaica,* viene a reducirse, según él, a expansiones diversas del genio satírico, lo mismo en la poesía que en la historia y en la oratoria. «El espíritu del mundo romano (añade nuestro filósofo) es el dominio de la ley abstracta, la destrucción de la belleza, la ausencia de serenidad en las costumbres, el sacrificio de la individualidad». Si se quiere protestar contra tan rigurosa sentencia con los nombres de Lucrecio y de Catulo, de Horacio y de Virgilio, Hegel nos contestará, quizá con razón, que eran ingenios totalmente *helenizados,* y que su pueblo no los entendió ni gustó de ellos.

El arte *romántico* (sinónimo para Hegel de arte cristiano) se caracteriza por el principio de la *subjetividad infinita*. El arte clásico había sido la representación perfecta del ideal, el reino de la Belleza: nada más bello se ha visto ni verá. Pero hay algo todavía más elevado que la manifestación bella del espíritu bajo la forma sensible; y es la conciencia que el espíritu adquiere de su naturaleza *absoluta e infinita,* la cual lleva consigo la absoluta negación de todo lo finito y particular. «La llama de la *subjetividad* devora todos los dioses del Panteón clásico». Pero esta **[p. 215]** subjetividad infinita ha de realizarse en alguna forma, no suficiente y adecuada, es cierto, pero al cabo forma artística y sensible, cuya

más alta expresión es la *naturaleza humana* en su vida interna y personal. El arte romántico es, por decirlo así, *la historia íntima del alma,* y bajo este aspecto es riquísimo, mucho más que el arte antiguo, en manifestaciones diversas de la conciencia humana y del principio individual, en afectos, pasiones y conflictos morales. Como ya no es la belleza el principio esencial (no se olvide nunca que Hegel no define el arte por la *belleza,* sino por la *idea),* el arte nuevo admite en proporciones mucho mayores que el antiguo lo *real* con sus imperfeccciones y defectos, lo indiferente, lo vulgar y hasta lo feo. La Estética de lo *feo* es importantísima en el arte romántico, que, por el contrario, no aspira a reproducir la belleza ideal en el reposo infinito, sino que tiende, como a ultimo término de su desarrollo, a la espiritualidad pura e invisible, a la región levantada sobre todo sentido, donde ninguna forma hiere los ojos y ningún son vibra en los oídos. Si la escultura es el arte clásico por excelencia, la música y la poesía lírica son, por excelencia, artes románticas, que dejan oír su acento hasta en la epopeya y en el drama, y esparcen sobre las creaciones de las artes figurativas una atmósfera de sentimiento profundo.

Tres momentos principales ofrece en su desarrollo el arte romántico: 1°, el momento religioso, en que la vida de Cristo, su muerte y su resurrección son el centro de las representaciones artísticas; 2°, el momento de la *actividad humana,* en que el interés se concentra en el principio *personal* o individualista, y en las virtudes que de él emanan, *honor, amor, fidelidad;* en una palabra, todos los sentimientos y deberes de la caballería romántica: podemos llamar a este segundo momento *arte caballeresco;* 3° *, el momento de la independencia formal o exterior de los caracteres y de las particularidades individuales,* o, lo que es lo mismo, la exageración del individualismo y del espíritu de aventura, el predominio de lo accidental, errabundo y caprichoso, que marcan la ruina y disolución del arte romántico en formas tales como el *realismo* de la pintura de género y el *humorismo*.

Es imposible dar idea de la riqueza de desarrollos que contiene esta especie de poética romántica. Hegel recorre, no sin **[p. 216]** resabios panteístas y heterodoxos, pero con cierta unción religiosa, que no parece afectada, las diversas expresiones del amor divino en el arte. Sobre el gran misterio de la Redención, sobre el culto de la Virgen, sobre el espíritu de la Iglesia, tiene páginas de verdadera elevación y aun de exquisita ternura; pero no faltan sombras que impiden detenerse mucho en esta parte del libro, peligrosa para ciertos espíritus por su propia vaguedad mística. En cambio, puede elogiarse y recomendarse sin reparos todo lo que se refiere al ideal caballeresco y a los sentimientos que de él emanan, los cuales Hegel, quizá sistemático en demasía, refiere todos al principio individualista, con exclusión de toda idea de un orden más general, con lo cual deja en la sombra el aspecto *social e histórico* de la caballería, reducida por él a «la independencia personal, que se satisface en sí misma». El empeño de ver en todo antítesis radicales entre el arte moderno y el arte antiguo, le llevó a exagerar el carácter disperso e individualista del mundo caballeresco, que indudablemente llevaba en sí un germen de unidad y de armonía, y surgió en gran parte como remedio contra el atomismo y la digregación social, creando nuevos lazos y vínculos entre la familia humana.

Por lo demás, los motivos caballerescos están apreciados por Hegel con alta sensatez, muy lejana del irreflexivo entusiasmo de otros críticos románticos. El honor, v. gr., cuando no es más que culto egoísta de la propia personalidad, le parece una pasión fría y sin interés dramático, como todo lo que es vano y falso: la sutil y enredosa casuística de nuestros dramaturgos, ni le interesa, ni le agrada, aunque admira en ellos otras cualidades de mucho más valor. En la representación del amor, tema eterno de las novelas y de los dramas modernos, encuentra también cierto exclusivismo egoísta y pernicioso, que sacrifica a un sentimiento personal los grandes intereses de la vida humana, dignos con preferencia

de servir de tema al arte, por lo mismo que tienen un carácter menos accidental y arbitrario.

El capítulo concerniente a lo que pudiéramos llamar *el ideal humano* (tercer momento del arte romántico), es, en realidad, una admirable teoría de los caracteres dramáticos, estudiados principalmente a la luz de las obras de Shakespeare, que ha encontrado en Hegel uno de sus más luminosos intérpretes. ¡Qué páginas **[p. 217]** sobre *Macbeth* y sobre *Hamlet!* Sólo a los grandes es dado comprender y sentir totalmente a los grandes, y expresar de esta manera su grandeza.

Lo que caracteriza a este tercer período es: 1°, la independencia del carácter individual que persigue sus propios fines y designios particulares, sin ningun fin moral ni religioso; 2°, la exageración del principio caballeresco y del espíritu de aventuras; 3°, la separación de los dos elementos, en cuya unión consiste el arte, y por término fatal de todo, la destrucción del arte mismo de la cual ya son síntomas la predilección por la realidad común la imitación de lo vulgar, el abuso de la habilidad técnica, el capricho, la fantasía y el *humorismo*.

Pero lo que anuncia mejor la destrucción del arte romántico, es la *novela moderna* (con sus precedentes caballerescos y pastoriles). La novela es la caballería que pretende volver a entrar en la vida real; es el ideal en medio de una sociedad perfectamente reglamentada; es la caballería *bourgeoise,* la caballería de la clase media. Por un lado, lo real se presenta en su *objetividad* prosaica; por otra parte, el artista, con su manera personal de sentir y de concebir, se erige en dueño y árbitro de la realidad, produciendo monstruos contradictorios y espectáculos fantásticos.

No es que Hegel desdeñe toda imitación de lo real, puesto que da grande importancia a la *concepción* y *ejecución* artísticas, en las cuales puede, en último caso, refugiarse el ideal, como vemos en la pintura holandesa y en ciertas representaciones dramáticas

o novelescas de la vida, hechas por Diderot, Goethe o Schiller, a quienes expresamente exceptúa Hegel por haber conservado, en medio de esa reproducción de pormenores vivos, un sentido más elevado y profundo. Pero aun así, no satisfacen completamente al espíritu; y lo que más nos enamora, por ejemplo, en los maestros holandeses, es el arte de pintar, el talento del pintor, abstracción hecha del asunto, la habilidad superior para representar todos los secretos de la apariencia visible, el discreto empleo de los medios técnicos, gracias a los cuales creemos ver y tocar el oro y la plata, las piedras preciosas, la seda, las pieles riquísimas. Sobre todo esto dice Hegel cosas bellísimas. Para el arte de los Países Bajos no han sido los peores jueces los idealistas. Cuando Hegel no puede ensalzar la transcendencia de la idea, ensalza el **[p. 218]** poder creador del artista, que es, a su modo, una manifestación de la idea suprema.

Por un procedimiento semejante se libra Hegel de la estricta consecuencia lógica que su doctrina debería imponerle respecto del arte contemporáneo. Agotados y destruídos el arte simbólico, el clásico y el romántico, ¿hay que doblar las campanas por el arte en general, contándole entre los difuntos? La lógica imponía esta consecuencia a Hegel, y no le hubieran faltado, dentro de su sistema, buenas razones en que apoyarla; pero su buen sentido triunfa aquí, como en otras partes, de su lógica. Comprende que al arte moderno le falta fe y le sobra espíritu crítico; pero no puede resignarse a su total desaparición, y concibe una especie de *arte de la humanidad,* arte ecléctico, basado en el libre empleo de todo género de ideas y de formas, combinadas entre sí de mil maneras diversas, bajo la inspiración del criterio *actual*. Es lo que algunos llaman ahora *modernismo;* pero que en el pensamiento de Hegel no implica de ningún modo la proscripción de los asuntos históricos, aunque pertenezcan a la antigüedad más remota. La actualidad de que él habla es la actualidad del *espíritu*. El fondo que asigna al arte futuro es la «manifestación de la naturaleza hu-

mana, en lo que tiene de invariable», y al mismo tiempo en la multiplicidad de sus elementos y de sus formas.

La tercera y última parte de la *Estética* de Hegel, o sea, el *Sistema de las artes particulares,* es la más extensa y la más importante de todas; pero por su naturaleza misma se resiste a todo análisis. Esta obra maestra de la preceptiva moderna no puede ni debe leerse más que en el libro mismo, y perderá vanamente su tiempo quien pretenda enterarse de ella en compendio ni extracto alguno. Nos limitaremos a indicar rápidamente los principales tratados, para no dejar incompleta la idea que venimos dando de la construcción arquitectónica del libro.

Hegel clasifica las artes según su mayor o menor capacidad para la representación del ideal. Estas artes son cinco: la Arquitectura (arte simbólica), la Escultura (arte clásica por excelencia), la Pintura, la Música y la Poesía (artes románticas).

Esta división, generalmente seguida e inatacable en cuanto al fondo, tiene quizá el defecto de establecer cierta jerarquía entre las artes, suponiendo ventaja en cada una de ellas respecto de **[p. 219]** la que inmediatamente la sigue, siendo así que cada una puede con sus propios medios realizar bellezas artísticas de valor perfecto y absoluto, siendo en este concepto iguales todas, y estando contrapesadas sus respectivas excelencias. A lo sumo, puede hacerse una excepción en favor de la poesía, que Hegel, muy dominado siempre, como casi todos los estéticos, por el criterio literario, considera como el *arte universal* que reproduce en su propio círculo los portentos de todas las demás artes. Más grave reparo puede hacerse a Hegel por haber dado valor histórico a su clasificación, suponiendo que las artes han aparecido y se han desarrollado en el mundo por los mismos pasos y en el mismo orden en que las coloca el pensamiento dialéctico. No es cierto que, históricamente considerada, sea la arquitectura la primera de las artes; tan antigua como ella, y, si se quiere, más antigua, es

la poesía, y en cierto sentido la música, que Hegel coloca en los últimos términos de su clasificación como artes más espirituales.

Pero todo esto, lo repetimos, es independiente de la clasificación en sí misma. Esta nos parece definitiva, puesto que las artes que en ella se pueden echar de menos son artes mixtas, artes de transición, artes secundarias, que participan de lo útil o de lo agradable en mayor grado que de lo bello; artes en que caben ciertamente elementos estéticos, como en toda obra humana, pero que no presentan estos elementos en estado de pureza y de libertad, sino cruzados por mil influencias extrañas. Las Bellas Artes, propiamente dichas, no son ni pueden ser más de cinco: tres de la vista y dos del oído. Estas artes pueden combinarse entre sí indefinidamente, dando origen a producciones a las cuales no podemos negar carácter artístico, pero sólo en cuanto participan de alguna de las artes puras y elementales, o han nacido del hibridismo de dos o más de ellas. Así, v. gr., el arte de los jardines, en lo que tiene de arte, es una derivación de la arquitectura, o más bien, un apéndice y complemento de ella; la danza, bajo su aspecto plástico, es una *escultura viva;* bajo su aspecto pantomímico, un *drama mudo*.

El tratado *De la Arquitectura* no da motivo en Hegel a particulares alabanzas (excepto en la parte relativa al arte gótico), pero tampoco a muchas objeciones. La más grave se refiere a la **[p. 220]** ausencia casi total de indicaciones sobre la arquitectura civil, que sólo tiene un párrafo insignificante. Preocupado Hegel con la idea del arte simbólico, no concede atención más que a la arquitectura religiosa, si bien en este punto su exposición abraza todo lo que entonces se sabía de la historia del arte. Hoy la noticia de los pueblos asiáticos nos parece anticuada y somera: cualquier libro de arqueología oriental nos da nociones más exactas sobre los monumentos de la India y del Egipto, obeliscos, laberintos, pirámides, hipogeos. Hay, sin embargo, cierta grandiosidad en el conjunto de este capítulo, y la teoría de la *columna* co-

mo transición del arte simbólico al arte clásico es de grande importancia, así como revela grandísima intuición artística todo lo que dice de las *cariátides* y de los *arabescos,* y del empleo de las formas orgánicas en la arquitectura y en las artes ornamentales. La descripción del templo griego, aunque hecha con mucha precisión y rigor técnico y con clara inteligencia de la adaptación del edificio a su fin, parece algo pálida al lado de la arrogante descripción del templo gótico, descripción universalmente admirada, y sin duda la más bella que puede leerse en libro alguno. Ella sola bastaría para hacer inolvidable la *Estética* de Hegel.

Tampoco nos detendremos en el tratado de la Escultura. Es Winckelmann perfeccionado y engrandecido por un hombre que no era arqueólogo de profesión, pero que sentía como pocos la *forma ideal humana*. Tuvo sobre Winckelmann la ventaja de conocer mayor número de mármoles, y algunos de época más pura, sobre todo las estatuas y los bajo-relieves del Partenón. De todo ello se aprovechó para rectificar o completar algunas teorías de su predecesor, a quien, por lo general, sigue con extraordinaria veneración, no menor que la que le consagraron Schelling y Guillermo Schlegel. Winckelmann, estético platónico, fué reverenciado como precursor y patriarca suyo por los idealistas alemanes, que en cambio miraron siempre con no disimulada prevención a Lessing, de quien, no obstante, toma Hegel, conforme a su plan sincrético, mucha y notable doctrina sobre las relaciones de la escultura con las demás artes figurativas y con la poesía. Quizá el mismo exclusivismo clásico con que Hegel trata de la escultura, atento sólo a la parte plástica y al ideal de la belleza corpórea, mucho más que a la parte íntima y a la manifestación del **[p. 221]** espíritu, por él en otras partes tan preconizada, sea reminiscencia de Lessing antes que de Winckelmann. Nunca dejó de sentirse en Alemania la influencia del primero de estos dos grandes críticos, pero se confesaba mucho menos.

Materia tan vasta y compleja como la *Estética pictórica,* no podía ser agotada en límites relativamente tan estrechos como los que Hegel le ha concedido. La parte teórica, es decir, todo lo que respecta al fondo de la representación, a los materiales de la pintura y a su ejecución artística, a la perspectiva, al dibujo, al colorido y a la composición, resulta incompleta y manca, si bien ingeniosa y a veces profunda. Aun la parte histórica, que Hegel trata con más cuidado, adolece de omisiones indisculpables, por lo mismo que son voluntarias y sistemáticas. El propio criterio exclusivo que impide a Hegel ver otra escultura que la escultura clásica, le cierra los ojos para toda pintura que no sea la pintura romántica, y especialmente la pintura religiosa de los italianos. Sólo una excepción hizo, brillantísima por cierto, en favor de la pintura de género, flamenca o neerlandesa. Las páginas en que opone esta pintura a la italiana, deben contarse entre las más bellas del libro. En cambio, ninguna atención concede a la pintura de historia, y muy poca a la pintura de paisaje. El mismo arte holandés viene más bien como contraste que como traído por su valor propio. Para Hegel, la pintura es arte eminentemente espiritualista, arte de la *subjetividad interna,* y a esta consideración está sacrificado todo, así como en el tratado de la escultura todo se sacrifica al ideal corpóreo. La concentración del espíritu en sí mismo: tal es el fondo de las representaciones pictóricas; su más alto empleo, la profundidad del amor místico. ¿Es Hegel u Overbeck el que habla en estas páginas de sabor tan *purista* y prerafaelesco? Hegel reaparece, sin embargo, en otras consideraciones de sabor más ecléctico, condenando la predilección exclusiva por los maestros de la Edad Media, y haciendo plena justicia a los del Renacimiento, «que realizaron la fusión de la vida real en toda su riqueza, con lo que el sentimiento religioso tiene de más íntimo y profundo».

El capítulo consagrado a la Música pasa generalmente, y creo que con razón, por el más endeble de esta Estética, como de casi

todas las que hasta el presente conocemos, ora proceda tal defecto **[p. 222]** del carácter por una parte aéreo, vago e impalpable, y por otra fisiológico en demasía, de la impresión musical, ora no reconozca otra causa que el hecho de haber sido compuestos la mayor parte de los libros de teoría del arte por filósofos o por literatos ajenos a la parte técnica de la Música. Hegel confiesa modestamente estar poco versado en tal conocimiento; se excusa de tener que tocar esta materia por las exigencias de su obra, y declara desde el principio que se limitará a puntos de vista generales y a indicaciones sueltas. No hemos de creer por eso que fuera insensible, como Kant, a los halagos del arte del sonido; al contrario: parece haber sentido por la Música verdadera pasión, según nos informa su discípulo Rosenkranz, y según lo patentizan las mismas páginas que dedica a los efectos de la expresión melódica. La Música era para él la segunda en jerarquía entre las bellas artes, porque expresaba *el espirítu en sí,* el elemento interno, que aniquila la forma visible, pero sin llegar todavía a la perfecta independencia *ideal* de la poesía, emancipada igualnente de las formas ópticas y de las acústicas. Arte del sentimiento, expresión del sentimiento: esto y no otra cosa era para Hegel la Música; consideraba el sonido como un simple medio de transmisión sin valor propio, puesto que su carácter consiste precisamente en destruirse y aniquilarse conforme se produce, quedando sólo su resonancia en las profundidades del alma. Entendida de este modo la Música, claro es que lo que principalmente preocupa al grande estético alemán no es la ciencia del sonido, no es lo que los antiguos llamaban *música especulativa,* sino los efectos que pudiéramos decir *morales* o *psicológicos* de la Música, lo que él llama *el elemento poético* de la Música, *el alma que canta*. Por eso su tratado de la *música de acompañamiento* (sagrada, lírica o dramática) es muy superior al de la *música independiente,* que, a pesar de su independencia, parece haberle inspirado mucha menor simpatía.

Por íntimo y sincero que fuese su amor a la belleza en todas sus manifestaciones plásticas y musicales, Hegel era un espíritu plenamente literario, y hablando de literatura tenía que sobrepujarse a sí mismo. No hay en el mundo moderno mejor *poética* que la suya, tan admirable en su género y tan digna de ser venerada como los inmortales fragmentos de Aristóteles. Uno y otro libro son piedras angulares de la preceptiva literaria, obras en que **[p. 223]** el genio filosófico no ha temido descender de la abstracta y helada región metafísica, para entrar con planta segura en la fragua viva y ardiente del arte. Ningún artista ha discurrido del suyo con tan intenso y reconcentrado entusiasmo como el que palpita en el estilo de Hegel cuando discurre sobre el arte de la poesía, ya nos exponga su universalidad, basada en el privilegio de ser el único arte que se encamina en derechura al entendimiento y a la imaginación y no a los sentidos, y el único que puede concentrar todas las formas y todas las ideas, el mundo físico y el mundo moral, y seguir el desarrollo de una acción entera, merced a su carácter de *arte sucesivo;* ora nos muestre al poeta como soberano taumaturgo, dueño del signo de los signos, intérprete de la fuerza espiritual y del principio oculto de la vida, revelador del alma misteriosa de los seres, y capaz de infundirles una existencia más alta que la que tienen en el mundo de las apariencias sensibles; ora trace los linderos inviolables entre el pensamiento científico o prosaico y el pensamiento poético, determinado el primero por el encadenamiento lógico, y nacido el segundo para comprender la armonía visible, la actualidad viva, y concebir a un tiempo el efecto y la causa, sin tener que valerse de las escalas del raciocinio ni de las categorías del entendimiento, sin reflexión ni análisis, sin comparación ni clasificación, sin géneros ni especies, ni tipos abstractos, ni unidades artificiales, sino en una síntesis superior a toda síntesis científica, porque es trasunto intuitivo de la unidad concreta del universo y de los seres que le pueblan. ¡Con qué elevación casi platónica lleva Hengel

tras de sí el pensamiento, cuando define esa intuición rápida y primitiva con que acerca sus labios el poeta a la fuente fresca y sin cesar manante de la vida, o cuando nos declara los misterios de la forma artística, que no está respecto de la idea en las relaciones de la vestidura con el cuerpo, sino del cuerpo con el alma, y aun en una relación más íntima, si más íntima pudiera imaginarse!

Hay defectos, es verdad, en esta *poéica,* como en toda obra humana. Hegel, por ejemplo, restringe demasiado el campo de las manifestaciones literarias, negando, o poco menos, todo carácter estético a la historia y a la elocuencia, que le parecen géneros utilitarios y prosaicos. Para Hegel, no ya la forma, sino la materia misma de la historia, es impropia del arte, porque la **[p. 224]** historia empieza cuando la poesía acaba, cuando la razón positiva y el orden social triunfan de la enérgica individualidad que campea en las edades bárbaras. No digamos nada de la oratoria, sometida a un fin de utilidad preciso y positivo: consagrada, no al culto de lo bello, sino al de lo honesto y de lo útil, de lo verdadero y de lo bueno, sometida por otra parte a las reglas de la argumentación, y opuesta radicalmente a la poesía hasta en el arte de excitar los afectos, puesto que muy rara vez busca por impresión final la serenidad artística, sino el tumulto desbordado de la pasión, y, lejos de arrebatar a los oyentes a una esfera más pura y elevada, los encadena más y más a la tierra, haciéndolos esclavos del sentimiento. Uno y otro género (la historia en mayor grado) admiten, no obstante, elementos verdaderamente artísticos, y Hegel no lo niega; pero se fija poco en ellos, dominado por una idea sistemática, que no reconoce más arte que el arte *puro y libre* de toda sugestión exterior, de todo propósito interesado, de todo conato de acción inmediata sobre la voluntad o sobre la razón discursiva.

Pero entendido el arte en este sentido rígido y puritano, no hay sino rendirse a Hegel, y dar por buena su famosa clasifica-

ción de los géneros (épico, lírico y dramático, o, lo que es lo mismo, *objetivo, subjetivo* y *subjetivo-objetivo);* clasificación que en rigor nada tiene de nueva, ni Hegel la da por tal, puesto que se encuentra en germen hasta en los tratadistas más rutinarios y empíricos, siendo verdad de trivial experiencia que hay composiciones en que el poeta habla solo, otras en que hace hablar a sus personajes, y otras en que toman parte alternativamente el poeta y sus héroes: poemas puramente personales, poemas narrativos, y poemas representativos. Claro es que estos géneros se combinan entre sí de mil modos diversos; pero de estos tres tipos fundamentales no es posible salir. O se cuenta una acción, o esta acción se representa, o se expresa un sentimiento individual. Hegel ha dado razones más sutiles para la división; quizá no eran necesarias. La poesía épica es el mundo de lo objetivo, la poesía lírica el mundo de lo subjetivo; en la dramática (éste es el punto más flaco del sistema) andan unidos ambos elementos. Y, sin embargo, tan objetiva o más objetiva, si cabe, que la poesía épica, es la dramática, pues aunque en ella aparezcan individuos, ninguno de estos individuos es el poeta, el cual interviene o debe intervenir todavía **[p. 225]** menos en el drama que en el relato épico. Pero no conviene hacer demasiado hincapié en las fórmulas y en las divisiones, que son en el fondo lo que menos importa de la *Poética* de Hegel, aunque por la mayor facilidad de recordarlas sea lo único que busquen y aprendan en ella los que aspiran a disimular con aforismos compendiosos y huecos su total ausencia de espíritu literario. Lo que conviene aprender en Hegel es su manera elevada de comprender las cuestiones técnicas, enlazándolas con principios filosóficos de grande alcance; por ejemplo: sus teorías de la versificación y del lenguaje poético, materias a primera vista tan lejanas de toda filosofía, y consideradas por la mayor parte de los teóricos como jurisdicción acotada de la gramática y de la ortología. Hegel entiende, por el contrario, que en una poética, aunque la escriba un filósofo, no puede omitirse

la teoría de la *expresión poética,* la teoría de las imágenes y de las figuras. Si el lenguaje poético es figurado, es porque el poeta piensa por medio de imágenes o figuras, sin que éstas sean algo postizo ni sobrepuesto a la idea, sino el mismo pensamiento, tal como espontáneamente se produce en la imaginación del artista. Para Hegel, nada hay arbitrario en el arte; todo tiene su lógica, aunque distinta de la lógica de las escuelas; todo, hasta la versificación, que él considera como esencial a la poesía en sus formas más altas y puras, relegando la prosa a géneros inferiores, tales como la novela y la comedia de costumbres. Quitar la versificación a la poesía elevado, valdría tanto como quitar el ritmo a la música. Todo arte tiene sus materiales propios, y no se exime de esta ley la poesía, si no quiere confundirse con la prosa, cuyos dominios confinan por tantas partes con los suyos. El ritmo sirve en la poesía para recordar al menos atento que las imágenes y las ideas se enlazan allí, obedeciendo a una ley muy diversa de la que rige el mundo real. La forma prosaica trae consigo fatalmente los hábitos del pensamiento prosaico. Por eso Hegel concede tanta importancia y analiza con tanto esmero los dos principales sistemas de versificación: el antiguo, o sea, el de la cuantidad silábica, y el moderno, o sea, el de la rima y número de sílabas. A sus ojos no hay aquí una cuestión meramente prosódica, sino algo que toca a la esencia misma del arte, un contraste verdadero entre el arte clásico y el romántico. Cada uno de esos sistemas responde a una necesidad **[p. 226]** lógica interior, derivada, no de la naturaleza de los idiomas antiguos o modernos, sino del constitutivo esencial de la poesía. Busca sabiamente la ley de ambos sistemas, y encuentra en la versificación métrica una armonía más exterior y sensible, fijeza y regularidad geométricas, armonía más delicada, semejante a la *euritmia* de las formas arquitectónicas. Pero en este sistema tan complicado y tan sabio, la forma material se sobrepone a la idea; no así en el ritmo romántico, más espiritualista, más reconcentrado, más analítico, y que, por

la misma repetición de sonidos idénticos, parece convidar a la meditación y a la melancolía. Quizá esta teoría es más brillante e ingeniosa que sólida, y no faltará quien encuentre más espiritualista el exámetro antiguo, sometido a la única ley de la armonía interna, que el verso moderno, con la repetición grosera y mecánica de los finales. Pero aun los más convencidos adversarios de la rima tendrán que convenir en que no se puede defender con más garbo una causa que es y debe ser eternamente litigiosa, para que la humanidad disfrute a un mismo tiempo de hermosos versos sueltos y de hermosos versos rimados.

De los tres tratados que Hegel consagra a los géneros poéticos, el mejor y más luminoso es el de la *poesía épica,* materia la más descuidada de todas en las poéticas antiguas, que por lo general son poéticas teatrales. No existía, cuando Hegel escribió, verdadera teoría del poema épico, dado que no merecen tal nombre las absurdas y pedantescas disertaciones del P. Le Bossu y de Madame Dacier, que consideraban la *Ilíaada* como obra de especial utilidad para los grandes capitanes y los ministros de poderosos imperios. Y aunque Batteux y Marmontel anduvieron más cerca de la verdad, especialmente el primero, que llegó a dar una definición muy elevada y comprensiva (quizá demasiado comprensiva) de la epopeya, apellidándola *la historia de la Humanidad y de la Divinidad,* todavía ni uno ni otro tuvieron el más leve barrunto de la distinción entre las verdaderas y primitivas epopeyas y sus imitaciones literarias, ni se dieron cuenta del medio social y de las circunstancias históricas que hacen posible la producción épica.

Hegel es, pues, el verdadero fundador de la teoría del poema épico, y, como todo el que emprende un camino nuevo, no ha **[p. 227]** podido menos de tropezar algunas veces. Deslumbrado por el carácter sintético de las grandes epopeyas, y por el ejemplo de la *Divina Comedia,* que en rigor no es poema épico, sino que constituye por sí un género o especie nueva, en que predo-

minan lo lírico y lo didáctico, no se contentó con ver en el poema épico un cuadro grandioso de la vida humana, o la representación completa de una época histórica, sino que usó los términos harto impropios de *enciclopedia* y de *biblia* de un pueblo, dando ocasión a que algunos exagerasen el carácter religioso o teogónico de la poesía heroica, y otros pretendieran encontrar en ella cierto espíritu científico, totalmente contrario a la noción misma de la epopeya, y aun de toda poesía, y contrario, además, a la evidencia de los hechos, puesto que, si es verdad que las epopeyas nos presentan con más detalle y animación que otro monumento alguno la vida política, civil y doméstica de los pueblos antiguos, sus costumbres guerreras y sus tradiciones religiosas, no lo hacen jamás de un modo directo y docente, sino por la necesidad de la acción, y mediante los caracteres atribuídos a sus personajes. De donde se infiere que la epopeya es, ante todo, un vastísimo poema narrativo, que relata una acción humana interesante para todo un pueblo, y en la cual todas las fuerzas vivas de este pueblo aparecen empeñadas.

Hegel mismo lo ha comprendido así, y lo explica admirablemente al tratar de la unidad de la obra épica, de la acción y de sus partes, del momento histórico en que aparece la epopeya, y de la relación del poeta con las creencias populares. Le acusan algunos de haber tomado por único tipo la epopeya homérica; pero, si bien se mira, este reparo carece de fundamento, puesto que precisamente las formas épicas, por su carácter objetivo e impersonal, por depender menos que otras ningunas del arbitrio del poeta, son las que más fielmente se repiten de una raza a otra raza, y de una civilización a otra civilización. Por eso los mismos principios que sirven para interpretar la epopeya homérica, preparan a la inteligencia de un *cantar de gesta* de la Edad Media, o de un fragmento del *Mahabarata*.

Por mi parte, más encuentro que reparar en el desdén con que Hegel trata los productos de la epopeya artística, género radical-

mente distinto de la epopeya primitiva, es verdad, pero **[p. 228]** que puede producir y ha producido altísimas bellezas. La injusticia es todavía mayor respecto de la novela, que Hegel no excluye ni podía excluir totalmente de la poesía épica u objetiva, pero que relega desdeñosamente al último rincón, no sólo porque suele escribirse en prosa, sino porque representa una sociedad organizada prosaicamente. Esta consideración basta a Hegel para poner la novela al lado de los poemas didácticos sobre la pesca, la caza, la medicina o el juego de ajedrez. La teoría de los géneros secundarios es siempre muy confusa en Hegel, y a veces contradictoria. Los trae y los lleva de una parte a otra, según lo exigen las necesidades de su tesis. ¿A quién no asombra, v. gr., ver comenzar un tratado de la poesía épica con la definición del *epigrama,* de la poesía *gnómica,* o sea, de las máximas morales en verso, de la *elegía* y de los poemas cosmogónicos, y encontrar, más adelante, clasificado entre las producciones épicas el *idilio?* Para Hegel, todo lo que no es personal es épico, sinónimo aquí de *objetivo*. Pero ¿en qué se parece un canto de la *Odisea* a la inscripción de un monumento, o a los versos áureos de la escuela pitagórica? Evidentemente en nada. Las *teogonías* y los poemas *de rerum natura* tienen sin duda mucho más de épico (en la antigüedad, se entiende); pero su fondo no es épico, sino didáctico; no cuentan, enseñan; y si consignan tradiciones de índole épica, es porque todavía la ciencia y la religión andaban mezcladas con el arte. El uso de un mismo metro no autoriza la confusión, porque el metro es cosa accidental en la poesía, si bien Hegel, con ser tan idealista, da mucha importancia a esta forma externa del arte, a veces con menoscabo de la íntima y sustancial. La Elegía, v. gr., conserva entre los griegos rastros de origen épico, puesto que emplea el exámetro combinado con el pentámetro; pero el contenido de la elegía es, en todas partes, esencialmente lírico, lo mismo en Tirteo que en Mimnermo o en Solón. No es preciso violentar la doctrina de los tres géneros para colocar holgadamente todas las

formas literarias, sin necesidad de crear, como algunos estéticos posteriores a Hegel, especies mixtas o de transición. En rigor, la única dificultad está en la poesía didáctica; pero si ésta es género de transición, lo será del arte a la ciencia o de la ciencia al arte, no de una forma poética a otra.

Y aun dando por buena la extraordinaria ampliación que **[p. 229]** Hegel hace del concepto de la poesía objetiva, siempre habría que reparar que el orden histórico de la aparición de esos supuestos *modos épicos* rudimentarios, es diametralmente opuesto al que Hegel establece, a lo menos en la literatura griega, de donde él saca la mayor parte de sus ejemplos. Ni Hegel ni nadie sabe lo que fué la primitiva poesía de los pelasgos y de los helenos, aunque lo poco que de ella alcanzamos induce a creer que tuvo más de lírica que de otra cosa; pero la literatura griega que conocemos y leemos empieza con Homero, y de ningún modo con elegías ni con epigramas.

De intento hemos marcado estos puntos débiles, por lo mismo que consideramos el tratado de la *poesía épica* como definitivo y magistral en todo lo que concierne al *epos* propiamente dicho. El espíritu de Hegel, abierto a todo lo grande, suele despreciar lo secundario y pequeño; pero se muestra con todo su poder y esplendor en el examen de esos mundos artísticos que se llaman la catedral gótica o la epopeya homérica. Nadie como él ha comprendido el ingenuo despertar de la musa épica, la conciencia de un pueblo que por primera vez se revela en forma poética, y ninguno, al propio tiempo, ha logrado esquivar mejor que él los inconvenientes del sistema de la pura objetividad, que niega al artista la libertad de su producción, y hasta su carácter de individuo. Recuérdese que Hegel escribía en el tiempo de mayor intolerancia de la escuela wolfiana, cuando pasaba por gran descubrimiento el de la no existencia de Homero, atribuyéndose absurdamente las dos epopeyas griegas, y aun todas las del género humano, a la obra ciega y fatal de una muchedumbre de cantores o

de pueblos y razas enteras, a las cuales se concedían con admirable candor aptitudes estéticas que luego la humanidad colectiva parece haber perdido del todo. ¡Estupendo milagro, ciertamente, y más duro de ser creído que la existencia y el genio de uno o de dos Homeros! Hegel se hizo superior al torrente, y penetrando más que otro alguno en las entrañas de la obra épica, mostró que ella, en igual o mayor grado que cualquiera otra producción humana, era *libre producto de la conciencia individual*, y que ni en las edades bárbaras ni en las artísticas se habían construido las epopeyas por sí solas y como por arte de encantamiento, brotando en medio de una plaza pública o de un colegio de rapsodas, porque «si bien **[p. 230]** los poemas heroicos expresan la vida de un pueblo entero, no por eso es el pueblo quien los compone, sino un individuo de él…» El genio de un siglo, de una nación, es ciertamente la causa general y sustancial; pero no llega a realizarse sino cuando se concentra en el genio de un poeta que, inspirándose en el espíritu de su raza y penetrándose de su esencia, la transforma en concepción propia, que sirve de fondo a su libro. Nunca de muchos trozos cantados puede resultar una obra llena de unidad, un todo orgánico. Puede decirse que Hegel enterró para siempre el wolfismo intransigente, que él llama *concepción bárbara, contraria a la idea misma de la poesía*. La crítica filológica ha venido a confirmar las intuiciones filosóficas de Hegel. Si no entendemos hoy la unidad de los poemas homéricos en el mismo sentido en que se entendía antes de los *Prolegómenos* de Wolff; si cobra cada día más partidarios la opinión que atribuye a un autor la *Ilíada* y a otro la *Odisea;* si en el texto mismo de ambos poemas (texto evidentemente ecléctico, y formado por la comparación de diversas lecciones), es fácil reconocer intercalados, no ya sólo versos, sino episodios enteros (catálogo de las naves, robo de los caballos de Reso, hazañas de Diómedes, etc., en la *Ilíada;* evocación de los muertos, en la *Odisea);* si puede sostenerse con alguna verosimilitud que ambos poemas suponen

otros más antiguos, largos o cortos, que luego se han fundido en una concepción épica superior, todo ello está muy lejos de la teoría grosera y mecánica que Hegel combatía, y que después de él combatió el grande helenista Otfriedo Müller, defendiendo, no sólo la unidad de plan, sino la unidad de estilo, en las dos epopeyas, y, como él dice, la *personalidad absoluta* de Homero. Aun los que no van tan lejos, admiten siempre la *personalidad* de un poeta, ora autor del núcleo primitivo (como pretende Hermann), ora de la obra definitiva (opinión de Nitzsch). Puede decirse que la refutación de Hegel ha triunfado en toda la línea, aunque los filólogos suelen hacer caso omiso de su nombre. No hay helenista alguno que se atreva a sostener ya la paradoja de Wolff, a lo menos en los términos en que él la enunció. La objetividad se entiende hoy en el sentido en que la entendía Hegel, no como negación de personalidad, sino como absorción del poeta en su obra y penetración total del espíritu colectivo en el espíritu individual. Todos los modernos estudios y **[p. 231]** descubrimientos sobre las epopeyas orientales y sobre las epopeyas de la Edad Media, no han hecho más que venir a confirmar cuanto Hegel especuló y adivinó sobre el estado de civilización propio de la epopeya; sobre la intervención de lo maravilloso y de lo divino, tan propia de tiempos en que andaban mezclados el cielo y la tierra, y tan distinta de la pueril *maquinaria* de los poemas literarios; sobre el principio de *individualización* (acción particular y limitada), en la poesía épica. Hegel, a pesar de su célebre frase de las *Biblias épicas,* no transige con las absurdas tentativas de escribir la epopeya de la humanidad, la epopeya absoluta, tomando por héroe de ella al espíritu abstracto, y por campo de su acción toda la historia universal. Hegel era idealista y panteísta; pero ni su panteísmo ni su idealismo se parecían al de los tontos. Donde no hay individuo, no hay acción, y donde no hay acción, no hay epopeya; habrá, a lo sumo, una serie de acciones

particulares y de rapsodias, que nunca llegarán a constituir el todo orgánico y poético.

Las consideraciones sobre el desarrollo histórico de la epopeya son de alto sentido en Hegel, pero adolecen del atraso de las investigaciones en aquella fecha. Hoy todo esto se ha renovado, y por lo mismo es tanto más admirable el acierto y penetración que muestra casi siempre. Ni siquiera alcanzó el descubrimiento de la *Canción de Rolando* (1837), ni otro monumento alguno de la primitiva epopeya francesa; y en cuanto a nuestro poema del *Mío Cid,* es para mí indudable que no le leyó nunca, contentándose con los romances traducidos por Herder. Estos son los que llamó «bella y graciosa corona, que los modernos nos atrevemos a poner al lado de lo más bello que posee la antigüedad». El elogio puede ser justo, y nos envanece como españoles; pero si Hegel hubiera llegado a saber que aquellos romances que le parecían tan primitivos eran en su mayor parte una imitación literaria, hecha por poetas artísticos de época bien reciente, quizá él, tan desdeñoso con Virgilio y con el Tasso, hubiera juzgado de un modo algo diverso, reservando sus elogios para los escasos y preciosísimos restos de la primitiva tradición épica castellana, y no para las elegantes falsificaciones del siglo XVI, donde no es caso infrecuente encontrar rastros de suave ironía y aun de parodia.

No nos detendremos en el capítulo de la poesía lírica, a pesar **[p. 232]** de las delicadísimas observaciones en que abunda. No es completo, ni podía serlo: todo ensayo de preceptiva ha fracasado en este punto: esperemos que los futuros estéticos se mostrarán más felices en aprisionar y reducir a fórmula y a sistema una cosa tan indisciplinable y fugitiva como la inspiración lírica. Convendrá, no obstante, leer y meditar despacio este capítulo de Hegel, siquiera para no caer en el vulgar error de exagerar el aspecto *subjetivo* o personal de la poesía lírica. La poesía lírica es ciertamente subjetiva; pero esta *subjetividad* (que se dice tal en oposición a la *objetividad* épica o dramática) no implica el que los

sentimientos sean propiedad exclusiva del poeta: basta que él participe del sentimiento colectivo. La poesía lírica más antigua y clásica expresa ideas y sentimientos generales (David, Píndaro, los coros de las tragedias…), y cuanto más universal y más humano sea el interés de estos afectos e ideas, tanto mayor será su eficacia sobre las almas. Los términos *subjetivo objetivo* envuelven cierto equívoco, contra el cual conviene prevenirse más que nunca, hoy que la personalidad o el subjetivismo lírico va degenerando en lo que Hegel tanto temía, en verdadero egoísmo o *dilettantismo* artístico, en capricho psicológico divorciado del sentir común y de las grandes fuentes del entusiasmo y de la vida. Si no hubiese cierta atmósfera respirable para todos las almas, la poesía lírica llegaría a disgregarse hasta el punto de volverse ininteligible.

Hegel no se ha salvado enteramente de esta interpretación exagerada del *subjetivismo,* en el cual funda precisamente todas sus reglas acerca de la unidad de la poesía lírica, su desarrollo, sus formas exteriores, metros y acompañamiento musical, empeñándose en hacer de la oda una antítesis continua de la epopeya. Pero el mismo Hegel concede la existencia de una poesía lírica de fondo épico (romances, baladas, etc.); concede la existencia de poesías líricas inspiradas por circunstancias no personales del poeta (Calino, Tirteo, Píndaro, la misma *Campana* de Schiller); no olvida ni desconoce (aunque no admira mucho) la poesía popular, que es muchas veces lírica, pero siempre impersonal y anónima; y, finalmente, considera como altísima especie de canto lírico el *himno,* el *ditirambo,* el *pean,* el *psalmo,* todas las formas de la poesía religiosa, cuya característica es, según él, «la anulación de todo sentimiento y de toda idea particular y personal, para **[p. 233]** absorberse en la contemplación general de Dios o de los Dioses».

Las teorías dramáticas de Hegel han sido muy variamente juzgadas. En general, la de la comedia alcanza menos aprecio que la

de la tragedia, aunque no falta quien niegue o escatime toda alabanza a una y a otra. De éstos es el traductor francés Carlos de Benard, que, contra la costumbre y el interés general de los traductores, extrema sus censuras sobre esta parte de la obra de Hegel, llegando a insinuar que Hegel, como panteísta, no podía concebir plenamente el arte dramático, que es el campo de la libertad humana. Pero esta objeción, si bien se mira, carece de todo fundamento, puesto que el panteísmo dialéctico de Hegel no excluye ni el reconocimiento de la propia individualidad, ni el conflicto con individualidades distintas, siendo de esto prueba irrecusable (sin salir de nuestro asunto) el haber comprendido Hegel, mejor que otro preceptista alguno, la esencia e índole de la poesía épica, donde la actividad libre campea no con menores bríos que en la poesía dramática, puesto que es uno mismo el sujeto de entrambas.

Para nosotros, lo más débil en esta parte de la obra de Hegel, es la noción general del drama, como un poema *subjetivo-objetivo,* en que se armonizan el elemento épico y el elemento lírico. El drama nada tiene ni puede tener de subjetivo, en la recta acepción de la palabra. La personalidad del poeta debe aparecer en el teatro todavía menos que en la epopeya: es verdad que el poeta dramático expresa sentimientos, pero no los suyos, sino los de sus héroes. Los personajes del teatro de Shakespeare no son Shakespeare: lo que sabemos del Shakespeare moral e íntimo (y no es mucho), no está en sus dramas, sino en sus sonetos. También los personajes épicos tienen sentimientos y los expresan: tan subjetivo es, bajo este aspecto, el Aquiles de Homero, como el de los trágicos. Hay diferencias, lo sé; hay un desarrollo psicológico más complejo en los tipos dramáticos; pero esto no procede de la esencia del drama, sino de ser las más veces producto de una civilización menos sencilla, más refinada. Los vestigios del teatro primitivo, donde los hay, son en esta parte muy inferiores a los cantos épicos. Cotéjese, por ejemplo, el *Poema del Cid*

con el *Misterio de los Reyes Magos,* o la *Canción de Rolando* con el *Misterio de las vírgenes fatuas*.

[p. 234] Hegel peca aquí, como en otras partes, por exceso de sutileza y por afán de buscar explicaciones recónditas a las cosas más sencillas. El drama y la epopeya exigen igualmente la presencia de una persona moral; pero la acción, que en el poema épico *se cuenta,* en el teatro *se representa:* ni más ni menos. Esto será trivial, pero es cierto, y es la única distinción entre ambos géneros que no puede impugnarse ni discutirse, a despecho de todos los poemas épico-dramáticos que hasta el presente se hayan compuesto y puedan componerse de aquí en adelante. El drama es *acción,* la epopeya es *narración;* pero su fondo común es la objetividad humana, determinándose libremente, en edades heroicas o en edades cultas, con un fin general o con un fin particular, en grandes empresas o en pequeñas, en situaciones cómicas o en situaciones trágicas.

La diferencia, pues, entre el drama y la epopeya (tomada esta palabra como sinónimo de *poesía narrativa)* no es esencial, sino accidental; no está en el fondo, sino en la forma. En rigor, los tres géneros pueden reducirse a dos, *subjetivo* y *objetivo,* subdividiéndose éste en dos especies, conforme a los dos principales modos de representar la vida humana. Aristóteles lo dijo en su profundo y conciso lenguaje: «Todo lo que cabe en la epopeya, cabe también en la tragedia».

Concedamos, sin embargo, a Hegel que, en el drama, lo que principalmente nos interesa es el destino individual, al paso que sobre la epopeya se cierne una ley superior, cuyos efectos alcanzan a toda una nación o pueblo. Sobre esta base discurre Hegel, y todo su sistema dramático está fundado en esto, que no es falso, aunque puede ser exagerado. Su teoría de la tragedia (como discretamente advirtió nuestro maestro Milá) es una ampliación de la que ya había esbozado Guillermo Schlegel en su paralelo de las dos *Fedras*. Para Hegel, el fondo de la acción trágica es la lu-

cha de los que él llama *opuestos poderes morales,* y su conciliación y armonía final. «La *Sustancia moral* y su unidad se restablecen mediante la destrucción de las individualidades que turban su reposo». Sobre los sentimientos trágicos del terror y de la compasión debe alzarse el sentimiento de armonía que resulta del cumplimiento de la justicia eterna, anuladora, o más bien pacificadora de los fines y pasiones exclusivas que han luchado en el curso de **[p. 235]** la tragedia. Lejos del pensamiento de Hegel la superficial manera con que muchos comprenden el *futum* de la tragedia antigua. No era, en verdad, una providencia consciente; pero sí la alta razón de los acaecimientos humanos, la idea suprema y divina que se revela en el mundo, para manifestar la nada de las cosas finitas, y restablecer el equilibrio entre las fuerzas morales, unas veces por el perdón, como en la *Orestiada,* otras por la conciliación interna en el alma del héroe, como en *Edipo en Colona*.

Hegel examinó profundamente las diferencias entre la escena antigua y la moderna; pero su teoría de lo cómico satisface poco, y no sin razón ha sido tildada de paradógica y confusa. Es, en el fondo, la misma de Guillermo Schlegel: lo cómico es todo lo contrario de lo serio, y, por tanto, el personaje más cómico será el que más se burle de sí mismo, el que menos tome por lo serio sus propios fines. Un personaje *objetivamente* cómico, como los de Molière, resulta prosaico, porque aspira con seriedad a un fin absurdo; no excita la risa sino el hastío, y muchas veces la indignación. El verdadero personaje cómico lo es *subjetivamente,* y es el primero en reírse de sus propias imaginaciones, con libertad, con alegría franca y *ex abundantia cordis*. Hegel no reconoce más comedia digna de este nombre y verdaderamente poética que la comedia ideal y fantástica de Aristófanes y de Shakespeare. Es una reacción natural, después de todo, pero extremadísima, contra el despotismo de la lógica y de la verosimilitud moral y material (algo prosaicas, en efecto) que han sido el nervio de la poesía clá-

sica francesa, de la cual Hegel muy raras veces se digna hablar, y siempre con notorio desdén.

Tal es, en esqueleto, muy en esqueleto, la *Estética* de Hegel. Quizá ha sido temeridad nuestra querer dar en pocas líneas idea de tanta riqueza. Quien no conoce este libro, no conoce la Estética moderna, que no tiene en él su perfección y complemento, pero sí su punto de partida. Sin Hegel, su desarrollo sería incomprensible. La *Estética* de Hegel, tal como es, anticuada en algunos puntos, deficiente en otros, ruinosa en todo aquello que se enlaza con las opiniones metafísicas de su autor, más brillante que sólida en ciertas fórmulas generales, y no exenta tampoco de caprichos y decisiones puramente subjetivas, más disculpables en un crítico impresionista que en un filósofo, es, con todas sus faltas y sus **[p. 236]** sobras, la introducción necesaria a todo libro de Estética, no ya sólo a los de Vischer, Rosenkranz, Ruge, Danzel, Weisse, Carrière, y demás hegelianos, que propiamente son glosas, comentarios y ampliaciones de la doctrina del maestro, sino a los mismos libros inspirados por la escuela realista de Herbart, a las obras de Zimmermann y de Lotze, que han surgido como reacción contra el idealismo hegeliano. La influencia estética de Hegel está en todas partes, hasta en la escuela pesimista, que le injuria y maldice. Todavía no ha aparecido construcción del arte que supere a la suya, ni se ha vuelto a ver en ningún otro teórico aquella dichosa unión del sentimiento artístico y de la filosofía, que da tanta animación y calor a la palabra de Hegel, y que le hace penetrar tan adelante en los misterios de la forma. Ningún estético ha poseído en tanto grado el don precioso y rarísimo de admirarlo y comprenderlo todo, y de comunicar a los demás esta admiración en un estilo digno de las mismas obras ideales y puras que va analizando. Su obra (descartados los errores filosóficos, que, por otra parte, influyen en ella mucho menos de lo que pudiera creerse) es todavía hoy el mejor antídoto contra las torpezas naturalistas y realistas, y la exhortación más

elocuente al culto del ideal y a la vida del espíritu. Los peligros que Hegel ofrece a entendimientos mal prevenidos, son peligros de otra índole, y, por nuestra parte, no queremos negarlos ni disimularlos; pero conste que Hegel enseña hasta cuando yerra; que sus mismas aberraciones presentan un sello de grandeza, y que nunca, al leerle, se siente degradada ni rebajada nuestra naturaleza moral, como la sentimos, mal que nos pese, al terminar la lectura de los libros de filosofía que hoy andan por el mundo, y de las prosaicas y groseras representaciones de la vida carnal, que el arte moderno quiere imponer a nuestra admiración. [1] Hegel podía entender el ideal como **[p. 237]** quisiera; pero su libro respira e infunde amor a la belleza inmaculada y espintual.

[p. 236]. [1]. Queda dicho que las lecciones (*Vorlesungen)* de Hegel sobre la Estética fueron impresas póstumas en Berlín, 1835 a 1838, y forman el tomo X de sus *Obras completas,* dividido en tres volúmenes.

Carlos de Bénard las ha traducido o más bien *arreglado* al francés, con mucho primor y habilidad, pero no siempre con gran respeto a la letra del original, aunque sí al pensamiento del filósofo. Cualquiera que sea el juicio que se forme de este procedimiento, no hay duda que ha contribuido a popularizar el libro de Hegel, haciendo accesible su lectura a toda persona culta. Lo mismo ha hecho Vera con otras partes de la enciclopedia hegeliana.

De esta traducción o rifacimento de Bénard hay dos ediciones: una (la más completa) en cinco volúmenes, publicados en 1840 y años sucesivos (París y Nancy, editores Joubert, Hachette, Aimé André). Los tres últimos tomos suelen correr separados con el título de *Sistema de las Bellas Artes,* pero es la misma edición con diversa portada. Bénard ha reimpreso corregida su traducción en 1875 (librería de Germer Bailliére, dos volúmenes); pero al corregirla ha hecho demasiadas concesiones al gusto fran-

cés, suprimiendo párrafos y secciones muy importantes, o limitándose a compendiarlas; por lo cual, la primera edición es trasunto menos infiel del libro alemán.

El mismo Bénard ha impreso aparte la *Poética* de Hegel, extractada de *la Estética,* y seguida de varios fragmentos de Schiller, Goethe, Juan Pablo, Schelling y otros estéticos alemanes (París, 1855, dos tomos: librería filosófica de Ladgrange).

Entre los estudios relativos a Hegel, merecen especial atención el libro de Goeschel *(Hegel und seine Zeit:* Leipzig, 1832) la *Vida de Hegel,* de Rosenkranz (1850), y su libro posterior considerando a Hegel como el filósofo nacional de Alemania *(Hegel, als deutscher National-Philosoph:* Leipzig, 1870), y en sentido muy diverso, el libro de Haym sobre *Hegel y su tiempo (Hegel und seine Zeit,* 1857).

CAPITULO VI.—LA ESTÉTICA EN LAS ESCUELAS HEGELIANAS: ROSENKRANZ, VISCHER, CARRIÉRE, RUGE, FEUERBACH, ETC.

LA vitalidad enérgica del pensamiento hegeliano se manifestó, no sólo en una, sino en tres divergentes escuelas que, apenas había cerrado los ojos el maestro, comenzaron a repartirse sus despojos, reproduciendo la eterna historia de los funerales de Alejandro. El pensamiento de Hegel, por lo mismo que era tan vasto y sintético, y por la misma ambigüedad de sus fórmulas, podía y debía ser interpretado de muy diversas maneras, desde el teísmo cristiano y espiritualista hasta el ateísmo materialista; desde el idealismo semiplatónico hasta el nihilismo; desde el cesarismo autoritario hasta el radicalismo demagógico. Y como entre los discípulos de Hegel ninguno había capaz de sustentar el peso de aquel edificio dialéctico regido por la ley de las internas contradicciones, la ortodoxia hegeliana fué quebrantada desde el primer día, y luego rota totalmente, formándose tres nuevas escuelas conocidas con los dictados de *centro, derecha* e *izquierda,* las cuales están con la doctrina pura de Hegel en la misma relación que las escuelas cirenaica, megarense, eretriense, cínica, etc., con la doctrina de Sócrates, a quien pretendieron continuar, desarrollando e interpretando a su modo puntos parciales de su doctrina. Los hegelianos del *centro,* discípulos directos de Hegel, sucesores suyos en la enseñanza e iniciados por él en su método, eran o pretendían **[p. 240]** ser los más fieles a su verdadero sentido; pero todas sus tendencias, conservadoras y en cierto modo religiosas, los arrastraban hacia la *derecha,* con la cual finalmente llegaron a confundirse. Esta *derecha* se compuso principalmente de teólogos protestantes, empeñados en conciliar la filosofía hegeliana con el cristianismo, salvando la personalidad de Dios, y aplicando a la exégesis y a la dogmática las fórmulas de Hegel, más o menos lata y benignamente interpretadas. Por el contra-

rio, la *izquierda,* antítesis radical de esta tentativa de conciliación, no vió en Hegel más que el principio evolucionista o el nihilismo absoluto, y apoderándose de entrambos conceptos, marcó la transición entre las escuelas idealistas, cada día más decadentes, y el invasor movimiento materialista y positivista, que no se ha detenido desde entonces, y que, aun renegando de la Metafísica, desciende de Hegel, mediante procedimiento tan sencillo, como la conversión de la *idea* en *fuerza* y la sustitución del proceso mecánico al proceso dialéctico. La negación de lo sobrenatural, la *antropolatría,* o más bien la apoteosis de la carne; el odio sistemático al cristianismo, y aun a toda concepción religiosa; un individualismo semi-salvaje mezclado con utopías socialistas y niveladoras; una moral digna de avergonzar a la de Epicuro o a la del barón d'Holbach; todas éstas y otras mil aberraciones fueron proclamadas por la izquierda en nombre de Hegel, al mismo tiempo que en nombre de Hegel defendía la derecha la idea de Dios, la permanencia individual del espíritu, la moral absoluta, el cristianismo como absoluta religión, el arte idealista, la autoridad tradicional de los poderes públicos, y, en suma, cuanto se maldecía desde el otro campo. Esta gran crisis filosófica puede decirse que comienza para Alemania en 1830, coincidiendo con su primera crisis política y con el descenso gradual de la metafísica y de la poesía, que desde entonces no han recobrado su antigua grandeza, sustituidas en la atención pública por las ciencias experimentales y sus aplicaciones, por el ansia de bienestar material, y por la idolatría de la fuerza, de donde ha venido a nacer una nueva Alemania, tan poderosa en el mundo por el terror, como fué poderosa por el amor y por la luz del ideal la Alemania de Schiller, de Herder y de Lessing.

Todas las fracciones hegelianas produjeron en gran número tratados de *Estética*. Puede decirse que todas las demás escuelas **[p. 241]** juntas no han hecho por la *Estética* tanto como ésta, sobre todo si consideramos como hegelianos, no sólo a los afiliados

en el centro en la derecha o en la izquierda, sino a los que pudiéramos llamar hegelianos independientes, no sistemáticos o eclécticos, y a los que, no siendo metafísicos de profesión, han cultivado, no obstante, la filosofía del arte con tendencias e ideas hegelianas, más o menos puras, más o menos precisas.

Los hegelianos del centro tuvieron por órgano los *Anales de Crítica Científica*. [1] A este grupo pertenecen Hotho, editor de la *Estética;* Gabler, que sucedió a Hegel en su cátedra de Berlín; Michelet (de Berlín, a quien no ha de confundirse con el Michelet francés); el insigne jurisconsulto Gans, el teólogo Marheineke, y otros muchos. Con ciertas restricciones puede incluirse también en esta fracción al ilustre estético Carlos Rosenkranz, escritor ameno y brillante, crítico literario de mucha sutileza y perspicacia, como lo prueban su *Historia de la poesía alemana en la Edad Media,* su *Manual de historia general de la Poesía,* sus *Lecciones sobre Goethe,* y como obra de especial interés para nosotros españoles, su profunda disertación sobre *El Mágico Prodigioso (1829)*. Cualquiera que sea el interés que despierten los libros de teología, psicología y pedagogía que en gran número ha escrito Rosenkranz, su principal renombre le debe a los de crítica artística y teoría del arte, entre los cuales sobresale su *Estética de lo feo,* publicada en 1857, [2] con la cual intentó llenar uno de los principales vacíos de la *Estética* de Hegel.

Puede decirse que, antes del advenimiento del arte romántico, apenas se había fijado la atención en la importancia que lo feo tiene en la Estética y en la historia del arte. Quizá algunas indicaciones de Lessing en el *Laoconte* y algunas del Padre Arteaga sean lo único digno de leerse sobre este punto en los escritores que antecedieron a nuestro siglo. Pero el arte romántico puso en boga lo feo como contraste y aun como elemento esencial, llegando algunas veces a la exageración más repulsiva, como es de ver en ciertos cuentos de Hoffmann, y más, si cabe, en algunos dramas y novelas de Víctor Hugo, que defendidó a su manera los

[p. 242] derechos de lo feo en el célebre prefacio del *Cromwell*. En Alemania, mucho antes, Federico Schlegel había reclamado una categoría estética para lo feo, y algo habían dicho de él Juan Pablo, Novalis Tieck, Solger y el mismo purísimo e idealista Schelling, que le estimaba sólo como término negativo. La escuela hegeliana vino a darle muy superior importancia; no fué ya una mera negación lo feo, sino un *stimulus* para la producción, un *momento* estético relacionado con lo bello, con lo sublime, con lo cómico: para unos (como Christian Weisse), una forma imperfecta de lo bello; para otros (como Vischer), una forma de transición.

Análogo es el parecer de Rosenkranz, que trata la cuestión mucho más de propósito que ninguno de estos teóricos, considerando lo feo como un término intermedio entre lo bello y lo cómico. La *Estética* de Rosenkranz, tan apartada en plan y estilo de todas las demás estéticas del mundo, tiene por objeto, no sólo determinar la naturaleza de lo *feo* en general, sino seguir a lo *feo* en todos sus grados y manifestaciones, desde la más rudimentaria hasta la más elevada, que es lo *satánico*. De este modo se propone dar luz a la idea de la belleza, que, en su concepto, ha sido tratada hasta ahora de un modo demasiado general o demasiado fragmentario. Trata, pues, sucesivamente de lo feo o de lo negativo en general , de lo imperfecto, de lo feo en la naturaleza, de lo feo en el arte y en las diversas artes, y, finalmente (por extravagante y paradógico que esto parezca), del placer que produce la contemplacion de lo feo.

Lo feo es una idea relativa: no existe más que en virtud de lo bello que presupone; pero tampoco es una mera negación. Lo Bello es la Idea divina. Tiene, por consiguiente, existencia primitiva y esencial. La existencia de lo feo no es más que secundaria, y se engendra de lo bello. Considerado lo feo como una belleza negativa, es evidente que se destruye a sí mismo, porque el proceso de lo bello domina las incorrecciones de lo feo, naciendo

de esta conciliación una infinita serenidad, que se expresa por medio de la risa. Entonces pierde lo feo su naturaleza propia, y triunfa lo *cómico,* que arrebata a lo feo todo lo que tenía de repugnante, mostrando su carácter relativo y la nulidad de su discordancia.

Lo feo no es, pues, una pura y abstracta negación; es una **[p. 243]** negación en forma sensible. Lo feo tampoco puede confundirse con lo imperfecto: un animal perfectamente organizado, v. gr., el camello, puede no ser hermoso.

Lo feo apenas se descubre en el reino inorgánico, ni en la acción mecánica ni en el proceso dinámico; pero sí en la naturaleza orgánica, donde se va acentuando por grados, conforme crece el principio individual y la intensidad de la vida. En las plantas no se manifiesta sino por los obstáculos que contrarían su desarrollo. En el reino animal, lo feo se produce principalmente en las especies de transición, verdaderas especies equivocas, donde se diría que la naturaleza procede de un modo vacilante e indeciso.

Pasando del reino de la naturaleza al del espíritu, encontramos la *fealdad moral*. Pero aquí conviene hacer una distinción esencial, que olvidan muchos teóricos. En el orden moral, el fin absoluto es lo verdadero o lo bueno: sólo de una manera subordinada puede serlo lo bello. De aquí se infiere que el ideal de la vida espiritual, aunque nunca sea feo, puede muy bien no ser bello a la manera clásica, y por eso fué tan común en los Padres y Doctores de los primeros tiempos la idea de que Nuestro Salvador no era hermoso a los ojos de la carne. El elemento de la santidad se sobrepone aquí al elemento estético, y puede manifestarse en un cuerpo nada hermoso y hasta feo. No obstante, en sentido general, es cierto que la virtud embellece y el vicio afea, principio que Rosenkranz expresa en los términos siguientes: «La conciencia del desarrollo libre y armonioso embellece; la *no-libertad,* es decir, la imposibilidad de no determinarse de un modo infinito, afea. Esta influencia de la libertad trasciende al cuerpo: así las ra-

zas aristocráticas son más bellas, porque están más emancipadas de las necesidades de la vida, y pueden emplear su actividad en el juego, en el amor, en la poesía».

La *fealdad,* por tanto, es *la ausencia* de *libertad,* la servidumbre del espíritu, que se manifiesta hasta en los movimientos y actitudes del cuerpo.

Existe otro género de fealdad, la del vicio *(perversidad).* El hombre perverso no es incapaz de toda belleza, porque con malas cualidades morales pueden coexistir otras buenas (la generosidad en ciertos bandidos, la fidelidad de Ninón de Lenclos al **[p. 244]** depósito que se la había confiado, etc.). Además, no teniendo el cuerpo más que un valor simbólico en sus relaciones con el espíritu, puede adquirir, aun siendo feo, cierto encanto estético, merced a la expresión, conforme se refiere de Mirabeau.

Pero el efecto general de la *perversidad* (siendo, como es, por su esencia, una negación de la verdadera libertad, de la libertad del bien) consiste en afear los rasgos de la fisonomía humana. La contradicción interna entre la voluntad y su idea, forzosamente ha de manifestarse al exterior en una contracción fisionómica determinada. Hay que advertir, no obstante, que la perversidad habitual y sistemática suele, por extraño caso, producir cierto equilibrio, y aun cierta detestable armonía en la voluntad, trascendiendo a los rasgos de la fisonomía. Por eso la expresión de la perversidad absoluta y del crimen habitual no suele ser tan violenta como la del extravío momentáneo causado por la pasión.

Rosenkranz estudia luego los elementos individuales y particulares de fealdad humana, cuales son la enfermedad, la herencia, la falta de adaptación al medio, la pasión, la locura, la embriaguez, etc.

Mayor importancia que la fealdad natural tiene la fealdad artística. Pero si el objeto del arte es lo bello, ¿cómo cabe en él lo feo? ¿Meramente como contrario? Nuestro autor tiene esta opi-

nión por superficial. El contraste nada puede añadir a la divina serenidad de la belleza, y además, puede haber contraste sin que intervenga lo feo.

La verdadera razón es más esencial y más honda: consiste en la necesidad que el arte tiene de manifestar sensiblemente la totalidad de la idea en todo su libre desarrollo. Así se pone y legitima el concepto negativo. La *idea* aparece y se mueve en medio de la agitación y del desorden, en medio de los conflictos de la realidad. Si el Arte quiere representar la *Idea* en su totalidad, no puede prescindir de lo feo, de lo malo, de lo diabólico, del elemento negativo al lado del puro ideal. Aun el purísimo sentido estético de los griegos admitió harpías, quimeras, sátiros y un dios cojo. La religión cristiana, acostumbrándonos a escudriñar las raíces del pecado, y a vencerle, ha venido a dar nueva importancia a lo feo en el mundo del arte.

Pero nunca lo feo puede pretender más que un lugar **[p. 245]** secundario y relativo; nunca puede aspirar a la independencia de que disfruta lo Bello, que precisamente es lo único que legitima (en el sentido estético) el derecho de lo feo a existir en el arte. Tiene, pues, lo feo un valor meramente *accidental,* contra lo que enseñaron algunos románticos y enseñan y practican hoy los naturalistas.

El error de Víctor Hugo consistió, no en admitir las representaciones de lo feo, sino en aspirar a embellecerlas, mediante una amalgama que sólo produjo monstruos como Triboulet, Quasimodo y Lucrecia. Pero esto, según Rosenkranz, es una sofistería, una mentira estética: es *la caricatura de lo feo,* no su fiel y sincera representación; es, por decirlo todo en una frase muy hegeliana, la *contradicción de la contradicción*.

En esto parece que Rosenkranz va de acuerdo más con los realistas que con los románticos; pero luego se aparta de unos y otros, enseñando que el arte debe, no embellecer, pero si *idealizar*

lo feo, esto es, tratarle conforme a las reglas de lo bello. Al arte no le sirve la fealdad vulgar: tiene que modificarla, prescindiendo de todo lo *accidental,* y haciendo resaltar todo lo *significativo, depurando* lo feo; en una palabra, buscando siempre el lado *original* en que lo feo se opone a lo bello, desterrando todo lo heterogéneo, y aspirando, en suma, a *establecer cierta manera de armonía dentro de lo feo*. Una representación aislada de lo feo es lisa y llanamente un absurdo artístico, porque entonces lo feo, que no es más que un momento en la totalidad armónica, se convierte en finalidad y último término de sí mismo, resolviéndose la obra en una pura contradicción.

No nos detendremos en las diferencias que Rosenkranz establece respecto de la expresión de lo feo en las diversas artes. Su teoría sobre el placer que causa lo feo, puede fácilmente inferirse de todo lo expuesto. Puede ser este placer de dos especies: sano y malsano. Es sana la impresión de lo feo cuando contribuye al triunfo de lo bello; malsana cuando se le quiere dar valor propio, como acontece en los períodos decadentes y corrompidos, en que el arte huye de la verdad, de la sencillez y de la naturalidad, para caer en lo inaudito, desaforado y extravagante.

La *sistematización* de las *formas* o categorías de lo feo, es uno de los puntos más curiosos del libro de Rosenkranz. Las principales que reconoce son la *deformidad,* la *incorreccón* y *la* **[p. 246]** *desfiguración,* subdividiendo la primera en *amorfía, asimetría* y *desarmonía*. La *desfiguración* abraza lo *común,* lo *repugnante,* la *caricatura,* etc. Como formas más elevadas aparecen lo *criminal,* lo *espectral,* lo *diabólico,* lo *demoníaco,* la *hechicería,* lo *satánico,* etcétera, todo lo que Rosenkran llama *el infierno estético,* donde impera Satanás, ideal del mal y punto culminante de lo feo.

En toda esta última parte hay, sin duda, abuso de distinciones y divisiones, un tanto artificiosas y enmarañadas, vicio capital de la Estética alemana; pero Rosenkranz, hombre de gran talento literario, compensa esta prolijidad un tanto escolástica con ras-

gos de feliz humorismo y observaciones muy ingeniosas sobre diversas obras literarias. Es la suya uno de los más acabados modelos de *monografía estética,* género en que los alemanes posteriores a Hegel han descollado mucho más que en las teorías generales del arte.

La llamada *derecha hegeliana* reconoce por principales representantes a Manuel Fichte, Braniss, Weisse, Mauricio Chalybaus, Ulrici, etc., y tuvo por publicación oficial la *Revista de Filosofía y de Teología Especulativa*. Ulrici y Christiano Weisse son notables estéticos, y los dos pertenecen a la fracción más *teísta* o menos panteísta del hegelianismo. El nombre de Ulrici es más conocido hoy por su comentario (ya clásico) sobre *el arte dramático de Shakespeare,* [1] y por sus trabajos sobre el arte griego, que por su libro *sobre el principio y método de la Filosofía hegeliana*.

Christiano Weisse puede ser calificado de estético con mucho más rigor que Ulrici, puesto que, además de su monografía *sobre lo sublime y lo cómico,* [2] y de varios escritos breves de crítica artística, [3] nos ha dejado un completo *Sistema de la Estética como Ciencia*. [4] Weisse es casi un disidente dentro del hegelianismo. Excluye del campo de la Dialéctica las verdades fundamentales de la Metafísica (Dios personal y libre, Providencia, Espiritualidad e inmortalidad del alma, libre albedrío, etc.), y las resuelve **[p. 247]** por la fe o por el sentimiento íntimo, de un modo análogo al de Jacobi. Es una especie de teósofo, para quien la Dialéctica en modo alguno puede alcanzar la verdad suprema.

Weisse procura llenar los vacíos de la *Estética* de Hegel respecto de la *Metafísica de lo bello* (ideas de lo sublime, de lo feo, de lo cómico, de lo trágico, análisis de la imaginación, genio y talento, etcétera). Pero sus conceptos de la belleza y del arte no difieren esencialmente de los de Hegel, mostrando así cuán fácilmente pueden acomodarse éstos a toda estética espiritualista. El arte y lo bello son manifestaciones de la *idea,* en cuanto se viste de forma o apariencia sensible. Los diversos momentos del desarrollo

de la idea son lo sublime, lo cómico, etc. Lo feo viene a ser el grado ínfimo de la belleza, una manifestación imperfecta de la Idea, teoría que luego modificó Rosenkranz en los términos que hemos visto. La solución de Rosenkranz palpita en todos los trabajos de estética hegeliana, y es uno de los méritos de esta escuela haber intentado resolver dicha antinomia, insoluble para todo otro sistema filosófico que no partiese de «la Idea, oponiéndose a sí propia», venciéndose, transformándose y adquiriendo su verdadera existencia en la forma superior en que se transfigura.

En este punto no había grandes diferencias entre la derecha y la izquierda. El mismo Arnoldo Ruge, uno de los principales redactores de los *Anales de Halle* (1838-43), principal órgano de la extrema izquierda, en su *Nueva Introducción a la Estética,* que comprende un tratado *sobre lo cómico,* [1] sostiene doctrinas muy análogas a las de Rosenkranz, considerando lo cómico como un *momento* de la idea de lo bello, que vence al momento inferior de lo feo, y reduciéndolo a la belleza, hace resplandecer el triunfo de la idea.

Pero ni Ruge, ni Bruno Bauer, ni Max Stirner, ni otro alguno de los representantes de la izquierda hegeliana, deben su celebridad a trabajos de estética, sino al encarnizamiento diabólico con que atacaron el principio de lo sobrenatural, y aun todo principio teológico y metafísico; distinguiéndose en esta triste polémica Luis Feuerbach, único personaje de esta escuela que ha obtenido verdadera celebridad fuera de Alemania. Feuerbach, que en **[p. 248]** bastantes cosas se da la mano con los positivistas franceses, es, sin embargo, mucho más metafísico que ellos. Aun reduciendo la filosofía a la antropología fisiológica, y la religión a la *antropolatría* o adoración del ser humano considerado en el propio individuo; aun identificando la verdad y la realidad con el mundo de los sentidos, y viendo en el fenómeno la manifestación completa y adecuada del ser, Feuerbach se echa a volar por los espacios metafísicos e idealistas, construyendo cierta teoría

del amor y de la muerte, que se parece bastante a la teoría de la *voluntad* de Schopenhauer. Sólo por el amor adquiere lo individual un valor absoluto; sólo en el amor se encuentran y coinciden lo finito y lo infinito. La sensación cobra en la filosofía de Feuerbach un valor ontológico y metafísico, por lo cual su doctrina debe ser calificada, no de materialismo, sino de sensualismo idealista, por extraña que parezca la asociación de estos dos términos, [1] puesto que Feuerbach funda la metafísica en las sensaciones, que para él son única prueba de toda verdad y de toda realidad.

Fácil es comprender la aplicación de estos principios al arte. «La antigua filosofía (dice Feuerbach) confinaba los sentidos al campo de lo fenomenal, de lo finito, y, sin embargo, por una contradicción palmaria, indicaba lo absoluto y lo divino como fin del arte. Pero el objeto del arte no es otro que el objeto de la vista, del oído, del tacto. Por consiguiente, no sólo lo finito, no sólo el fenómeno, sino también el ser divino, es objeto de los sentidos. *La sensación es el órgano de lo Absoluto*. Sentimos no solamente la piedra y la madera, la carne y los huesos; sentimos también el sentimiento. No sólo perciben nuestros oídos el ruido del agua o el murmullo de las hojas, sino también la voz del espíritu llena de amor y de sabiduría. No contemplamos tan sólo las superficies y los colores, sino la mirada humana; no ya lo exterior, sino lo interior; no ya la carne, sino el espíritu, el yo. Todo es perceptible por los sentidos, aunque mediata y no inmediatamente; si no con los sentidos groseros del vulgo, con los sentidos perfeccionados por la educación; si no con los ojos del anatómico o del fisiólogo, a lo menos con los del filósofo».

Obsérvese qué filosofía tan superficial y grosera, qué confusión **[p. 249]** tan lastimosa entre el elemento sensible y el elemento intelectual. Feuerbach confunde por un equívoco voluntario los dos sentidos, propio y figurado, de las voces *ver, contemplar,* y sobre este fundamento razona, haciendo salir a viva fuerza

de la sensación todos los conceptos metafísicos. ¿Qué hubiera dicho Hegel de semejante discípulo? Razón tiene Lange para preguntar en su *Historia del Materialismo:* «¿Esos sentidos perfeccionados por la educación, esos ojos del filósofo, qué otra cosa son sino *los sentidos combinados con la influencia de ideas adquiridas?»*

Lo que pudiéramos llamar en sentido lato, muy lato, la moral y la teología (o más bien la *a-teología)* de Feuerbach, está compendiada en las fórmulas siguientes: «El hombre asociado con el hombre, la unidad del yo y del *tú,* es Dios». «El hombre cuando cree adorar a Dios, se adora a sí mismo, objetivándose».

Tales son los *Principios* que Feuerbach asigna a la *Filosofía del Porvenir,* título del más célebre de sus libros, cuya aparición fué uno de los grandes escándalos de aquel año 49, tan fecundo en ellos. En libros posteriores, especialmente en el titulado *Esencia del cristianismo,* acabó, como él decía, de *romper toda relación con Dios y con el mundo,* emprendiendo la más desatinada polémica, no sólo contra el dogma, sino contra la moral y la estética del cristianismo. Sus escritos están hoy todavía más olvidados que los de Proudhon, con quien tiene muchos puntos de semejanza, y con quien compartió durante cierto período el favor de los socialistas y revolucionarios europeos más radicales y furibundos. Todavía en nuestro Pi y Margall son visibles ambas influencias.

El tema perpetuo de las últimas declamaciones de Feuerbach consiste en mirar la estética cristiana como una depravación y perversión de los instintos naturales del corazón humano, como una apoteosis de todo lo feo, sucio y repugnante, de todo lo miserable y abatido. Ernesto Renan, autoridad nada sospechosa, y escritor mucho más peligroso que Feuerbach, por lo mismo que su buen gusto artístico, combinado con cierta vaga tendencia espiritualista, le libra de caer en las brutales exageraciones propias de aquél y de otros *enfants terribles* de la novísima filosofía; Ernesto Renán, digo, ha refutado las paradojas anticristianas de Feuerbach en un notable artículo, no exento de gravísimos errores y

de insinuaciones pérfidas, pero en el cual el artista llega a triunfar **[p. 250]** muchas veces del sectario oculto bajo la capa de escéptico. [1] Véase, por ejemplo, el párrafo siguiente, que transcribo gustoso para amenizar un tanto la aridez de estas páginas: «El buen gusto de otro tiempo negaba el nombre de belleza a todo lo que no se distinguía por la perfección de la forma. No es ese nuestro criterio: donde quiera que hay originalidad, expansión verdadera de algunos instintos de la naturaleza humana, allí es preciso reconocer y adorar la belleza. Esa estética que os parece tan triste, tiene su atrevimiento y su grandeza. ¡Ojalá Feuerbach hubiese mojado sus labios en fuentes más ricas de vida que las de su germanismo exclusivo y altanero! ¡Ah! Si sentado sobre las ruinas del monte Celio, hubiese oído el son de las campanas eternas dilatarse y morir sobre las colinas desiertas donde fué en otro tiempo Roma; o si desde la playa solitaria del Lido hubiese oído la voz del *campanile* de San Marcos espirar en las lagunas; si hubiese visto Asís y sus místicas maravillas, su doble basílica y la leyenda del segundo Cristo de la Edad Media, trazada por el pincel de Cimabue y de Giotto; si se hubiese empapado en la mirada penetrante y dulce de las vírgenes del Perugino, o en la catedral de Siena hubiese contemplado el éxtasis de Santa Catalina, Feuerbach no lanzaría así el anatema sobre una mitad de la poesía humana, como queriendo apartar lejos de sí el fantasma de Iscariote. El error de Feuerbach nace casi siempre de sus juicios estéticos. Suele presentar los hechos con habilidad; pero los aprecia siempre con antipático rigor, y con el propósito deliberado de encontrar todo lo que es cristiano, feo, atroz o ridículo… *No comprende que la gran diferencia entre el helenismo y el cristianismo, consiste en que el helenismo es natural, y el cristianismo sobrenatural…* Como la medida y la proporción no representan más que lo finito, llegan a hacerse insuficientes para el corazón que aspira a lo infinito. Mientras que la humanidad se encierra en precisos y estrechos límites, descansa y es feliz en su serena medianía; pero

cuando siente más vastas aspiraciones, prefiere en el arte y en la moral el dolor, el deseo no saciado, la sensación vaga y penosa que suscita lo infinito, a la plena y total satisfacción que se experimenta ante una obra perfecta y acabada… Un templo antiguo es incontestablemente **[p. 251]** de belleza más pura que una iglesia gótica; pero ¿en qué consiste que pasamos sin fatiga horas enteras en ésta, y no podemos permanecer en aquél cinco minutos sin fastidiarnos? Esto prueba, según Feuerbach, que estamos pervertidos; pero ¿qué remedio?»

El espíritu de esta elegante página es, como habrán advertido los lectores, el mismo con que Hegel caracteriza y distingue el arte clásico y el arte romántico. Y, sin embargo (vale la pena de reparar en ello, por lo mismo que se trata de un escritor de los más eruditos entre los franceses, aunque acostumbrado a tomarse extrañas libertades con los autores y las doctrinas que expone e interpreta), Renan se empeña en hacer responsable a Hegel de la estética anticristiana de Feuerbach, atribuyendo al primero, entre otras desaforadas proposiciones, la afirmación de que el Antiguo y el Nuevo Testamento no tienen valor estético alguno; que la *leyenda* de Cristo pertenece a la esfera de la realidad más vulgar y de ningún modo al mundo poético, y es una pobre mezcla de misticismo endeble y de pálidas quimeras. Pues bien: Hegel en ninguna parte, que yo sepa, dice semejante cosa. Es más: Hegel no puede decirlo, por la razón sencillísima de que toda su *Estética* está basada sobre el principio contrario, esto es, sobre el mayor valor y excelencia del arte romántico o cristiano sobre el arte clásico, como expresión mucho más alta y depurada de lo ideal y del mundo suprasensible. Hegel, lejos de decidirse, como pretende Renan, por el ideal religioso de los helenos y contra la intrusión de *elementos sirios y galileos,* analiza, sí, él ideal heleno con todo el amor y veneración que sus creaciones despiertan en todo espíritu sensible al halago de la belleza; pero no sólo bajo el aspecto moral, sino bajo el aspecto estético, da la preferencia al

ideal cristiano, a eso que Renan llama *elementos sirios y galileos,* como lo prueba el bello capítulo titulado *Círculo religioso del arte romántico*. ¿Por qué extraña perturbación de ideas ha podido Renan achacar a Hegel todo lo contrario de lo que Hegel dice, y ponerse a defender contra Hegel la doctrina que el mismo Hegel inculca? Enterado saldrá de la *Estética* de Hegel el que por tales exposiciones la conozca. Si tales trastrueques hace Renan con un escritor muerto ayer y cuyo pensamiento es tan conocido, ¡qué no habrá hecho con San Lucas y con San Pablo! Pero es tiempo de terminar esta digresión, y volver a nuestro asunto. **[p. 252]** Los más famosos e importantes estéticos *hegelianos* (a excepción de Rosenkranz), no pertenecen propiamente al centro, ni a la izquierda, ni a la derecha de la escuela. Son hegelianos independientes, emancipados de la ortodoxia rígida de la escuela, y en todos ellos se descubren tendencias eclécticas y aproximaciones a la filosofía *realista* de Herbart, que ha reivindicado contra Hegel y todos los idealistas el valor de la forma, sacrificada por ellos a la *idea*. Esta consideración fundamental no debe olvidarse al examinar los libros de Vischer, Carrière, Max Schasler y otros, por más que en el fondo se los deba calificar de discípulos de Hegel.

El más importante de ellos es, sin disputa, Federico Teodoro Vischer, que publicó en Leipzig y Stuttgardt, desde 1847 a 1858, la obra más voluminosa y completa de Estética que hasta ahora ha salido de las prensas alemanas ni de las de ningún otro país. [1] No sólo por las vastas proporciones de este monumento, sino por la erudición inmensa y segura, por la extraordinaria riqueza de detalles técnicos, producto de una vida entera consagrada a la inspección de las obras de arte, por lo comprensivo del plan, y por la manera fácil y amplia con que está ejecutado, se distingue ventajosamente esta obra de todas las publicadas en Alemania sobre la misma materia, después de Hegel, y merece el nombre y reputación de clásica y fundamental, en medio de sus innegables

defectos, procedentes unos de la filosofía de Hegel, y otros de las modificaciones hechas en ella por el autor.

Lo más digno de consideración y también de alabanza en la Estética de Vischer, es el plan, o sea la construcción arquitectónica de la obra. En el desarrollo, según la buena costumbre de los estéticos alemanes, no seguidos en esta parte por los franceses, ha hecho entrar cuanto contenían de útil y sustancial los trabajos antecedentes, de tal modo, que este libro dispensa de la lectura de la mayor parte de los anteriores, puesto que todo o casi todo lo que encierran de útil se encuentra aquí con más **[p. 253]** claridad y método. Su base principal, no hay que decirlo, es la Estética de Hegel, que Vischer se propone completar y ordenar en forma de sistema. Los puntos que Hegel dejó intactos o no hizo más que desflorar, están tratados aquí con particular atención. Así sucede con todas las cuestiones metafísicas relativas a lo bello, a lo sublime, a lo cómico. La teoría de cada arte particular está expuesta con mucha más detención y con más riqueza histórica que en Hegel, siendo en ambas Estéticas lo mejor de la obra. Vischer se muestra más estético *de profesión* que Hegel, y más familiarizado que él con la parte técnica y con los procedimientos artísticos. En cambio, su crítica, aunque sólida y juiciosa, rara vez tiene la elevación ni la grandeza de miras, ni el poder sintético con que Hegel condensa un período, una forma de arte, una obra de genio, en una sola frase preñada de riquísimos pensamientos. Pero como obra didáctica, como tratado magistral, como enciclopedia estética, es más útil la obra de Vischer que la de Hegel, y esto explica el favor de que ha disfrutado y disfruta entre los profesores de Estética. Su defecto mayor consiste en la forma, en el estilo, que alguna vez es brillante y animado, pero que suele adolecer de una difusión enorme, de resabios escolásticos y aun pedantescos, de abuso de la terminología hegeliana, no para todos fácilmente comprensible, y sobre todo de una mala disposición de los párrafos, en los cuales, a guisa de libro de tex-

to, se estampa primero lo más esencial, y luego se añaden en letra más menuda larguísimos desarrollos entremezclados de polémicas, no siempre interesantes. Estos inconvenientes exteriores hacen difícil la lectura de la obra, e imposible, según creemos, su traducción completa, que, por otra parte, nadie ha intentado, a pesar de la grande utilidad que traería a nuestros estudios. Un extracto hecho con inteligencia y reducido a uno o dos voldmenes, sería quizá lo más conveniente. Nosotros no podemos intentarlo aquí; nos limitaremos a dar idea del plan de la obra y de algunos puntos más o menos originales.

Hemos indicado que Vischer, dócil, a pesar suyo, a la influencia de la filosofía de Herbart, es más *realista* o *formalista* y menos idealista que Hegel. Con efecto: Vischer concede grande importancia al elemento de la *accidentalidad,* tan poco estimado por Hegel. Lo *accidental,* o sea lo individual, lo personal, lo voluntario y lo **[p. 254]** arbitrario, es también *lo real,* mirado bajo cierto aspecto. La dialéctica hegeliana lo anula y lo destruye, absorbiéndolo en lo necesario y esencial. Lo contingente se pierde en el desarrollo fatal de lo ideal. Vischer reivindica los derechos de lo accidental y del elemento característico en términos bastante análogos a los de Lessing. Es la principal y muy importante desviación de Vischer respecto del hegelianismo, y explica la mayor parte de las adiciones que creyó necesario hacer en la Estética de su maestro.

Divídese, pues, en tres libros la *Estética* de Vischer, abarcando el primero la *Metafísica de lo bello,* esto es, el estudio de la idea de la belleza considerada en sí misma y en sus momentos (lo sublime, lo cómico). Lo sublime se divide en *objetivo, subjetivo* y *subjetivo-objetivo*. Lo sublime objetivo en sublime *de espacio, de tiempo y de fuerza,* lo sublime subjetivo en sublime *de pasión,* sublime *de mala voluntad* y sublime *de buena voluntad*. Lo sublime subjetivo-objetivo es lo *trágico*.

Lo cómico se divide igualmente en cómico *objetivo, subjetivo* y *subjetivo-objetivo*. Lo cómico subjetivo (llamado por los franceses *esprit)* tiene manifestaciones diversas en el *esprit* abstracto, el *esprit* concreto y la *ironía*. Lo cómico subjetivo-objetivo, llamado también cómico absoluto, o sea el humor, tiene también su correspondiente división tripartita en humor *ingenuo* (llamado en alemán laune), humor *disuelto (gebrochener Humor)* y humor libre *(freier Humor)*.

Basta pasar la vista por este cuadro de divisiones, para comprender cuántos elementos olvidados o proscritos por Hegel reaparecen en la Estética de Vischer. Sobre todo, hay una diferencia profunda y radical entre ambos tratadistas respecto del humor, tan antipático a Hegel, y que, por el contrario, estudia Vischer con singular atención y cariño, siguiendo paso a paso las huellas de Juan Pablo, de quien toma hasta sus denominaciones un tanto fantásticas y barrocas. La idea saliéndose de su esfera, y confundiéndose con la realidad, de tal modo que ésta aparezca superior a la idea: tal es el concepto de lo cómico, según Vischer. Así lo cómico como lo sublime, están contenidos esencialmente en el concepto de la belleza, que es su fundamento metafísico. La unidad de lo bello se resuelve en la oposición real de sus momentos. De la doble negación de lo sublime y de lo cómico (idea superior a la **[p. 255]** forma, forma superior a la idea), nace la afirmación plena y total de la belleza. [1]

Como se ve, la Estética de Vischer, antes que afirmación de conceptos propios, es ampliación y desarrollo de los que venían corriendo más autorizados en Alemania desde la época de Kant. Obsérvase esto, aun en la teoría, a primera vista más original, del *sublime de buena y de mala voluntad,* distinción esencialísima, pero que ya estaba en germen en los trabajos de Schiller sobre la emoción trágica, de donde pasó a los manuales de Krug, Nussleins y otros. Esta doctrina, que tanto escandaliza al timorato Jungmann y a sus rapsodistas españoles (y eso que entre nosotros la defen-

dió, cien años hace, sin escándalo de nadie, el P. Arteaga, con mayor franqueza que ninguno de los estéticos alemanes), se limita a reconocer el hecho indubitable de que ciertos personajes, moralmente malos y perversos, producen, no obstante, el efecto de lo sublime *artístico,* o si se quiere, un efecto análogo, no por su perversidad, que esto sería absurdo y contradictorio, y no lo ha dicho nadie, sino por la *fuerza libre* que en ellos alienta, y que ellos tuercen monstruosa y gigantescamente, aplicándola al mal. Cuando Vischer dice que en lo malo se prueba la libertad del sujeto lo mismo que en lo bueno, dice una verdad de sentido común, puesto que precisamente por ser libres podemos escoger entre el bien y el mal. Jamás ningún artista digno de este nombre se ha propuesto hacer amables a sus criminales; pero los criminales del arte no son nunca criminales vulgares, y lo que en ellos interesa no son sus transgresiones del orden moral, sino el *principio dinámico,* de que usan o abusan, porque la *fuerza* es siempre elemento estético, aun prescindiendo de su aplicación y empleo.

Por lo demás, no pretendemos en modo alguno hacer la apología de cuanto se contiene en la primera parte de la *Estética* de Vischer. Hay en ella verdaderas enormidades, que no nos permiten atender a reparos tan necios como el que hemos transcrito. Vischer es panteísta mucho más desembozadamente que Hegel, cuyas fórmulas interpreta en el sentido menos favorable a la personalidad divina, llegando a decir sin ambajes que «el teísmo es **[p. 256]** contrarío *al punto de vista de la Estética»,* afirmación que se da la mano con las más violentas de los sectarios de la izquierda. Todas sus consideraciones sobre el desarrollo de la idea de lo Bello en lo divino y en la religión, se resienten de un verdadero fanatismo anti-cristiano y anti-supernaturalista. En este punto, la Estética de Hegel parece edificante comparada con la suya. Hasta en su teoría de lo cómico se ve esta pésima tendencia, puesto que no exceptúa de su dominio «las cosas del orden sobrenatural, con tal que sean expuestas bajo una forma material y

tangible», la Religión misma, cuando se la considera objetivamente y como Iglesia; llegando a legitimar, para esta odiosa polémica, las armas del cinismo y la exhibición de las groseras necesidades de la vida y de las formas ínfimas de la existencia. No hay que calificar tales proposiciones; basta transcribirlas: son lisa y llanamente chistes *prusianos,* o, como allá dicen, *humor,* no sabemos si *ingenuo, disuelto* o *libre,* pero de todos modos humor de cuartel o de patio universitario, del peor tono posible.

Pero estas deplorables aberraciones, nacidas, en parte de una cultura exclusiva y algo pedantesca, y, en parte, de defectos y preocupaciones inherentes a la raza, no deben cerrarnos los ojos sobre los méritos muy positivos de otras partes del libro, v. gr., sobre el tratado de la apreciación subjetiva de lo bello, y mucho más sobre el extenso y enteramente original que consagra Vischer a la belleza en su manifestación objetiva o natural. Esta parte, enteramente nueva en la ciencia, a lo menos como organismo sistemático, aunque no faltasen para ella notables materiales en las obras de los estéticos, y todavía más en las de los naturalistas, ha sido tratada por Vischer con mucha ingeniosidad y con extraordinaria riqueza de detalles, comenzando por estudiar la belleza inorgánica, en la luz, el color, la atmósfera, el agua y la tierra, continuando con la belleza orgánica en el reino vegetal, en el reino animal, por este orden: peces, anfibios, aves, cuadrúpedos, y, finalmente, en el hombre, considerando primero en éste las que llama formas o manifestaciones *universales* (figura, sexo, edad, amor, matrimonio, familia), luego las formas *particulares* (razas, naciones y pueblos, formas de cultura, vida del estado), las *formas individuales* (carácter, expresión *fisiognómica* y *patognómica,* etc.), y, por último, la *belleza histórica* en la **[p. 257]** antigüedad (Oriente, Grecia, y Roma), en la Edad Media (influencia del espíritu germánico, caballería, etc.) y en el mundo moderno.

Aunque menos original que el precedente, es quizá más completo y luminoso el tratado o sección *De la Fantasía y del Ideal,* so-

bre el cual basó Carrière casi totalmente el suyo, con algunas ampliaciones de poca monta, no siempre felices. Comienza Vischer (aprovechando enseñanzas de Hegel y de Juan Pablo) por tratar de la fantasía universal y deslindarla de la fantasía artística, cuyos grados son el talento, el genio *fragmentario* (¿ingenio?) y el genio propiamente dicho. Pero no se detiene en estas vaguedades teóricas, sino que hace la historia de la fantasía o de los ideales. Su división del arte coincide en el fondo con la de Hegel; pero hay una diferencia notable. Hegel separa el arte simbólico del arte clásico; Vischer los reúne bajo el nombre de *Ideal de la fantasía objetiva de la antigüedad,* distinguiendo, dentro de este ideal, la *fantasía simbólica* de los pueblos orientales (indios, persas, semitas, egipcios), manifestada de mil maneras diversas en el panteísmo, en el dualismo, en el mito, en la leyenda o *saga; el ideal clásico de la fantasía griega,* y *el ideal alegórico* de la fantasía romana. En la Edad Media no hay cuestión: impera lo que Hegel llama *arte romántico,* y Vischer *ideal de la subjetividad fantástica,* así en los pueblos neolatinos como en los germánicos. Pero donde Vischer se aparta *toto coelo* de Hegel, es en no admitir la condenación a muerte, fulminada con más o menos atenuaciones contra el arte, y reconocer un *Ideal Moderno,* basado en la composición de lo objetivo (arte antiguo), y de lo subjetivo (arte romántico). A este ideal moderno pertenecen lo mismo el clasicismo francés que el sentimentalismo alemán, el neo-romanticismo, el naturalismo, la genialidad y el humorismo.

Estudiadas ya la belleza objetiva y la psicología estética, procede considerar la realización *subjetivo-objetiva* de lo bello, o sea, la *filosofía del arte*. En esta tercera parte, Vischer no podía mostrarse tan innovador, porque el surco estaba, no sólo abierto, sino fecundizado por Hegel; pero huyendo de empeñarse en una competencia estéril, hizo objeto especial de su estudio aquella parte general, relegada a segundo término por su antecesor, el oficio de la fantasía en el arte, el motivo, la concepción orgánica

y el esbozo, los momentos de la composición, los episodios, los **[p. 258]** contrastes, el ritmo, la educación del artista, la técnica y la escuela, el arte ingenuo y *el dilettantismo,* la educación familiar y la Academia, la *virtuosidad,* la manera y el estilo, ya se le considere en sus diversos aspectos de nacional y provincial, ya se le mire como manifestación de los ideales históricos, ya se atienda a sus desenvolvimientos generales, ya al estilo peculiar de cada arte.

En lo que toca a las artes particulares, Vischer procura agotar la materia y hacer entrar en su cuadro filosófico todos los resultados de la investigación histórica, empresa difícil, y de la cual no siempre sale airoso, aunque adelantando siempre sobre Hegel, cuya clasificación e ideas fundamentales respeta. Cada una de las artes está estudiada en su idea, en sus momentos, en su material, en su composición y en su historia. El tratado de la Arquitectura, por ejemplo, encierra notables consideraciones sobre la línea, sobre el ritmo, la simetría y la euritmia, y sobre la ornamentación, que en vano se buscarían en Hegel. La arquitectura civil, sacrificada por éste, obtiene aquí su importancia y valor propio, lo mismo que la arquitectura romana y el arte del Renacimiento, miradas por Hegel con visible desdén. En el capítulo de la Escultura, que Hegel había mirado sólo desde el punto de vista helénico, se hace el debido aprecio de la *polychromia*. En el de la Pintura encuentra su lugar la cuestión del naturalismo y del individualismo, como principios del estilo; cuestión que Vischer resuelve con cierto sentido ecléctico, que va aplicando luego a la enumeración de las formas históricas de la pintura, enumeración más completa en él que en Hegel, puesto que no sólo abarca los estilos fundamentales italiano y alemán y el naturalismo de los Países Bajos, sino también el naturalismo español, la pintura romántica, y, como última evolución, la caricatura.

Al estudio de las artes figurativas (que llama Vischer *artes objetivas),* sigue el de las artes *subjetivo-objetivas (Música y Poesía)*. La

Música, arte *subjetivo* por excelencia, está tratada por Vischer con sentido menos exclusivamente literario que el de Hegel, puesto que concede grande importancia, no sólo a la expresión del sentimiento, sino al material tónico. En lo restante, el plan es casi idéntico, así en lo que toca a la armonía, ritmo, composición, melodía y estilo musical, como en las divisiones de la música (vocal, instrumental, y alianza de una y otra en las *óperas* **[p. 259]** y en los *oratorios).* La historia de la Música es trabajo exclusivo de Vischer, puesto que su predecesor apenas la toca, limitándose a hacer rápidas observaciones sobre ciertos artistas alemanes e italianos. Vischer extiende sus investigaciones a la antigüedad y a la Edad Media, y entre los modernos tampoco desdeña la Música francesa.

Observaciones muy copiosas sobre el material poético, sobre tropos, figuras y ritmo, sobre el *ideal directo* (estilo *clásico)* y el *ideal indirecto* (estilo *característico),* abren el tratado de la poesía, que naturalmente es el más extenso de todos. La división de los géneros, la misma que en Hegel: épico, lírico y dramático. Pero la teoría de la epopeya no se circunscribe al ideal homérico, sino que abarca ya los poemas indostánicos y persas, las leyendas románticas de la Edad Media, los poemas caballerescos italianos, la poesía *épico-social* y *épico-filosófica,* y , sobre todo, la *manifestación característica de la poesía épica entre los modernos;* es decir, la novela, ya sea aristocrática, ya popular, ya de la clase media, ya histórica, ya social, ya sentimental o idílica.

En la poesía lírica, Vischer corrige también la mayor parte de las omisiones de Hegel en cuanto a las variedades y modos de esta poesía, restableciendo en su propio lugar, al lado del himno, del ditirambo, de la oda, de la balada y del romance, las formas que Hegel dió malamente por épicas rudimentarias, esto es, la elegía y el epigrama. También el soneto está considerado por Vischer como una verdadera composición lírica, y no solamente como una combinación métrica.

Las cuestiones dramáticas reciben desusada amplitud, si bien aquí la tarea era más fácil, por abundar tanto los materiales. La enumeración de las formas no se limita a la tragedia clásica, al drama moderno y a la comedia, sino que desciende a subdivisiones tales como la tragedia *mítica, heroica, popular* y *privada;* la comedia *política, burguesa* y *privada* (división análoga en el fondo a la de la *comedia antigua, media* y *moderna)*. La *Mímica* y el *Baile* figuran como apéndice a la poesía dramática, y al fin de toda la sección poética se agrupan los géneros semiprosaicos: sátira, poesía didáctica, apólogo, parábola, etc. El género histórico y la oratoria continúan bajo el mismo anatema que en Hegel.

Tal es el plan que Vischer ha desarrollado en mil y seiscientos **[p. 260]** párrafos y más de dos mil páginas, esfuerzo enorme y laborioso, que ha puesto su libro en la categoría de las enciclopedias. De este libro, como de otros muchos alemanes, lo que conviene tomar no son las fórmulas vacías y muertas, sino el método y la riqueza positiva que realza sus páginas. Sobre el mismo plan del tratado de Vischer (el más cabal que conocemos hasta el presente), puede hacerse otro que no sea ni panteísta, ni hegeliano, ni alemán siquiera. Su ventaja y su fuerza está en esto: sea cualquiera el valor de las soluciones que da, es hasta hoy el índice más completo de las cuestiones posibles en la ciencia. Los que a tontas y a locas le combaten y desacreditan, debían comenzar por enterarse de esto. No se tiene idea de la región vastísirna, del mundo casi ilimitado que abarca hoy la Estética, si no se han pasado los ojos por los cuatro volúmenes de Vischer. Creer que se ha triunfado de tan ingente mole y que se la ha borrado de la memoria de las gentes sólo con citar un par de definiciones aisladas o de errores evidentes, es una verdadera insensatez, que no merece respuesta. El verdadero procedimiento para neutralizar la parte perniciosa del tratado de Vischer, consiste en robarle, confesándolo, todo lo que tiene de útil y de instructivo. Quien tal haga, merecerá bien de la ciencia, que, al fin y al cabo, es labor

universal y colectiva, no campo de escaramuza de moros y cristianos.

Y que tal empresa no es quimérica, nos lo prueba Mauricio Carrière, escritor espiritualista de sentido análogo al de la derecha hegeliana, el cual, en su tratado popular sobre *El Arte en sus relaciones con la civilización y con el ideal de la humanidad,* y en los dos volúmenes de su *Estética,* que muy aumentada acaba de reimprimirse en Leipzig, [1] al analizar la idea de lo Bello y su realización en la vida y en el arte, se ha esforzado por depurar los conceptos de Vischer de la levadura panteística que los inficiona, y ponerlos en armonía con el orden ético y con los postulados de la **[p. 261]** razón práctica. La obra de Carrière no tiene grande originalidad, ni aspira a ella; pero está mejor escrita y ordenada que la de Vischer, a quien, por otra parte, sigue literalmente en muchos puntos. El principal mérito de Carrière estriba en combinar el método filosófico con la crítica literaria externa, dando grande importancia a los juicios de los artistas sobre su propio arte.

El primer tomo de la obra de Carrière trata de la Idea de lo Bello, de lo Bello en la Naturaleza y en el Espíritu, del material del Arte y de la Belleza en el arte. El tomo segundo se divide en tres secciones, consagradas respectivamente a las artes plásticas, a la Música y a la Poesía.

La reivindicación del elemento *individual,* que ya hemos advertido en Vischer, se acentúa mucho más en Carrière, que no define ya la belleza por la *manifestación sensible de la idea,* sino como una *combinación armónica de la unidad de la idea y de la viveza del sentimiento individual y distinto, expresada en una forma concreta y perfectamente individualizada, cuya percepción nos proporciona un placer inmediato*. Lo que Carrière llama *elemento sensible,* es el elemento individual o personal, el elemento *realista*. En razón de este elemento accidental y variable, la obra artística nunca es susceptible de un análisis completo.

Consiste, pues, la Belleza en la unión del elemento ideal con el sensible. Lo Bello, tal como se percibe en la Naturaleza, es superior a la belleza del arte, [1] en cuanto el arte no puede reproducir completamente todas las impresiones que nacen de un objeto natural. Pero, por otro lado, las impresiones puras de lo Bello no son frecuentes en la naturaleza, y sólo pueden ser obtenidas en diferentes tiempos y desde puntos de vista cuidadosamente escogidos. El arte, por la acción de la fantasía o imaginación creadora, recoge estas impresiones esparcidas y concretas en una forma individual. La Fantasía tiene respecto de la unidad que se percibe como Belleza, el mismo oficio que asigna Kant a la facultad del juicio respecto de la razón pura y de la razón práctica. La Belleza Ideal es para la fantasía, lo que el concepto es para la razón, lo que la idea del bien es para la voluntad. Por **[p. 262]** eso el mundo de las apariencias sensibles, que provee de materiales a la fantasía, tiene a los ojos del artista una significación y un valor que no alcanza a los ojos del hombre de acción o del hombre de ciencia, cuyo pensamiento se concentra en lo general y lo abstracto.

Partiendo de la unidad ideal, que es esencial y lógicamente una misma, pero que se realiza de diversos modos en la moral, en la ciencia y en el arte, distingue Carriére con mucha claridad el punto de vista ético, el científico y el estético. Considera la fórmula de «el *arte por el arte,* como un verdadero postulado de la ciencia estética, que sólo merced a él tiene independencia y razón de exitir». La Belleza es su propio objeto. Nada más se puede pedir a la obra de arte sino que sea bella. El que quiere dirigir la obra del artista a otros fines e intereses, atenta contra la libertad del arte, y olvida que el arte es un fin para sí mismo, y que el carácter de la contemplación estética es el *desinterés absoluto*. En el mismo sentido en que se dice de la verdad y de la virtud que son fines en sí mismos, lo es también el arte.

Carrière no extrema tanto como otros estéticos la divergencia entre el arte y la ciencia, aun respecto de sus medios de expresión. Es cierto que el verso es el lenguaje del arte, la prosa el lenguaje de la ciencia; pero en los primitivos tiempos, cuando estaban aún sin distinguirse la poesía y la filosofía, su órgano común de expresión fué la forma métrica. Y como es ley del conocimiento volver a la unidad; como las varias leyes tienden a agruparse en una ley sola, ¡quién sabe si será de nuevo posible convertir la ciencia en material de poesía, expresar la verdad en la forma rítmica del lenguaje de las emociones! Aun hoy mismo, las relaciones entre la poesía y la ciencia son mucho más estrechas y amistosas que las que hay entre la poesía y las demás artes. La historia, por ejemplo, es capaz de recibir una forma artística análoga a la de la poesía épica o a la de la novela. Los diálogos de Platón, en que personas vivas están representadas con sus individuales caracteres, tienen mucho que ver con la poesía dramática. La oratoria, en sus elementos patéticos, tiene mucha semejanza y parentesco con la poesía.

De aquí infiere Carrière que la prosa no es antiestética por sí misma, sino solamente en cuanto sirve de órgano a la ciencia, o en cuanto se dirige a mover la voluntad de un modo interesado, **[p. 263]** de donde nace la antítesis más profunda entre la retórica y la poesía. En cambio, la verdad de la ciencia puede hacerse poética *mediante la contemplación desinteresada,* siendo éste el fundamento que legitima la poesía didáctica.

En los orígenes e historia del arte, concede Carrière grande importancia a lo extraño y desacostumbrado, a la mórbida atracción de lo horrible. No por eso quiere dar a entender que *lo insólito* tenga por sí mismo la virtud de producir un placer estético. Para que éste surja, es preciso que antes se calme la agitación interna. El arte es ley de reconciliación entre la libertad y el orden mediante la divina templanza, y sólo en el abrazo de la idea y de la forma reside la serena armonía de la belleza, que es concordia

de la naturaleza y del espíritu, de lo uno y de lo múltiple, y sentimiento de la plenitud de nuestro ser.

En todas las artes se da esta reconciliación de la naturaleza y del espíritu, del sentimiento y de la idea: por modo objetivo en las artes plásticas; por modo subjetivo en la Música. La Poesía es, por excelencia, el arte del espíritu, que reúne las formas del arte plástico *(arte de la naturaleza),* y las de la Música *(arte del sentimiento)*. Un poema es la expresión de la verdad ideal en la forma concreta de la imaginación, sometida en su totalidad y en sus partes a una *ley de unidad en el cambio,* que corresponde a la ley de las fluctuaciones del sentimiento.

Carrière sostiene, como toda la escuela hegeliana, que las artes siguen una progresión cronológica, desarrollándose primero las plásticas, luego la Música, y finalmente la Poesía, que es la balanza de entrambos elementos. Aun dentro de cada grupo puede hacerse una clasificación análoga. La Arquitectura es predominantemente objetiva, porque deriva sus formas de la naturaleza externa. La Escultura es, en cierto sentido, subjetiva, porque trata la forma humana como expresión del humano espíritu. En la Pintura hay coexistencia de los dos puntos de vista *objetivo* y *subjetivo*. Sabida es la triple división de los géneros poéticos. No hay artes inferiores ni subordinadas: cada cual es, a su modo y con sus recursos propios, expresión de la *totalidad,* o de la *unidad ideal*. Todos los ideales están relacionados entre sí, y la belleza nos aparece como una forma concreta de lo bueno y de lo verdadero en el mundo de las apariencias.

[p. 264] Hemos dicho que en todo arte se observan reconciliados (según Carrière) los principios de libertad y de orden; pero en ninguno es tan visible como en el arte dramático la reconciliación del espíritu individual con el orden moral del mundo. Para Carrière el drama es, si no la forma suprema, a lo menos la forma más desarrollada y orgánica de la poesía, así como la poesía es la más completa y universal de todas las artes. De una

manera conscia o inconsciente, el dramático concibe el orden universal como una ley ética. El héroe de la tragedia triunfa por su sumisión al orden moral, o se quebranta y queda vencido en su resistencia contra él. Reconocemos aquí, sin cambio notable, la doctrina de Hegel sobre la conciliación de los opuestos poderes trágicos, fatalidad y libre albedrío. Teoría más deslumbrante que sólida, puesto que la historia del arte nos ofrece algunos dramas puramente fatalistas, y otros en que el orden moral se presenta como creación libre del espíritu humano.

La teoría del estilo, la distinción de los elementos conscios e inconscientes en el genio, las facultades de ejecución, las relaciones históricas del artista con su público, son puntos muy bien tratados por Carrière, que insiste mucho en la idea de que el artista es órgano de su tiempo y de su raza, exagerando algo esta doctrina, hasta sacrificar un poco el mismo elemento personal que con tanto calor había reintegrado antes en sus derechos. Lo cierto es que concede poquísimo valor a la *Invención,* en el vulgar sentido de la palabra. La poesía griega vivió del mito; la moderna ha vivido en gran parte de las tradiciones y crónicas de los siglos medios. La verdadera originalidad consiste en que la personalidad del artista sea totalmente expresada, pero de tal modo, que el elemento universal o típico se discierna claramente bajo la expresión individual en forma bella.

La exposición elegante, clara y amena; el sentido popular, el respeto a las creencias, el tolerante eclecticismo filosófico, han dado a los libros de Carrière notable popularidad en Alemania, llegando a obtener repetidas ediciones; cosa menos frecuente en aquel país que en otros, por lo mismo que los libros de ciencia se suceden allí con espantosa rapidez y suelen envejecer muy pronto. [1]

[p. 265] Al mismo género de estéticas populares, concebidas la mayor parte desde un punto de vista hegeliano mitigado por aspiraciones realistas y tendencias eclécticas, pertenecen los ma-

nuales de H. Ritter (el célebre historiador de la filosofía), Federico Thiersch (1846), Weber *(Estética desde el punto de vista de los amigos de lo bello,* 1834), Hinckel *(Estética general para el público ilustrado,* 1847), Ficker (1840), y más señaladamente Lemcke, cuya *Estética popular,* rica de erudición histórica e ilustrada con útiles grabaditos, que sirven para comprender los monumentos más que largas descripciones, ha sido reimpresa hasta cinco veces en pocos años. Por lo común, Lemcke sigue a Vischer; pero es mucho menos hegeliano que él, y en los conceptos generales se da la mano con las escuelas realistas y sensualistas. Define la belleza como la «*forma* del fenómeno que conviene con la ley ingénita del sentimiento», y exagera este punto de vista suyo hasta confundir el deleite con la emoción estética, lo bello con lo agradable, de donde resulta poner en contraposición la vida estética y la vida moral. De esta raíz torcida proceden todos los errores de Lemcke, doblemente graves por estar consignados en una obra popular y amena. Toda estética sensualista tiende a dignificar la carne a costa del espíritu, y Lemcke ha resbalado no poco en esta estética carnal. Así, v. gr., en la cuestión del desnudo plástico, fácil de resolver sin escándalo alguno dentro de la Estética idealista, Lemcke llega a ser escandaloso, por no distinguir clara y terminantemente entre lo que es objeto de la contemplación desinteresada, y lo que sólo puede serlo de vil apetito. [1]

[p. 241]. [1] . *Jahrbücher für wissenschaftliche Kritik.*

[p. 241]. [2] . *Aesthetik des Hässlichen… Königsberg,* 1857 .

[p. 246]. [1]. *Shakespeare's dramatische Kunst:* tercera edición, 1868 - 1874, Leipzig.

[p. 246]. [3]. Stuttgart, 1837.

[p. 246]. [2]. Leipzig, 1867.

[p. 246]. [4]. *System der Aesthetik als Wissenschaft,* en dos partes: 1830.—Segunda edición, muy aumentada: Leipzig, 1850, publicada por Seydel.

[p. 247]. [1]. *Neue Vorschule der Aesthetik. Das Komische…:* Halle, 1837.

[p. 248]. [1]. Sobre este punto hay notables observaciones en la *Historia del Materialismo,* de Lange, tomo II, páginas 88 a 98 (traducción Pommerol).

[p. 250]. [1]. Vid. *Études d'histoire réligieuse:* París, 1864, páginas 405 a 419.

[p. 252]. [1]. *Aesthetik oder Wissenschaft des Schönen. Zum Gebrauche für Vorlesungen von Dr. Friederich Theodor Vischer, ordentlichen Professor der Aesthetik und deutschen Literatur an der Universität* und *dem Polytechnikum in Zürich…: Stuttgart Verlagsbuchhandlung von Karl Mäcken,* 1858. Dividida en tres partes y cuatro volúmenes.

[p. 255]. [1]. Antes de su *Estética* habla publicado Vischer un tratado especial *sobró lo sublime y lo cómico* (Stuttgart, 1837).

[p. 260]. [1]. *Aesthetik. Die Idee des Schonen und ihre Verwirklichung in Leben und in der Kunst. Von Moriz Carrière. Dritte neu bearbeitete Auflage. Erster Theil (Die Schönheit. Die Welt. Die Phantasie). Zweiter Theil (Die bildende Kunst. Die Musik. Die Poesie). Leipzig, F. A. Brockhaus,* 1885. Dos tomos.

La primera edición es de 1859.

Sobre este libro de Carriére hay un artículo de T. Wittaker en la revista inglesa *Mind* (Enero de 1886).

[p. 261]. [1]. Doctrina radicalmente opuesta a la de Hegel y la mayor parte de sus discípulos.

[p. 264]. [1]. Además de su *Estética,* ha publicado Carriére el libro siguiente en que varios puntos aparecen muy ampliados: *Die Kunst in Zusammenhang der Kulturentwickelung und die Ideale der Menschheit.* Leipzig, 1863-71).

Nuestra literatura le debe una disertación sobre las relaciones entre el *Mágico* y el *Fausto* (1876).

[p. 265]. [1]. A la escuela hegeliana pertenecen también, más o menos, los siguientes estéticos, que sólo conocemos de nombre: A. Kahlert (1846), Trahndorf (Berlín, 1827), Th. Brataneck *(Desarrollo de la idea de lo Bello:* Braun, 1841), Lommatzsch *(Ciencia de lo ideal,* 1835), Bothz, *La idea de lo trágico,* 1844), Danzel *(La Estética de la Escuela hegeliana), y* quizá Koskein *(Estética,* 1863-66).

No carece de interés para la historia del desarrollo de la Estética hegeliana, el siguiente opúsculo de Quäbicker sobre Rosenkranz: *Karl Rosenkranz: Eine Studie zur Geschichte der Hegelschen Philosephie:* Heimann, año 1879.

CAPITULO VII.—OTRAS TENTATIVAS DE ESTÉTICA IDEALISTA: KRAUSE, JUNGMANN.

EN una historia de la Estética escrita fuera de España, fácilmente se podría y aun debería prescindir de Krause, pensador de tercero o de cuarto orden, a quien casi nadie concede en Alemania la importancia, no ya de Kant, de Schelling, de Hegel o de Schopenhauer, sino ni siquiera la de Herbart, Lotze. Trendelemburg y Hartmann. Pero como en España, por una calamidad nacional, nunca bastante llorada, hemos sufrido durante más de veinte años la dominación del tal Krause, ejercida con un rigor y una tiranía de que no pueden tener idea los extraños, algo hay que decir de esa dirección funesta que tanto contribuyó a incomunicarnos con Europa, y que de todo el riquísimo desarrollo del pensamiento alemán en nuestro siglo, solo dejó llegar a nosotros la hueca, aparatosa y fantasmagórica teosofía de uno de los más medianos discípulos de Schelling, la ciencia verbal e infecunda que se decora con el pomposo nombre de *racionalismo armónico*. No hay para qué hacer la crítica de tal sistema: ya los positivistas han dado cuenta de él, aun en España misma, y si queda algún krausista en el mundo, lo es de un modo tímido y vergonzante, aceptando amalgamas y composiciones con otras escuelas. Aun los pocos que hay, más bien se muestran tales en ciencias derivadas, como la Filosofía del Derecho o la Pedagogía, **[p. 268]** que en la Metafísica propiamente dicha. [1] El tratadista de Derecho natural, Ahrens, y el criminalista Roeder, tan leídos y tan supersticiosamente seguidos en nuestro país, son los únicos que mantienen entre los juristas el prestigio del krausismo, totalmente quebrantado entre los filósofos. Aun los mismos afiliados antiguos empiezan ya a reírse de la «intuición del Ser en vista real, como fundamento de toda realidad», que esto nada menos prometía la escuela al que se emboscase en los fragosos matorrales de la *Analítica,* si bien de ninguno de los que hicieron tan te-

merosa prueba sabemos que trajese a este bajo mundo ninguna revelación de importancia. El krausismo se reduce a un panteísmo místico y humanitario, disfrazado con el equívoco nombre de *panenteísmo*. Sólo la afectación escolástica del lenguaje ha podido hacer creer a algunos que en él se encerraban grandes misterios y profundísimas verdades, y aun cierta conciliación quimérica entre el panteísmo y el teísmo cristiano. La flaqueza intelectual de Krause, sobre todo en cotejo con los grandes filósofos con quienes algunos han osado compararle, se revela en mil pormenores, verbigracia, en la importancia que concede al charlatanismo de los ritos francmasónicos, esperando de ellos nada menos que la redención de la humanidad, o en sus delirios sobre las humanidades planetarias, y el progresivo desarrollo de los espíritus, con otros detalles, o fantásticos o grotescos, más propios de un iluminado vulgar que de un espíritu científico, contemporáneo de Hegel.

Krause, que en España ha pasado por filósofo modernísimo (aunque lo cierto y averiguado es que nació en 1781 y murió en 1832), dejó muchos trabajos de Estética, entre los cuales merecen y obtienen aprecio su *Historia de la Música* (1827) y su *Teoría* del mismo arte, publicada póstuma por V. Strauss en 1838. En esta parte, al decir de los entendidos, Krause tenía verdadera competencia, por lo cual la trató con novedad y acierto. Su definición de la Música es muy exacta y comprensiva: «arte que **[p. 269]** expresa la belleza interior de la vida del ánimo en el mundo del sonido». El medio de la música es el sonido, *pura y exclusivamente como tal,* con lo cual dicho se está que Krause concede al material acústico mucha más importancia que Hegel, sin apartarse por eso de la consideración intelectual e idealista. «Y pues la vida del ánimo humano se corresponde y concuerda con la de la Naturaleza, asemejándose por esto en sus liinites a la divina, debe considerarse a la Música, en cuanto comprende la expresión de la vida entera de todos los seres, como un arte *humano-divino*». Pero aun

así y todo, admite Krause que «la Música, considerada en la pura serie y vida del sonido, es de por sí cosa bella».

Los trabajos de Estética general que llevan el nombre de Krause valen menos, y sólo el entusiasmo irreflexivo de sus discípulos ha podido compararlos con obras tan fundamentales como la de Vischer. Krause, personalmente, no es responsable de ninguno de estos trabajos, puesto que uno de ellos, el *Compendio,* no fué publicado hasta 1837, por los cuidados del profesor Leuthecher, y otro, las *Lecciones (Vorlesungen über Aesthetik),* no han visto la pública luz sino mucho tiempo después, en 1882, ordenadas y anotadas por los dos profesores de Dresde P. Hohlfed y A. Wünsche. Tenemos entendido que más adelante se han publicado otros estudios del autor sobre la misma materia; pero es de temer que digan poco más o menos lo mismo, porque Krause, no menos que su fiel discípulo Sanz del Río, tuvo la habilidad de estar exponiendo perpetuamente su sistema en todas formas, sin añadirle cosa alguna.

El *Compendio* corre traducido al castellano por el señor Giner de los Ríos, y hay de él dos ediciones, que ya se mencionarán en su lugar oportuno. Con decir que es una cartilla o prontuario de 200 páginas en 8°, ya se comprenderá que no pueden esperarse de él amplios desarrollos, y eso que el autor desciende a pormenores métricos totalmente excusados en una sinopsis tan breve. El traductor encuentra en él *una amplitud de concepción* y una *transcendencia de doctrina* no vistas hasta ahora en ninguna Estética. La amplitud debe de consistir en que Krause encuentra belleza y arte en cualquiera cosa, y no solamente en las artes que los profanos han llamado *bellas* hasta ahora. Para Krause son obras artísticas el bien moral, la verdad, el derecho, las series numéricas **[p. 270]** del análisis matemático, y también la medicina, la gimnástica higiénica, la jardinería, los cosméticos, la caligrafía, la pedagogía, la agricultura, la tipografía, y no sé cuántas cosas más. Es evidente que en toda obra y hábito humano cabe un elemento

estético; pero esto no nos autoriza para declarar estética la obra misma, que puede existir, y de hecho existe las más veces sin la presencia de tal elemento, que al fin y al cabo es extraño, y cuando existe, puede reducirse siempre a un arte superior de los que con pleno derecho se llaman *bellos*. Arte es también la vida, y puede y debe realizarse en la forma más estética posible; pero a nadie se le ocurrirá que un hombre que cumple bien, y aun si se quiere *hermosamente,* con los deberes de su estado, pueda llamarse *artista* en el mismo sentido que Goethe o Miguel Angel. Un premio de virtud nunca ha equivalido a un premio de exposición de pinturas o de certamen musical. Claro es que, en sentido lato, el arte de la vida es el arte universal, y abraza todos los restantes, porque sin él no sería posible ninguno, y es, por otra parte, cosa muy conveniente mostrar y poner de resalto que el cultivo estético no puede ni debe separarse nunca de los demás fines y actividades humanas, sino vivir en armonía y consorcio con ellos; pero esto no autoriza para confundir cosas que el buen sentido de la humanidad ha distinguido siempre. El bien y la utilidad son patrimonio de todos; la belleza lo es de muy pocos. Y mal que pese al benemérito traductor de Krause, el género humano se reirá siempre de quien pretenda persuadirle que el médico, o el maestro de gimnasia, o el perfumista, realizan la misma aspiración ideal que movió a los escultores del Parthenón, o al autor de la *Divina Comedia,* o al del *Quijote*.

Verdad es que con una definición como la que Krause da del arte, era imposible dejar de parar en tan absurdas consecuencias. «Arte (dice) es la facultad elevada a habilidad de hacer efectivo algo esencial en el tiempo, esto es, de producir la aparición en sus límites de su esencia eterna en unidad, según conceptos finales, y según determinadas leyes, en parte subjetivas, en parte objetivas y técnicas». Claro es (y el mismo Krause lo confiesa) que de este modo «es objeto del arte todo lo esencial, en cuanto ha de realizarse por medio de la actividad libre».

En cuanto a la Belleza, Krause la reconoce «en la **[p. 271]** Naturaleza, en sus actividades y creaciones, según la gradación del proceso *preorgánico y orgánico;* en la vida del espíritu; en la belleza humana, que es compuesta y armónicamente *corporal-espiritual;* en *la vida universal y su historia,* mediante la cual presentimos la belleza divina», y, finalmente, en las obras de Arte. Y ciertamente que no alcanzamos por qué concreta tanto la enumeración, puesto que un poco más abajo escribe que *todas las ciencias son bellas (v.* gr., el Algebra y la Terapéutica). El lector estará tan convencido como yo de que para Krause *belleza* es cualquier cosa, por lo cual me admiro mucho de que se tomase el trabajo de escribir dos o tres libros de Estética.

La vulgaridad de los conceptos generales está ampliamente compensada en Krause por la extraña originalidad de los detalles, empapados siempre en cierto nebuloso misticismo. Nada menos que *divino* y *santo* llama al placer de la belleza, que es, sin duda, una contemplación muy desinteresada y muy alta, pero que no ha de sacarse de quicios, confundiéndola con una oración o con un acto piadoso, puesto que nadie cree que reza ni que se pone en comunicación con lo divino cuando contempla, por muy desinteresadamente que sea, los graciosos movimientos de una bailarina de teatro (y cuenta que para Krause la danza, o, como él dice, la *orquéstica,* no es arte secundario, sino que debe ponerse al nivel de la pintura y de la plástica). En otra parte, definiendo la gracia como nadie la define, esto es, *substantividad interior de lo bello,* saca por natural consecuencia que la gracia religiosa, *en el sentimiento de Dios y bajo Él,* es la verdadera gracia, lo cual es, sin duda, muy verdadero y muy edificante; pero tiene poco que ver con aquella cualidad estética (un tanto inferior a la belleza pura) que solemos llamar *gracia*. Krause, consecuente con su *panenteísmo,* define la belleza *semejanza a Dios,* y nos enseña que las categorías fundamentales de todo objeto bello son las mismas del ser, o, *lo que es lo mismo, de Dios,* salvo que en cada belleza fini-

ta aparecen finitas y condicionadas, y sólo en Dios infinitas y absolutas. Lo bello es tal por lo que es (por el ser divino que tiene), no por lo que significa. Es cierto que para sentir y conocer la belleza, no siempre es necesario levantar a Dios el pensamiento; pero Krause opina que sólo los que conocen y sienten realmente a Dios (los que *le ven en vista real,* sin duda, **[p. 272]** sienten delicada y profundamente la belleza. Como se ve, el sentido del libro de Krause es pura y exclusivamente teosófico, lo mismísimo que el del P. Jungmann, con la misma perpetua confusión entre el *fin último* de las acciones humanas y el término inmediado y directo de la obra artística. Krause confunde real y positivamente la religión con el arte, hasta el punto de hacer paralelos, a despecho de la historia, el grado que alcanzan los pueblos en el sentido y arte estéticos con el grado de su educación religiosa. «La hermosura de la vida (escribe en otro lugar) es parte de la hermosura interior de Dios; por lo cual todo el arte es, con respecto a su asunto, divino». El artista es nada menos que «un *cooperador de Dios*».

La teoría de lo *sublime* es una logomaquia, que humildemente confesamos no entender, porque Krause y su traductor se han dado maña especial para embrollarla. Quiero transcribir los propios términos, para que se compare la vaciedad del fondo con lo pomposo y extravagante de la fórmula: «Como la *Todeidad* (bonita palabra, de uso exclusivo del señor Giner de los Ríos, que, segun creo, quiere dar a entender con ella la *propiedad de ser un todo),* abraza en sí la cantidad, que no es sino la misma *Todeidad,* pero finita y limitada, la elevación y *sublimidad* como determinación ulterior de la Todeidad, se da juntamente con la sustantividad en la unidad, por donde todo lo sublime necesita ser uno y sustantivo en sí, dotado de propio valor, formando un todo superior con respecto a otro igualmente esencial». Ni más ni menos, porque Krause apaga inmediatamente la linterna, y no se digna darnos más explicaciones, pasando *incontinenti* a la sabida

enumeración de los modos y esferas de lo sublime. Ciertamente que si la Estética fuera esto, sería cosa de renegar de ella y de quien la inventó, porque el trozo transcrito más parece fórmula de conjuro o receta de alquimista, que explanación de un concepto filosófico, escabroso cuanto se quiera, pero no inaccesible. Ni Kant, ni Schiller, ni Vischer necesitaron, para decir algo, y aun mucho, de lo sublime, emplear el aparato y prosopopeya que gasta Krause para no decir finalmente nada.

Donde Krause ha hecho más gala de su estéril prurito de innovaciones, es en la clasificación de los modos y esferas de lo bello, viciada totalmente por su olvido del elemento forma o individual, **[p. 273]** sin el cual, dígase lo que se quiera, no existe el arte ni la belleza. Estirar estos conceptos del modo que lo hace Krause, es matarlos. Las leyes del espíritu, de la naturaleza y de la vida, las ideas de razón y todo lo demás que Krause y su traductor enumeran, pueden tener belleza, pero nunca como tales leyes ni como tales ideas, sino en cuanto reciben una forma bella y concreta. Si se niega esta distinción, no hay arte ni estética posible. Los grandes idealistas, como Hegel, nunca la han negado, y el error de la escuela *herbartista* no consiste en afirmarla, sino en exagerarla, contestando a la negación de la forma con la negación de la idea. Las ideas por sí no son bellas ni feas: son bellas cuando estéticamente se realizan, saliendo del dominio de la pura inteligencia para entrar en el de la forma. Con esto no se degrada la dignidad del arte; al contrario, se afirma y reconoce su independencia entre los demás fines de la vida humana, aunque en relación y armonía con ellos.

Krause discurre en términos dignos de Paracelso o de Swedemborg sobre lo Bello en la Naturaleza, que para él es, no sólo un ser absoluto e infinito (aunque condicionado por Dios), sino un ser *libre,* aunque no acabamos de entender con qué especie de libertad, puesto que Krause la define *«libertad de regularidad solidaria»,* lo cual nos parece que es exactamente lo contrario del con-

cepto de libertad. Se detiene, sobre todo, en la perfecta y *pan-armónica* obra del cuerpo humano, que no es sólo una imagen de la Naturaleza toda, sino de todo el mundo, y *aun una expresión en sus líneas simbólica y emblemática de las esencias* (sic) *divinas* (concepción profundamente gnóstica, como otras muchas de Krause). En cuanto a la belleza humana, hay que advertir que Krause no se limita nunca a la *humanidad terrestre,* sino que extiende sus teorías a otras humanidades, porque Krause, con todas sus filosofías, era *espiritista* (!!), y creía firmemente que ha de llegar un día en que la humanidad terrestre trasladará su residencia al sol, y se pondrá en amistosas relaciones con las humanidades de otros sistemas solares. Así lo dice en sus extravagantes libros de filosofía de la historia. En esta humanidad, pues, difundida por todas las esferas celestes, reconoce Krause cuatro maneras de belleza: la primera, que llama *anafrodítica o asexual,* es decir, que no tiene sexo *ni en el alma ni en el cuerpo;* la segunda **[p. 274]** *sexual,* desenvuelta en la oposición del varón y de la mujer, oposición que, según Krause, se extiende al espíritu no menos que al cuerpo; la tercera es la *belleza hermafrodítica en sus tres diferentes ideales* (predominio de la hermosura varonil, de la femenina o equilibrio de ambas). «Esta belleza se manifiesta también (prosigue Krause) entre varias personas de diferente sexo, que se unen en libre sociedad y en artística convivencia, v. gr., en el canto, en el baile y en el drama, *o en los diversos grados y formas de la unión sexual propiamente dicha,* cuya plena perfección sólo se alcanza en el matrimonio monógamo».

El que no sienta la profunda ridiculez de todo esto, y crea que tales libros pertenecen a la ciencia, bastante castigado está con ser krausista y tener que vivir a perpetuidad entre semejante literatura. [1] Y no digamos nada del pueril empeño de subdividir y encasillar de un modo semi cabalístico los géneros poéticos, como si se tratase de dar reglas para el juego de lotería, reconociendo, además de los tres géneros puros universalmente admitidos,

seis compuestos en combinación binaria, y otros diez en combinación ternaria, como si Krause, tan poco enterado del desarrollo histórico de la poesía, ni otro alguno que supiera de esto más que él, pudiera lisonjearse de haber encerrado en las cifras de su tablero todas las combinaciones infinitas que ha producido y cada día produce el ingenio de los artistas, casando entre sí lo épico, lo lírico y lo dramático *(e, l* y *d,* como, por mayor brevedad, dice Krause, divirtiéndose luego en revolver estas letras de todas las **[p. 275]** maneras posibles). Esto de las clasificaciones y de los cuadros sinópticos es el fuerte de Krause y de los krausistas. Hay una poesía *tocante al sexo masculino,* otra *que pertenece al sexo femenino,* y otra *que expresa la unión de ambos, especialmente en la relación del amor y el matrimonio*. En cuanto a la epopeya, hay, según Krause, *treinta y seis géneros épicos,* así como suena. La Estética de Krause parece una fábrica de paños económicos. ¿Cómo se las compondría Krause para contar tantas especies de epopeyas, ni una más, ni una menos? Menos apurado debió de encontrarse el pobre peripatético italiano Agustín Nipho para contar y enumerar una por una en su tratado *de Pulchro* las treinta y tantas perfecciones corporales de la hermosa princesa de Tagliacozzo, Doña Juana de Aragón.

¡Pobre juventud nuestra, tan despierta y tan capaz de todo, y condenada, no obstante, por pecados ajenos, a optar entre las lucubraciones de Krause, interpretadas por el señor Giner de los Ríos, y las que con el título de *La Belleza y las Bellas Artes* publicó en 1865 el jesuíta José Jungmann, profesor de Teología en Innsbruck, y tradujo al castellano en 1874 el señor Orti y Lara! *Arcades ambo*. El que quiera cerrarse para siempre los caminos de toda emoción estética, no tiene más que aprenderse cualquiera de estos manuales. El resultado científico es poco más o menos el mismo. Y no se puede negar que, en medio de las diferencias que nacen de ser heterodoxo y panteísta el pensamiento de Krause y de ser purísima la ortodoxia de Jungmann, media una afinidad

secreta y estrechísima entre ambos libros, en cuanto uno y otro no son Estética, sino *Contra-Estética;* no son tratados sobre el arte, sino *contra el arte,* cuya peculiar esencia y valor propio niegan por diversos caminos; no dan luz ni guía al artista ni al crítico para sus obras y juicios, y, en cambio, lo mismo Krause que Jungmann, cada cual por su estilo, propenden a cierto misticismo sentimental, que confunde y borra a cada paso los términos de la moral, de la religión y del arte, sin provecho ni ventaja alguna para el arte, para la religión ni para la moral, que son lo que son, y pueden vivir en armonía jerárquica, sin necesidad de estas absurdas mezcolanzas ni de estas recíprocas intrusiones.

Jungmann (cuyo nombre no hemos visto citado en ningún libro de Teoría del Arte), no es, como del mismo contexto de su **[p. 276]** tratado se infiere, estético de profesión, sino teólogo y moralista. Antiguamente se creía que los teólogos servían para todo, y, en realidad, los teólogos de entonces solían justificar esta creencia, no sólo dedicándose al estudio de muchas ciencias profanas, sino también sacando de las entrañas de su propia ciencia divina y sublime, luces y principios transcendentales, que aplicaban con gran sabiduría a la creación y organización de otros estudios nuevos; así, por no citar más que un ejemplo, los teólogos fundaron la ciencia del Derecho Natural y de Gentes. Pero hoy, o sea, porque los teólogos suelen valer menos que los antiguos, o sea, porque el campo de las ciencias se ha dilatado de tal manera que parece cosa temeraria e imposible a las fuerzas de un solo hombre el pretender abarcarle, suelen ser menos felices y gloriosas estas incursiones de los teólogos (y también de los filósofos) en estudios especiales que ellos no aman, a los cuales no se dedican por vocación irresistible, y de los cuales, por consiguiente, sólo llegan a adquirir una noticia general y somera. Para escribir sobre el arte, lo primero que se requiere es haber vivido en intimidad con el arte; haberle amado por él mismo, por los goces espirituales que proporciona, mucho más que por su im-

portancia social ni por las polémicas a que da origen; dejar que penetre sencilla y sosegadamente en el alma la luz de la belleza; ejercitar en sí propio la fantasía artística, de la cual en cierto grado participa siempre el verdadero crítico; avezarse a la comparación y al análisis; ensayarse en los procedimientos técnicos de una de las artes por lo menos, no precisamente para producir, sino para aprender cómo se produce, qué valor tienen esos elementos formales tan desdeñados por los metafísicos, y cómo se doman y vencen las resistencias del material. Y como nada de esto se improvisa, como las nociones artísticas no se aprenden en un día por la lectura de cuatro libros teóricos, como la Estética, aunque ciencia de ayer, es una ciencia tan vasta, que no parece suficiente espacio el de una vida para llegar a dominarla en las muy varias y desemejantes materias que abraza, y que hasta ahora ningún tratadista ha recorrido con igual fortuna, claro es que el que tenga alguna lectura de las obras magistrales (y, sin embargo, tan imperfectas todavía) de esta ciencia, que exige y no puede menos de exigir de sus maestros, además de sólida doctrina filosófica, vastos conocimientos **[p. 277]** en ciencias naturales, y otros todavía mucho mayores de teoría e historia de las artes, desde la arquitectura hasta la poesía, desde la música hasta la pintura, no puede menos de sonreírse ante la rara pretensión de hacer pasar por libro de Estética, y no así como quiera, sino fundamental y único, el fruto de los ocios (por otra parte honestos y bien empleados) de un Jesuita alemán, que, en temporada de vacaciones sin duda, se ha dignado investigar el concepto de lo Bello, y dar de paso una teoría de las bellas artes y una leccioncita de moralidad a los artistas. La intención es, a no dudarlo, buena y sana; la parte moral de la obra, intachable; pero aquí acaban sus méritos. No es tratado doctrinal, ni quien tal pensó, sino una declamación virulenta contra el abuso de las artes, y una polémica menuda y fastidiosísima contra los estéticos modernos, que indudablemente Jungmann ha *hojeado* más que leído, como él

confiesa, y como lo muestra el mismo desorden con que los cita y combate, sin distinción de tiempos, ni de escuelas, ni de mérito relativo, revueltos Vischer y Lemcke con Burke y Hugo Blair, Baumgarten y el abate Batteux con Schiller y Lessing; discutidas gravemente las doctrinas de insulsos manuales de Retórica que nadie recuerda, y a todo esto omitidos constantemente el nombre y las teorías de estéticos tales y de tan universal reputación como Hegel y Juan Pablo Richter, como Rosenkranz y Solger y tantísimos otros, a los cuales se deben capítulos definitivos sobre algunos puntos de la ciencia. ¡Un escritor de Estética que, al parecer, empieza por ignorar la existencia de la *Estética* de Hegel, o que todavía no ha acabado de entender que la publicación de esta obra (cuyo espíritu y tendencias cada cual juzgará como quiera) divide en dos partes la historia de la ciencia, y deja reducidos a mera curiosidad histórica la mayor parte de los ensayos anteriores! ¡En verdad que los tiempos están para discutir muy gravemente, en un libro elemental, en un libro de teoría, lo que pensaban de la belleza Rogazzi, o el P. Petavio, o el cardenal Pallavicini, citados por Jungmann como grandes autoridades estéticas, o para enfadarse contra el sensualismo de Burke y de Baumgarten! Por muy atrasados que andemos en España, lo que es de esos autores ya hemos pasado, y hubiera podido muy bien el señor Orti y Lara ahorrarse el trabajo de la versión, que no habrá sido flojo.

[p. 278] Y pensándolo bien, no atina uno a concebir por qué razón el señor Orti y Lara ha traducido este libro, que, lejos de ser conforme al escolasticismo rígido, al tomismo inmaculado de que él blasona, convertido siempre en atalaya vigilante de la torre de Dios, y en *guía de los extraviados* (como diría Maimónides), implica, por el contrario, una desviación radical y absoluta de los conceptos de Santo Tomás acerca de la belleza y el arte, por lo cual el señor Orti y Lara, si es lógico, debe recoger todos los ejemplares de su versión, con la cual lo único que ha venido a

traer son géneros de ilícito comercio entre los escolásticos. Detengámonos un poco en este punto.

En primer lugar, el P. Jungmann (que escribió antes de la *Encíclica* y antes de la moderna puja de fervor escolástico) en ninguna parte de su libro se da por tomista intransigente, sino que, al contrario, empieza haciendo alarde de seguir las doctrinas *de la filosofía socrática y de la cristiana,* entendiendo por tal (nótese bien), *«no la de ningún período ni escuela determinada,* sino *el sistema de aquellas verdades naturales, de cuya rectitud no nos permite dudar el conocimiento sobrenatural que nos da la fe; el conjunto ordenado y científico de conclusiones del pensamiento racional que convienen bajo todos conceptos con la divina revelación».* No es la primera vez que los libros que traduce y recomienda el señor Orti y Lara dicen precisamente lo contrario de lo que el señor Orti y Lara quiere y piensa. Conste, pues, que no hay tal tomismo en Jungmann, puesto que Jungmann no sigue, dentro de la filosofía cristiana, *ningún sistema ni escuela determinada,* según él propio acaba de decirnos, y según lo manifiestan sus mismas teorías, en las cuales han entrado más elementos tomados de Platón, de Plotino, de San Agustín y de los Padres de los primeros siglos, que de Santo Tomás. Es, pues, el P. Jungmann, a lo menos en lo que toca a la Estética, una especie de neo-platónico-cristiano, lo cual él ni oculta ni disimula, escribiendo las palabras *filosofía socrática* al frente del libro. En otras cuestiones que incidentalmente trata, y que en rigor no pertenecen a la Estética, sino a la ciencia de la voluntad, se muestra mucho más tomista.

Todo esto se trae aquí para que nadie nos venga con la cantilena de que combatimos a Santo Tomás, combatiendo a Jungmann. **[p. 279]** Santo Tomás no tiene que responder para nada de los errores de Jungmann, que no se propuso seguirle, y que sólo a última hora, apremiado por las objeciones que le hicieron algunos escolásticos, se esforzó, con poca fortuna, en interpretar y torcer a su manera unos cuantos textos clarísimos del Santo.

De modo que el que ataca a Jungmann, defiende a Santo Tomás indirectamente.

Es sabido que, en rigor, no existe estética tomista, porque Santo Tomás nunca escribió de Estética. Pero en sus libros teológicos sembró, como recordarán nuestros lectores, algunos principios fundamentales y profundísimos, que si no bastan, como creen sus discípulos, para construir enteramente sobre ellos el edificio de esta ciencia (que, como queda dicho, es vastísima, y tampoco se reduce a la parte metafísica), son conceptos de altísimo valor, que encierran en germen verdades estéticas reconocidas y demostradas hoy por la ciencia. Entre estas verdades sobresale la *distinción racional entre lo bueno y lo hermoso,* fundada en que lo bueno es una finalidad que dice relación al apetito, al paso que lo bello pertenece a la facultad cognoscitiva, y agrada en la mera contemplación. De donde se infiere que lo bello añade una nota al concepto de lo bueno. Las palabras son tan claras y terminantes, y Santo Tomás insiste tanto en este concepto, repitiéndolo en la *Summa,* en el comentario al libro *De Divinis nominibus* del Areopagita, en el comentario a las *Sentencias,* en las *Cuestiones disputadas* y en otras partes, que es imposible llamarse a engaño sobre materia tan capital, ni dar tormento a declaraciones tan llanas y explícitas: *Bonum et pulchrum ratione differunt, nam bonum proprie respicit appetitum: est enim bonum quad omnes appetunt, et ideo habet rationem finis. Pulchrum autem respicit vim cognoscitivam, pulchra enim dicuntur quae visa placent… Dicendum est quod pulchrum est idem bono «sola ratione differens», cum enim bonum sit id quod omnes appetunt, de ratione boni est quod in eo quietetur appetitus, sed ad rationem pulchri pertinet quod in ejus aspectu seu cognitione quietetur appetitus… Et sic patet quod pulchrum addit super bonum quendam ordinem ad vim cognoscitivam.*

La teoría no puede ser más sencilla, y si alguna duda quedara, enteramente la disiparían los numerosos pasajes en que Santo Tomás define la belleza por la *claridad,* por la *debida proporción,* **[p.**

280] por el *resplandor de la forma,* cualidades todas que dicen relación al entendimiento, y en ninguna manera a la voluntad. Para Santo Tomás, la belleza corporal, que Jungmann desprecia y envilece tanto, tiene su valor propio, y consiste en la buena proporción de los miembros, unida al halago del color.

Estas teorías fueron siempre entendidas en su verdadero y recto sentido por los antiguos escolásticos, y especialmente por los nuestros gloriosísimos de los siglos XVI y XVII, que en éste como en tantos otros puntos, no las repitieron servilmente, sino que las desarrollaron y amplificaron con singular gallardía. Recuérdense los notables textos de Fr. Bartolomé de Medina, de Fray Juan de Santo Tomás, de los Salmanticenses, de Rodrigo de Arriaga, que he citado en uno de los tomos anteriores. Ninguno de estos ilustres varones está recordado por Jungmann ni por su traductor. ¡Qué escolásticos y qué tradicionalistas éstos! Pero, si bien se mira, quizá no pequen de ignorancia, pues ¿para qué les habían de servir unos autores que enseñan clara y expresamente (no hay que taparse los oídos) que «la belleza, con su solo aspecto y el conocimiento de ella, sosiega el apetito»; que «las reglas del arte son preceptos que se toman del fin del arte mismo, y del artefacto que ha de hacerse»; que «el arte, *en cuanto a la forma,* es infalible, aunque por parte de la materia pueda ser contingente y falible»; que *«la disposición artificiosa* (o artística) *es del todo independiente de la rectitud e intención de la voltuntad y de la ley del recto vivir»; que «para el debido cumplimiento del arte no se requiere que proceda el artífice con recta intención, sino solamente que proceda a sabiendas o con inteligencia»;* que *«el arte, en cuanto es arte, no depende de la voluntad, y si se somete a ella, será en razón de prudencia, no de arte»;* que *«el arte no depende en sus reglas de la rectitud de la bondad moral, y por eso atiende a la rectitud de la obra, no a la bondad del operante»;* que *«todo arte liberal es una recta razón de los actos, no en cuanto son morales o hacen bueno al operante, sino en cuanto hacen buena la obra misma, sin consideración a la bondad, honestidad o malicia del operante»,* que *«puede ha-*

cerse una perfecta obra de arte, aunque sea perversa la voluntad del artista», y finalmente, que «el arte considera las acciones humanas, no en cuanto son buenas o malas, sino *en cuanto la misma acción en sí, independientemente de toda razón de voluntad o de libertad, puede ser* **[p. 281]** *dirigible o rectificable por las reglas del arte, en adecuación a la verdad más que al bien».* [1]

Esta es la única estética escolástica de que yo tengo noticia, estética de la cual lógicamente se deduce el principio kantiano de la *finalidad sin fin,* [2] y también el principio *del arte por el arte,* entendido como debe entenderse, y no como le entienden algunos de sus partidarios y la mayor parte de sus detractores. Pero es evidente que tal Estética no le servía al P. Jungmann para su intento, que no era hacer un libro de filosofía, sino un sermón de capuchino sobre la perversidad de los artistas. Por eso el Padre Jungmann se apartó voluntariamente del gran sentido de Santo Tomás, y se fué a buscar luz en los éxtasis de Plotino. No le bastó que la Belleza y el Bien fuesen idénticamente una misma cosa en la esfera realísima y absoluta, como Santo Tomás lo había enseñado, sino que se empeñó en identificarlos en este bajo mundo, poniendo la hermosura bajo la tutela de la voluntad y del amor. De aquí resultó una Estética con pretensiones estéticas: no podía resultar otra cosa.

Empecemos por notar (aunque esto parezca y sea, a nuestro modo de ver, contradictorio) que Jungmann, lo mismo que Krause, encuentra belleza hasta en las proposiciones matemáticas, y por de contado en todo acto virtuoso, sea cualquiera la forma en que se realice. La belleza física está tratada con el mayor vilipendio: el autor repite amorosamente todas aquellas paradojas de los estoicos: «sólo el sabio es bello», «la hermosura del sabio luce, aunque esté cubierta de andrajos y de inmundicia», y se muestra muy favorable a la opinión de los primitivos Padres, que no creyeron hermoso corporalmente al Redentor, porque «toda carne es como heno». A esta carne infeliz la persigue el Pa-

dre Jungmann con todos los rayos y truenos de su retórica de colegio; la abruma de vilipendios, unos originales, otros traducidos de Séneca y de Orígenes. El que concede algún valor a la belleza que Dios derramó en sus criaturas, es, a los ojos de Jungmann, «un charlatán de cerebro vano, sabio de ayer, vacío de todo **[p. 282]** espíritu, y que, a semejanza de los animales, no tiene facultad alguna superior a su delirante fantasía».

Todo lo que se refiere al amor perfecto y al amor imperfecto, al amor de benevolencia y al amor de concupiscencia, es doctrina tomística; pero nada tiene que ver con la doctrina de lo bello, porque Santo Tomás define el amor la *complacencia en el bien,* y nunca la complacencia en la belleza. Jungmann, a despecho del Santo, se vale de esa distinción, puramente ética, para confundir el goce desinteresado de la belleza con el puro amor, que consiste en amar una cosa por sí misma, sin consideración al provecho que puede reportarnos. El sosfima es especioso; pero no se le puede dejar pasar sin correctivo, porque en él está fundado todo el sistema. No: ni el amor perfecto ni el amor imperfecto explican la emoción estética; no es ni benevolencia ni concupiscencia lo que siente nadie cuando contempla el Parthenón o la Catedral de Colonia, cuando lee la *Ilíada* o la *Divina Comedia*. Es una impropiedad decir que amamos tales objetos: no se los ama, sino que se los admira. Las expresiones *deleite y fruición,* de que tanto usa y abusa el Padre Jungmann, parecen impropias, deficientes y aun groseras, para expresar esa difusión de luz con que la Belleza penetra nuestro espíritu, ese *resplandor de la forma,* esa *claridad y proporción,* de que nos habla Santo Tomás. El gozo es siempre una satisfacción del apetito, y por mucho que se le refine, por mucho que se le sutilice, conservará siempre algo de interesado y de egoísta.

En el amor llamado de benevolencia, se ama, es cierto, la cosa misma; pero en la contemplación estética, que es de orden inferior a ese amor puro, no se ama la cosa en si misma: lo que atrae

y lo que halaga es su manifestación exterior, individual y concreta; es la *proporción y la claridad,* la forma que irradia su esplendor sobre la materia y también sobre nuestro espíritu. Propiamente no hay placer ni dolor estético: el placer y el dolor pertenecen a la esfera de la sensibilidad; lo feo no inspira dolor, sino repulsión unas veces, y otras risa; lo bello tiene por excelente y soberana virtud no excitar nunca los conatos del apetito.

El P. Jungmann sostiene, pues, contra Santo Tomás y contra el P. Taparelli, pero de acuerdo con Máximo de Tiro y otros neo-platónicos gentiles, que el efecto inmediato de la belleza es el **[p. 283]** amor, y que la belleza está en más próxima relación con nuestra voluntad que con nuestro entendimiento. Como se ve, toda esta doctrina tiene por último fin persuadirnos que las cosas que no podemos amar, porque no se conforman con la voluntad recta, no pueden producir ningún efecto estético. La sinonimia de *bello* y *bueno,* común en los neo-platónicos, le sirve admirablemente para su propósito, que va cumpliendo como puede, sin desdeñar siquiera los juegos de palabras, como aquella absurda etimología de lo bello Κὰλλον, derivada, según él, de Καλῶ, porque atrae y lleva todas las cosas hacia sí (!). La belleza y la amabilidad son para él una cosa misma. Este amor y esta belleza los funda el Padre Jungmann en *una relación de semejanza que percibimos entre el espíritu racional y los demás seres,* aunque esto de *percibir semejanzas* más bien parezca cosa del entendimiento que de la voluntad. Todo aquello en que se ostenta vida, actividad y movimiento libre; todo lo que en su propia sustancia, en su organismo, en sus tendencias íntimas, lleva el carácter de la permanencia; todo lo que clara y distintamente se manifiesta como iluminado o iluminador, todo eso está con nuestra alma en relación de semejanza o de armonía, *idéntica a la que resulta del cumplimiento de las leyes esenciales del ser, o de las reglas morales de las acciones libres*. Jungmann desarrolla estas ideas en un largo capítulo, que es de los mejores de la obra, aunque en todo él persiste el error capital

ya indicado, cuya última y más solemne expresión es el siguiente concepto de lo bello: *«La belleza de las cosas no es sino su intrínseca bondad,* por la cual excitan la complacencia del espíritu racional, según que dicha bondad, en virtud cabalmente de esta complacencia, llega a ser la razón del deleite que experimenta el espíritu que la contempla». La segunda parte de la definición es algo laberíntica, y parece calculada para atenuar algo el efecto de la primera, y acercarse *en apariencia* a la doctrina de Santo Tomás. Pero ésta es tal, que no admite componendas: *pulchrum autem respicit vim cognoscitivam*. El que no acepte esto tal como suena, estará, a no dudarlo, dentro de la filosofía cristiana; pero no será tomista, por mucho que se empeñe. Los verdaderos tomistas, incluso los más modernos, como el P. Taparelli en su simpático y elegante, aunque harto sucinto, tratado *Delle Ragioni del Bello,* dicen y enseñan que una cosa es lo bello y **[p. 284]** otra lo bueno; que la belleza no es por sí misma principio filosófico de recta operación; que la belleza infinita, idéntica en la esfera ontológica con el bien, es inasequible para el hombre en esta vida; que la misma belleza moral es un concepto distinto del de lo bueno, porque hay inmensa distancia entre la estéril admiración que nos inspira *la forma* del acto bueno realizado por otro, y el cumplimiento voluntario y libre de la ley moral. No es esto decir que la teoría del P. Taparelli (que no es ahora del caso discutir) satisfaga plenamente a su objeto, quizá por culpa del escaso desarrollo que la dió su autor; a nuestros ojos tiene el defecto, acaso aparente, de reducir la belleza a una pura contemplación intelectual. Pero en el punto que ahora nos interesa, es doctrina verdaderamente científica, y la única que concuerda con la letra y con la mente de Santo Tomás, a no ser que demos a ésta inexplicable tormento, o la sustituyamos con la de Sylvio o de otro cualquier expositor. Taparelli no vivía cuando Jungmann publico su tratado *De la Belleza:* no pudo, por consiguiente, responderle; pero las páginas del Santo hablan por él; y le proclaman digno intérprete su-

yo. Parece que descansa uno cuando de la verbosidad romántica del Jesuíta alemán, pasa a la severa y modesta indagación del Jesuíta italiano.

Si en la parte metafísica, en que Jungmann debía ser competente por razón de oficio, encontramos tal endeblez, ¿qué decir de la parte consagrada a las bellas artes, llena toda de las proposiciones más extravagantes y más contrarias al buen gusto, tal como viene manifestándose desde que el mundo es mundo? ¿Cómo tratar en serio la estética de un hombre que pone en cotejo el Apolo de Belvedere, no con otra estatua cristiana, lo cual sería menos disparatado, sino con una oscura tragedia de un mediano y olvidado poeta romántico llamado Redwitz, dando, por supuesto, la preferencia a esta tragedia (llamada *Oscar)* sólo porque expresa bien o mal sentimientos cristianos? Por la misma regla, la *Fabiola,* ensayo novelesco del cardenal Wisemann, le parece una obra artística de valor más subido que la Venus de Milo. *Et sic de caeteris*. El valor de la forma, es decir, el valor del arte, no entra, ni poco ni mucho, en los juicios del P. Jungmann. Él mismo se ha encargado de mostrar la flaqueza de su sistema por el procedimiento de reducción al absurdo. Hay que oírle exponer **[p. 285]** lo que él llama la concepción *caleocténica* (Jungmann profesa horror mortal a la palabra *Estética, y* huye de la palabra tanto como de la cosa misma). Hay que verle enfadarse con Vischer, porque dijo: «Buscad lo bello, que lo bueno se os dará por añadidura», como si todo el libro de Jungmann no se hubiese escrito para probar que lo bello y lo bueno son una misma cosa, y, por consiguiente, que el que busca la una, debe encontrar forzosamente la otra. Hay que atender, finalmente, a su clasificación de las artes, de la cual resulta, entre otros descubrimientos estupendos, que no hay ni puede haber más arquitectura buena ni mala que la arquitectura del templo católico; que la comedia no es arte, porque nunca es bello lo cómico, *ni el arte se propone representar la vida humana,* ni el P. Jungmann tolera burlas en su *caleo-*

tecnia, más triste que un entierro; que el carácter esencial de la escultura no es el reposo, sino la *acción,* y que, por tanto, no hay estatua griega que se compare con los *cuadros vivos* de los piadosos aldeanos que en Oberammergau representan el drama de la Pasión, y que estos *cuadros* son la *más íntima y perfecta expresión de la plástica, el grado más alto de ella,* y el grande argumento de que Jungmann se vale para combatir el *Laoconte* de Lessing. [1] Y, efectivamente, Lessing no pensó nunca en esta plástica de carne y hueso: sus teorías se refieren a un arte muy diferente. Lo que Lessing dice del desnudo, se entiende de las estatuas y no de los atletas de circo. Todo esto prueba que no es para todos el ir a Corinto; que no es estético el que quiere, sino el que puede, y que las consecuencias falsas y absurdas son la piedra de toque en que se prueba el valor de las premisas. *Corruptio optimi pessima*. La doctrina que supone que las bellas artes no tienen más objeto lícito que la expresión de lo suprasensible por medio de símbolos, alegorías e imágenes, sin que la realidad de la vida humana, la historia, el mundo físico, tengan más valor que el de simples medios, es hermana gemela de la doctrina que señala por fin al Estado, no ya asegurar el orden, la libertad, el reposo y la perfección o progreso natural de los ciudadanos, sino darles también la perfección sobrenatural y divina y proporcionarles **[p. 286]** la salvación eterna. Nunca, ni aun en las épocas más cristianas y fervorosas, se ha entendido así la función del Estado ni tampoco la función del arte. Al lado del arte de lo suprasensible, ha existido siempre el arte de lo sensible, el arte de lo objetivamente real, ese pobre *arte humano,* para el cual Jungmann no encuentra palabras de bastante menosprecio. Al lado o enfrente del templo gótico, se levanta la casa municipal o la lonja de contratación, edificios bellísimos en su género; al lado del teatro de las *moralidades* y de los *misterios,* crece, como rudo esbozo de la comedia, el teatro de los *juegos de escarnio;* si se escribe un poema religioso simbólico (aunque lleno de elementos humanos), como la *Divina Comedia*

de Dante, se escriben antes y al mismo tiempo centenares de poemas y narraciones caballerescas y fantásticas, que expresan el ideal de la vida aventurera, el libre juego de la imaginación, el elemento profano de las supersticiones y de la magia; al lado de la poesía himnográfica, se desborda la poesía erótica y la poesía satírica de los trovadores y de los troveros, el *fabliau,* el cuento picaresco, la manifestación realista, y a menudo grosera, de la vida contemporánea. Esto sin salir de la Edad Media, que siempre se toma por tipo de espíritu cristiano. Pues si pasamos a nuestra literatura del gran siglo, que entre todas las de Europa se mantuvo fiel al espíritu católico, ¿quién ha de creer que Garcilaso en sus églogas, ni Cervantes en sus maravillosas novelas, ni nuestros dramáticos en la riquísima y enmarañada selva de sus comedias de amor y de intriga, que son muchísimas más en número que las comedias de santos, no se proponían otra cosa que la *expresión de lo suprasensible?* ¿Qué teoría del arte es ésta que tiene que empezar negando y borrando toda la historia artística?

Dígase, en buen hora, que, en *igualdad de mérito estético,* debe ser estimada como superior aquella obra que más eleve nuestro espíritu a las regiones de la pureza ideal; que nos dé, por decirlo así, un sabor anticipado de la beatitud y de la gloria: dígase que no hay para el artista ocupación más alta ni empleo más noble que transportarnos a esa región luminosa levantada sobre las miserias y contradicciones del mundo; pero nadie se empeñe (porque esto es una insensatez) en convertir en precepto y ley única de las artes lo que no puede ser más que consejo y exhortación, entre otras razones, porque hay naturalezas artísticas **[p. 287]** enteramente inhábiles para expresar el ideal místico, y nacidos, sin embargo, porque Dios lo ha querido así, con facultades portentosas para comprender la realidad y darle nueva y más alta vida en sus creaciones. Como el P. Jungmann confunde la belleza con el bien, cree que basta amar lo bueno y lo suprasensible, y ejercitarse en asuntos de devoción, para ser grande artista: no

hay semejante cosa. Velázquez sería el rey de nuestra pintura, aunque no hubiese pintado los pocos cuadros religiosos que tenemos de su mano. Bastóle ser el pintor de la sociedad de su tiempo, y aun con mucho menos que esto le hubiera bastado, porque lo que en él se admira, y lo que le pone a la altura de los mayores artistas del mundo, no es precisamente lo que pintó, sino la manera insuperable de pintar: el toque, el ambiente, la luz, la vida… lo que la humanidad se ha empeñado en llamar *genio pictórico,* mal que pese al señor Orti y a toda la Facultad de Teología de la Universidad de Innsbruck. Con la exclusiva preocupación de la materia, del asunto, del argumento, no hay apreciación estética valedera ni posible. Todas esas consideraciones tienen su importancia, pero ninguna es definitiva. Nadie estima los cuadros ni los versos *únicamente* por sus asuntos. Cuando tal teoría prevalece, sólo sirve para entontecer a los principiantes, haciéndoles creer que una obra de arte vale tanto más cuanto más elevado, transcendental y difícil sea su asunto; con lo cual la mayor parte tuercen su natural vocación, se empeñan en empresas inaccesibles a sus fuerzas, y el arte suele ganar veinte malos o medianos pintores religiosos, cuando podía tener un buen pintor de historia, de género o de paisaje, y tres o cuatro conatos de epopeya transcendental y simbólica, en vez de un tomo exquisito de poesías ligeras o de una excelente novela.

Pero volvamos atrás para despedirnos de Jungmann, aunque en realidad no nos hemos apartado mucho de él. Ya hemos visto que, a su parecer, no pertenecen al arte ni el Parthenón, ni la Alhambra, ni las comedias de Aristófanes, ni las de Terencio, ni las de Molière, ni las de Lope, ni el poema cómico, ni la sátira. En cuanto a las artes plásticas, no las tiene por virtualmente bellas, sino por formalmente bellas; distinción escolástica cuyo alcance se comprenderá recordando lo poco que vale la forma a los ojos de tal tratadista. Estas artes, que admite como de limosna, **[p. 288]** y siempre y cuando que se resignen a convertirse en

una alegoría perpetua de las cosas espirituales, son nada menos que la poesía, la música, las artes plásticas, y lo que él llama *arte gráfica,* o sea, la pintura. La misión *única* de todas estas artes, sin distinción alguna de géneros, es «poner ante los ojos del hombre *especies* reales o fingidas, conforme a las leyes del ser contingente, *en las cuales se representa claramente a la razón un objeto suprasensible de superior hermosura*». Aplicando rigurosamente esta definición, Jungmann excluye del arte, además de todas las exclusiones anteriores, la pintura de paisaje, de animales, de marinas, y también la de género. En cambio, las grandes artes, las artes *virtualmente* bellas, son (aparte de la arquitectura gótica) la *elocuencia* y el *arte litúrgico,* incluyendo en él las ceremonias y ritos de la Iglesia, el Santo Sacrificio de la Misa y la administración de los Sacramentos. A nosotros nos parece verdadera profanación traer tales cosas a un libro de Estética, aunque sea un Jesuíta quien lo escriba. Tanto se peca por carta de más como por carta de menos, y es de mal ejemplo que la liturgia y el arte dramático, por muy cristiano y espiritualista que sea, anden revueltos en un mismo libro. *Sancta sancte sunt tractanda,* y el P. Jungmann ha obedecido, sin querer, a aquella especie de romanticismo neo-católico, que en Francia desde Chateaubriand, y en Alemania desde los Schlegel, propendió a mirar la religión por el lado sentimental, florido y poético, y las ceremonias de la Iglesia como una especie de ópera. Puesto que, desgraciadamente, este modo de entender la devoción (tan ajeno de nuestro carácter y de nuestra historia) comienza a propagarse en Espana, donde Jungmann y otros autores de su especie encuentran quien los traduzca y encomie, me creo obligado a llamar la atención sobre este peligro, mayor sin duda que el del *sublime de mala voluntad,* y el del *arte por el arte,* y todos los demás fantasmas que Jungmann persigue con tanto encarnizamiento, sin enterarse siquiera de lo que sobre estas cosas han dicho los mismos maestros de la escuela que él pretende seguir, maestros más seguros, ciertamente, que el Lamennais *de la segun-*

da época, autor del famoso texto *L'art pour l'art es une absurdité,* que triunfalmente coloca Jungmann al principio de su discusión contra los que sostienen la independencia del arte respecto de todo fin utilitario. También hubiera podido citar **[p. 289]** la autoridad de Proudhon, que dice lo mismo que Lamennais, todavía en términos más crudos, y no le hubieran faltado otros Santos Padres por el estilo, puesto que nadie se ha empeñado con tanto fervor como los radicales y socialistas en sacar el arte de su esfera y lanzarle a todo género de aventuras propagandistas, y nadie ha execrado tanto como ellos el *dilettantismo* egoísta de la contemplación estética. ¡Ah! No nos acabamos de convencer de que tiene sus quiebras esto del *arte por la moral,* del *arte por el bien,* fórmulas que son y tienen que ser una espada de dos filos, terrible en manos del fanatismo sectario. ¡Cuánto más sencillo y menos peligroso seria reconocer de buena fe que el fin último y remoto de la obra de arte, como de toda obra humana, es ciertamente idéntico al fin último y superior del hombre; pero que su fin *inmediato* no es otro que la producción de la belleza, y con producirla se cumple, sin ninguna otra aplicación, sentido ni transcendencia; que las leyes éticas obligan al artista, lo mismo que al resto de los humanos, pero no le obligan como artista, sino como persona moral, y por razones que caen fuera de la jurisdicción de la Estética; que el juicio ético y el estético pueden diferir, y de hecho difieren, aunque no esencialmente, en la apreciación de una misma obra, por atender la Ética solamente a la bondad intrínseca, y no tener en cuenta los elementos *formales* que tanto importan en la consideración estética; que son igualmente falsas en el terreno racional o lógico estas dos proposiciones: «buscando lo bello, encontrarás lo bueno»; «buscando lo bueno, encontrarás lo bello», por más que en la esfera ontológica y absoluta sean uno mismo ambos conceptos; y, finalmente, que es verdad trivialísima que los géneros puros y libres del arte valen más estéticamente que los géneros aplicados y mixtos; mucho más la

poesía épica o dramática que la poesía didáctica; mucho más la poesía que la oratoria o la historia; mucho más la novela que nada enseña y recrea apaciblemente el ánimo, que la novela que tiene por objeto dar nociones de economía política, de física o de astronomía, o defender fastidiosamente tal o cual tesis moral, consiguiendo las mis veces prevenir contra ella al lector, en vez de atraerle! Partiendo de estos principios, cuya verdad puede comprobar cada uno con los resultados de su propia impresión ante las obras de arte, se hubiera ahorrado Jungmann infinidad **[p. 290]** de contradicciones, tan chistosas algunas como declamar contra *el sublime de mala voluntad* pocas páginas después de haber dicho [1] que «el diablo mismo *no es feo* pura y absolutamente, sino que es *relativamente bello y relativamente feo: es bello como las demás criaturas racionales en que se encarna el pecado, relativamente a las propiedades que por su naturaleza pertenecen al orden físico;* y aunque también por efecto de su perversión moral perdiera estas perfecciones, y con ellas su respectiva belleza, *todavía, mientras conserve su ser, continuará siendo bueno y bello en cuanto a este ser mismo».* A esto contestarán Jungmann o sus discípulos que aquí se trata de lo bello y no de lo sublime. ¡Efugio pobre y miserable! Si el diablo es *bello,* puede en ciertos casos ser sublime, puesto que la sublimidad, en el sistema de Jungmann, acorde en esta parte con el sentido común, no es otra cosa que una belleza de orden más elevado; y de todos modos, Jungmann confiesa que la representación del diablo puede producir un efecto estético. Luego es posible lo sublime de *mala voluntad,* y esto no por otra razón alguna que la que el mismo Jungmann da cuando dice que «una *cosa totalmente mala, y no buena bajo ningún respecto, es imposible».* ¿Qué más? El mismo Jungmann parece reconocer la divergencia entre el juicio ético y el estético, cuando distingue dos sentidos de la palabra beleza: el *filosófico* (que será sin duda el suyo), y el *vulgar* (que es el de todo el mundo, inclusos los filósofos escolásticos), y cuando se empeña en probar, mediante un labe-

rinto de palabras inextricable, que estos dos juicios no son opuestos aunque lo parezcan.

El celo indiscreto suele ser mal consejero, sobre todo el celo teorizante y sistemático. Ocupación muy digna del filósofo cristiano es recordar que la Belleza Esencial y el Bien Sumo se encuentran en Dios y en su Verbo, y se derraman en su Iglesia. Puede y debe el moralista, sea o no cristiano, tronar contra la corrupción de las artes. Pero no del modo empalagoso, retórico e inútil que lo hace Jungmann en el capítulo que lleva el extraño titulo de *artes pseudo-bellas*. Si son *falsamente bellas,* no son bellas, y, por consiguiente, no son artes. ¿Pero tales artes existen? A mi entender, no: lo que existe es la depravación ética, el mal uso del arte **[p. 291]** por algunos artistas. Hay pintores, escultores y poetas inmorales; pero no cultivan un arte *pseudo-bello,* sino el arte de la escultura, de la pintura o de la poesía, que ellos tuercen a usos inhonestos, pero que por sí mismo no es moral ni inmoral. Estos artistas son gente que ha tomado al pie de la letra la doctrina de que el arte no debe cultivarse por el arte mismo ni por la belleza, sino por otros fines distintos, v. g.: la lujuria, la concupiscencia, y más aún el sórdido anhelo de ganancia. Son malos hombres, porque contradicen a un precepto ético, y son malos artistas, porque todavía no han comprendido (semejantes en esto sólo al P. Jungmann) que el arte puede ser fin inmediato de sí mismo, sin dirigirse a la voluntad ni a los sentidos. Por lo demás, Jungmann no distingue entre románticos y realistas, ni estudia formalmente el desarrollo del arte en este siglo, ni, por consiguiente, llega a darse cuenta clara de las causas y caracteres de su depravación en las diversas naciones de Europa, sustituyéndolo todo con pasmarotadas declamatorias, que no dicen ni prueban nada, y que lo mismo pueden aplicarse al arte de hace cien años que al presente.

He sido duro en esta crítica, lo confieso. Los lectores extranjeros (si alguno tengo) se admirarán de que haya gastado tanto ca-

lor y tan largo espacio en la refutación de un libro que, fuera de España, nadie conoce ni toma en cuenta para nada. Pero cuando se repara que corren impresos en lengua castellana cinco o seis tratados de carácter semi-oficial, en que se dan por última palabra de la Estética las teorías del *sabio Jesuíta alemán* Padre Jungmann, no se tendrá por enteramente inútil este trabajo, que inútil es, ciertamente, para los doctos y discretos. El P. Jungmann es sin duda jesuíta, y es sin duda alemán, y será sin duda sabio, aunque yo de esta sabiduría no tengo más pruebas que su tratado *de la Belleza;* pero lo que digo y afirmo, y creo que puede probarse con demostración casi matemática, es que este tratado es deplorable, que nada tiene que ver con las ideas de Santo Tomás, y que el que le siga y tome por modelo quedará condenado *ipso facto* a eterna ceguedad en materias de arte. No basta que un autor tenga apellido alemán para que pase por una Biblia cuanto escriba. En Alemania, como en todas partes, se escriben libros buenos y malos, y éstos en mayor cantidad que los primeros, por lo mismo que se escribe muchísimo. Coger a la ventura **[p. 292]** uno de estos libros, que en Alemania nadie ha leído, y traducirle porque halaga nuestras propensiones, no es comprender ni traducir la ciencia alemana. Pero es ya calamidad irremediable que esta ciencia, y aun toda la ciencia extranjera, ha de llegar a nosotros por el intermedio de esos espíritus estrechos y dogmáticos, *hombres de un solo libro,* que ellos en seguida convierten en breviario, llámese Krause o Sanseverino, Taparelli o Ahrens.

[p. 268]. [1]. El Krausismo, perdiendo el cetro de las Universidades y la alta dirección científica ha tenido que refugiarse obscuramente en la enseñanza de párvulos. No de otro modo el tirano Dionisio, después de haber oprimido por muchos años a los siracusanos, tuvo que reducirse en su vejez a poner escuela de niños en Corinto.

[p. 274]. [1]. Mencionaremos, de pasada, las teorías, bastante aceptables, de lo *cómico* y de lo *humorístico,* para satisfacer la curiosidad de quien desee saber lo que pensaba Krauser sobre estos puntos. «Lo cómico es aquella situación en la vida en la cual el bien se pone y subsiste contra su negación o afirmación aparente, revelándose esta apariencia como tal al reducirse a la nada por el accidente o por el ingenio y el chiste. Es, pues, la base de lo cómico *un nada que parece algo, o un algo que parece nada,* consistiendo la impresión cómica en que se destruya esta apariencia. Lo cómico es la manifestación de la vida del ser finito en su desproporción inconscia e inocente con el carácter absoluto e infinito de la vida misma.

«Lo *humorístico* viene a ser, en el sistema, un sinónimo de *tragicómico* fundado en la oposición entre los fines esenciales de la vida y los límites y contrariedades del mundo. Esta contradicción se resuelve en la pura belleza armónica de la vida».

[p. 281]. [1]. Véanse citados éstos y otros pasajes no menos significativos en el volumen II de esta *Historia* (páginas 115 a 145).

[p. 281]. [2]. Ya lo notó Milá y Fontanals en su *Estética*.

[p. 285]. [1]. Para que no se crea que inventamos estas enormidades por el gusto de reírnos de ellas, véanse las páginas 38, 81, 84, 140, 197 del tomo II de *La Belleza y las Bellas Artes,* traducción del Sr. Orti y Lara.

[p. 290]. [1]. Vid. pág. 207 del tomo I.

CAPÍTULO VIII.—ESCUELAS REALISTAS: HERBART, LOTZE, ZIMMERMANN, FECHNER.— TENTATIVAS DE CONCILIACIÓN: HERMANN, MAX SCHASLER, NEUDECKER—ESCUELA FISIOLÓGICA: WUNDT, ZEISING.—ESCUELA POSITIVISTA: VON KIRCHMANN.—ESCUELA PESIMISTA: SCHOPENHAUER, HARTMANN, FRAUE

EL ciclo idealista había sido definitivamente cerrado por Fichte, Schelling y Hegel, cuyos sistemas fueron sucesivamente apareciendo con una progresión lógica e interna, rara vez vista en igual grado en la historia de la filosofía. Todo el primer tercio de nuestro siglo, y aun algo más, dura esta evolución metafísica, que acabó por agotar todos los elementos idealistas y transcendentales que la crítica de Kant contenía en potencia. El cansancio trajo la reacción, que también empezó por remontarse a Kant, desarrollando su pensamiento bajo la fase experirnental y realista. Herbart, Schopenhauer, los neokantianos, los positivistas, tan divididos bajo otros aspectos, se unen, sin embargo, en el odio común a aquella dialéctica pedantesca y estéril en que había venido a degenerar el sistema hegeliano por obra de sus últimos adeptos.

El mérito de haber iniciado esta reacción, ya necesaria, contra el idealismo absoluto, el formalismo inflexible, el método a priori, **[p. 294]** y la tiranía del proceso dialéctico, que anulaba el elemento individual y libre, se atribuye, con razón, a Juan Federico Herbart (1776 a 1841), verdadero padre de la novísima psicología, cuya originalidad consiste en la aplicación del cálculo y del método experimental a los fenómenos internos. No por eso se confunda a Herbart con los puros experimentalistas que han venido después: Herbart es un metafísico, que todavía parte de la *unidad del ser* y de su afirmación y posición absolutas. La Psico-

logía, a la cual dió tan grande impulso mediante su *estática* y su *mecánica de las representaciones,* aparece todavía subordinada en su escuela a la Metafísica, es decir, a ciertos conceptos primitivos y generales, como el llamado *esfuerzo de conservación (Selbsterhaltung),* que es el principio de toda actividad en el mecanismo de las *mónadas herbartianas,* transformación de Leibnitz en un sentido que pudiéramos llamar *individualismo atomístico*.

Aunque Herbart debe principalmente su celebridad a la invención de la *psicometría,* o sea, a sus ensayos para determinar *cuantitativamente* las acciones y reacciones psicológicas, hay en su filosofía otras novedades muy importantes y quizá más fecundas para el porvenir. Herbart ensanchó considerablemente los dominios de la Psicología, que hasta entonces había tenido el carácter de observación individual y aislada dentro del propio espíritu. Herbart comprendió que era posible una *psicología de los pueblos y de las razas,* una *psicología étnica,* cuyos materiales se encontrarían en los libros de historia y de viajes, en los poetas y en los moralistas, en las observaciones de la pedagogía y en el estudio experimental de los enfermos, de los locos y de los animales.

El sistema metafísico de Herbart se llama *realista,* porque arranca de una tesis radicalmente contraria a la del panteísmo idealista. Este anula toda realidad finita y limitada; Herbart, al contrario, afirma que todo *ser real* excluye la negación, la limitación y hasta la relación, y debe ser tenido por una unidad absoluta. Fácil es comprender la aplicación de estos principios a las cuestiones estéticas. La escuela hegeliana, a juicio de Herbart y sus discípulos, ha sacrificado *la forma* a la *idea,* creando un ideal abstracto, vago y quimérico, que aniquila toda personalidad, que niega la belleza en los objetos naturales, que convierte la Estética en una filosofía del arte, y que aun el arte mismo le trata de **[p. 295]** una manera abstracta y dialéctica, reduciéndolo todo al símbolo, y fundando una crítica incompleta, exclusiva e injusta, por su menosprecio de los procedimientos técnicos.

Por consiguiente, la escuela *realista* reivindica los derechos de la forma, los de la belleza natural y los de la historia del arte. Ya hemos visto que en los mismos estéticos hegelianos, por lo menos desde Vischer, se sintió la influencia e estos principios. Y no es maravilla tampoco que la mayor parte de los historiadores de la Estética hayan salido precisamente de esta escuela *realista*. Herbart, muy kantiano en esto, no admite como objeto real del conocimiento más que los *fenómenos,* y su teoría estética tiene que resolverse en una pura *fenomenología,* fundada en la percepción de las *relaciones* y de las *formas,* con menosprecio de la idea, de la materia y del contenido. Una cosa es bella o es fea porque sí, sin otra razón alguna. La Estética sólo estudia, pues, *formas* y *relaciones,* o bien los sentimientos y los juicios que estas relaciones producen en nosotros. El fondo de las cosas es inaccesible: sólo nos importa la *forma*.

Esta ciencia o escuela lleva el nombre de *estética formal (Formalwissenschaft)* o de *morfología de lo bello,* y como puede esperarse de sus tenencias, es pobre en tratados generales, y muy rica en monografías, algunas de ellas excelentes. Son objeto especial y predilecto de su estudio las cuestiones relativas a la *simetría,* a la *proporción,* a la *armonia,* al *ritmo* y al *número*. Las teorías ópticas y acústicas de Helmholtz y Hanslick pertenecen a esta escuela, así como la mayor parte de los libros relativos a fisiología estética, o sea, a la acción de los sentidos en la percepción y producción de lo bello.

El Curso *libre de Estética,* de Bobrik; [1] el *Manual de Estética,* de Griepenkerl; [2] el *Curso general de Estética como ciencia formal,* de Zimmermann, [3] son los trabajos de conjunto que más fama alcanzan entre los producidos por los discípulos de Herbart. Pueden añadirse el estudio de Ambros *sobre los límites de la Música y de la Poesía,* [4] y hasta cierto punto, aunque muestran más **[p. 296]** inpendencia, las *Indagaciones Estéticas* de Zeising, autor asimismo de un tratado *sobre las proporciones del cuerpo humano*. [1]

Zeising tiene, entre otras cosas excesivamente originales, una extraña teoría de lo cómico: «el universo es la risa de Dios, y la risa es el universo del que se ríe.. El que se ríe se eleva hasta Dios, y se hace creador en pequeño de una creación chistosa, destructor de la nada, contradictor de la contradicción absoluta que se destruye en el mismo instante en que se pone… El escritor cómico reconoce que *nada puede sin ser todo* (realismo herbartiano), y la idea de la nada se resuelve para él en el sentimiento del *todo* de la libertad ilimitada, de la perfección subjetiva… La risa no es más que el triunfo del sujeto sobre el objeto imperfecto».

No se juzgue por este trozo del carácter de la estética *realista*. Zeising es un humorista, discípulo de Juan Pablo. Los muy positivos servicios que el *herbartismo* ha prestado a la ciencia, aunque en sentido totalmente adverso al de la Estética hegeliana, sólo pueden apreciarse leyendo la notable *Historia de la Estética* de Roberto Zimmermann, que es hasta el presente el libro clásico de la escuela. [2]

La *Psicología etnográfica,* débil y oscuramente ensayada por Herbart, ha alcanzado entre sus discípulos extraordinario desarrollo, no indiferente de ningún modo para la ciencia estética. Al estudio abstracto e ideológico del hombre se ha añadido el estudio concreto de los hombres, no sólo según sus semejanzas, sino también según sus diferencias. Así ha nacido la *psicología étnica,* la *Völkerpsychologie,* tan fecunda ya en resultados para la crítica literaria y para la lingüística. El llamado *folk-lore* es una subdivisión importante de este movimiento: los trabajos de Taine y otros críticos franceses también se enlazan con él de una manera más o menos consciente y directa. Pero propiamente los discípulos de Herbart que han dado carácter a esta escuela, son Teodoro Waitz, Lazarus y Steinthal, autor el primero de una monumental *Psicología de los pueblos primitivos,* en seis volúmenes riquísimos de datos, que constituyen hasta ahora el más copioso **[p. 297]** arsenal de antropología descriptiva en lo tocante a las razas bárbaras

e inferiores; célebre el segundo por su libro de *La Vida del alma (Das Leben der Seele,* 1856-57), que contiene interesantes monografías sobre el *humor,* sobre el apetito de gloria, sobre las relaciones de las artes, sobre la palabra, etc., y editor, juntamente con el lingüista Steinthal, de la famosa Revista que desde 1850 empezó a ver la luz con el título de *Zeitschrift für Völkerpsychologie und Sprachwissenschaft,* consagrada, como su mismo título lo indica, a la psicología de las razas y a las leyes fisiológicas del lenguaje, a todo lo que parece emanar del espíritu colectivo de los pueblos, llamado por Lazarus y Steinthal *Volkgeist*. Claro que el arte es una de las manifestaciones principales de este *espíritu objetivo,* y basta hojear la colección de la *Revista* para convencerse de la grande importancia que allí se le concede, no menor que la que se atribuye a la mitología comparada, a la lingüística y al desarrollo de las instituciones. No sólo Lazarus y Steinthal, sino sus colaboradores Delbrück, Tobler, Cohen, firman artículos notables sobre la poesía popular italiana, sobre el estilo gótico y las nacionalidades, sobre la poesía doméstica de la clase media, sobre el carácter teatral del arte francés, sobre Homero y la *Odisea,* sobre la *erupción de la personalidad subjetiva entre los griegos* (considerando a Arquíloco como primer poeta personal), sobre la imaginación poética y el mecanismo de la conciencia. [1] Los autores han atendido, quizá con extremado empirismo y ausencia de miras generales, a reunir datos y documentos: era la reacción necesaria después de aquellos libros de Estética que construían *a priori* no ya al arte de un pueblo, sino el de toda la humanidad, y, no satisfechos con esto, le daban leyes para en adelante, anunciándole cuándo y cómo había de fenecer.

Hermann Lotze (1817-1881), uno de los pensadores más profundos de que puede gloriarse la Alemania moderna, tiene evidentes relaciones con la escuela realista, aunque de ningún modo se le puede contar entre los discípulos de Herbart. Lotze se impone a la consideración del crítico en los varios aspectos de me-

tafísico, partidario de un idealismo realista. *Ideal-realismus,* que en otros **[p. 298]** países se llamaría armonisrno; de dialéctico sutilísimo y penetrante; de psicólogo, adversario acérrimo del materialismo, a pesar de haberse educado en aulas de Medicina y de haber llamado *psicología médica* a la suya, pero al mismo tiempo iniciador de la psicología experimental en una teoría tan nueva y tan importante como la de los *signos locales (visuales* o *táctiles),* y la percepción del espacio; de naturalista antropólogo, y, finalmente, de estético. Sus obras, sobre tan diversas materias, están, no obstante, enlazadas entre sí por un pensamiento común, que no es otro que el *idealismo realista,* cuya expresión más exacta se halla en sus lecciones de *Metafísica,* publicadas en 1879, [1] que constituyen la tentativa más notable de la filosofía novísima para poner de acuerdo los resultados de la experiencia con las realidades ontológicas, y la concepción mecánica con la concepción teleológica.

Las ideas estéticas de Lotze, que son también una especie de transacción entre el *idealismo* hegeliano y el *realismo* herbartista, han de buscarse en su *Historia de la Estética en Alemania,* obra escrita por encargo del rey de Baviera, [2] y también en sus estudios sueltos *sobre la Idea de la Belleza* (1845) y *sobre las condiciones de la belleza artística* (1847). Además, la Estética ocupa lugar considerable en su monumental libro de antropología y filosofía de la historia, titulado *Microcosmos,* o *ideas sobre la historia natural y la historia del género humano,* [3] obra de objeto y plan algo parecido (dada la diferencia de los tiempos) a la que con el título de *Historia de la vida del hombre* publicó en el siglo pasado nuestro ilustre Hervás y Panduro. Lotze se propone hacer una descripción general del hombre y del desarrollo humano, bajo todos sus aspectos y relaciones, metafísica, física, psicológica, individual y socialmente considerado; empresa que lleva a término, no sin mezcla de graves errores, pero con tal plenitud de conocimientos positivos en todas las ciencias, con tal originalidad de pensamien-

tos, y con tal gracia, animación y poesía de estilo, que han valido a su libro el honor de ser comparado no menos que con el *Cosmos* de Humboldt. Las ideas de Lotze sobre la historia **[p. 299]** coinciden en algo con las de Herder; pero Lotze ha tenido a su disposición una riqueza de materiales con que no pudo soñar su predecesor, y, además, su espíritu filosófico es mucho más cauto y firme que el de Herder, a quien, por otra parte, no cede en talento crítico, y a veces en elocuencia. Lotze ha estudiado con singular predilección las influencias que ejerce la Naturaleza sobre el hombre como objeto de contemplación y de goce estético; ha reducido a su justo valor, muy exagerado por los deterministas y positivistas, la simpatía entre el mundo y el hombre, la armonía entre un país y el pueblo que le habita. Uno de los mejores capítulos de su libro VIII (tercer volumen), donde estudia las fases particulares del progreso, está consagrado a la belleza y al arte, a la forma *estética,* que es una de las cinco esenciales formas de la educación humana, juntamente con la forma intelectual, la industrial, la religiosa y la política. El capítulo de estética trata de caracterizar los diversos períodos del arte, que para Lotze no son tres, como para Hegel, sino seis: el arte oriental, caracterizado por el predominio de lo gigantesco; el arte hebreo, que es el arte de lo sublime; el arte griego, que es por excelencia el arte de la belleza; el arte romano, arte no de la sátira ni de la alegoría como se había dicho, sino de la dignidad elegante y severa; el arte de la Edad Media, que se distingue por la expresión y por la imaginación, y el arte de la edad moderna, cuyas notas más señaladas son la crítica y la ingeniosidad refinada.

A primera vista hay divergencia profunda entre las tendencias de Lotze y las del notabilísimo estético Mas Schasler, puesto que este discípulo de Rosenkranz parte del hegelianismo y acepta el proceso dialéctico. Pero en el fondo, Max Schasler aspira, como Lotze, a concordar el idealismo y el realismo en un sistema armónico *(Real-idealismus),* y no debe ser tenido por hegeliano pu-

ro, sino por filósofo independiente, que acepta una gran parte de las conclusiones de la escuela realista. Casi todos los trabajos de estética publicados en estos últimos años en Alemania muestran más o menos la misma dirección armónica, y de aquí la importancia que ha tomado la historia de la ciencia dentro de la ciencia misma, al revés de lo que acontecía en los sistemas idealistas dogmáticos y cerrados, incapaces de reconocer verdad ni ciencia fuera del recinto de su escuela.

[p. 300] Mas Schasler es crítico de profesión y hombre de grandes conocimientos técnicos. Desde el año 1856 ha dirigido en Berlín una revista de artes titulada *Los Dioscuros,* [1] y en Leipzig ha sido el alma de la *Gaceta artística universal alemana*. Su libro sobre los museos de Berlín *(Los tesoros del arte en Berlín)* es un modelo de guías artísticas. No es extraño, pues, que tan duramente maltrate a los filósofos, echándoles en cara su habitual ignorancia técnica. Se esfuerza por ser claro y popular, y huir de las abstracciones dialécticas.

Como preliminar a su *Filosofía de la Belleza y del Arte,* Max Schasler había publicado en 1872 una *Historia crítica de la Estética,* [2] asunto tratado antes por Zimmermann y por Lotze, y también, aunque de un modo puramente erudito por E. Müller en su utilísima Historia *de las Teorías del arte entre los antiguos*. [3]

Max Schasler se propone trazar *la génesis de la conciencia estética,* es decir, el desarrollo de la idea de lo Bello hasta que adquiere conciencia de si misma. La verdadera definición de la ciencia no ha de venir al principio, sino al fin de esta historia, porque «la sucesión histórica de los sistemas reproduce los diversos momentos de la evolución de la idea».

Todo esto es hegelianismo puro; pero Schasler acusa a la escuela hegeliana de haber desconocido la enorme desproporción que existe entre la *idea* y *la expresión de la idea* por medio de la palabra humana. Las leyes de la realidad son las leyes del pensa-

miento; pero el pensamiento se altera al pasar por el lenguaje, que no tiene más que una adecuación relativa e imperfecta, o más bien una simple analogía con el pensamiento. Este es el fundamento de las duras críticas que Schasler hace de la dialéctica hegeliana, que él considera estéril si no se concierta con la *intuición,* con el *método experimental e inductivo,* mediante el cual se pone el **[p. 301]** espíritu en comunicación directa con la realidad. El procedimiento dialéctico y el inductivo tienen que corregirse mutuamente para que nazca el verdadero armonismo o *idealismo real*.

Tres son los grados del conocimiento para Schasler: 1°, la intuición inmediata, o sea, la experiencia sensible; 2°, el conocimiento reflexivo; 3°, la intuición mediata o conciliada, el pensamiento especulativo, que coordina, dirige y transforma los otros dos. A estos tres momentos corresponden tres facultades: *sensibilidad, entendimiento* y *razón*.

En toda la obra se sigue esta misma división tripartita, muestra clarísima de la vitalidad que todavía conserva el hegelianismo en Alemania. La primera parte de la obra comprende, pues, la crítica de los diversos puntos de vista generales, bajo los cuales la Belleza y el Arte pueden ser considerados; la segunda, la *Historia Crítica de la Estética en sí misma;* la tercera, los resultados de esta historia, o sea, la conciliación del idealismo y del realismo, como postulado de un tercer grado y fundamento de un nuevo sistema. El autor va explicando por *tesis, antítesis* y *síntesis* todos los modos del conocimiento estético, desde el más ínfimo, que es el empírico o vulgar, hasta el más elevado, que es el conocimiento científico y filosófico. Pero no se desdeña de amenizar estas áridas teorías con rasgos propiamente humorísticos, dilatándose con especial complacencia en la enumeración y descripción de los diversos tipos de artistas, aficionados, coleccionistas, mercaderes de cuadros y objetos de artes, *auctionatores,* o sea, comisarios de subastas y ventas públicas, etc., pertenecientes todos al

grupo de los *empíricos*. El mercader representa la *ironía* de la prosa contra el ideal; el *auctionator* la ironía trágica, el *fatum* o la Némesis del arte. El cronista de artes, el erudito, el filólogo, el anticuario, el historiador, el estético *de buen lenguaje* (como si dijéramos Lévêque u otros infinitos franceses) y el estético *ecléctico,* forman un grado intermedio entre el conocimiento vulgar y el propiamente científico. En la cumbre está la verdadera especulación filosófica, la de Platón y Aristóteles, Kant y Hegel

Tres son las maneras de comprender la belleza, y tres también los períodos de la historia de la ciencia del Arte: al primero apellida Max Schasler *período de intuición, y* en él coloca las teorías antiguas (Platón, Aristóteles y Plotino), suponiendo con notable **[p. 302]** error una interrupción nada menos que de quince siglos desde estos autores hasta el siglo XVIII. En el que llama *período de reflexión* pone la estética inglesa, francesa, italiana, holandesa y alemana del siglo pasado, hasta Kant inclusive con todos sus discípulos. En el tercer período, que es el de la especulación, figuran las diversas escuelas a que dan nombre Fichte, Schelling, Hegel, Herbart y Schopenhauer.

Dentro de cada época se dan los mismos tres grados: así, Platón representa la intuición, Aristóteles la reflexión, Plotino la especulación. Como se ve, Max Schasler, a pesar de todo su ahinco, no ha logrado libertarse de las combinaciones arbitrarias y artificiosas de la dialéctica hegeliana. Pero, en cambio, tropieza menos que otros en el error de considerar la Estética como una ciencia puramente alemana. A lo menos, concede mucha atención a las teorías de la antigüedad, guiándose en esta parte por los trabajos de Müller.

Es sabido que los hegelianos, a pesar de la aparente semejanza de su doctrina con la de Platón, han solido ser injustos con aquel filósofo, prefiriendo casi siempre a Aristóteles. Pero nadie ha ido en esta parte tan lejos como Max Schasler, dominado por cierta especie de prevención contra el misticismo y el ideal abstracto.

Así es que se da a buscar contradicciones en Platón, y todo en su estética le parece débil y confuso, por lo cual la califica de doctrina intuitiva, y de ningún modo reflexiva ni científica. Al contrario, Aristóteles es el mayor de los filósofos, juntamente con Hegel, y Max Schasler se esfuerza en interpretarle de un modo hegeliano, lo mismo que a Plotino. Algunas consideraciones sobre Filóstrato, Longino y San Agustín, terminan la parte consagrada a las teorías estéticas de la edad antigua.

En cambio, la Edad Media ofrece a los ojos de Schasler una verdadera solución de continuidad. Hay que *saltar por ella,* según su expresión. Entre los griegos predominó el sentido estético, la armonía de espíritu y naturaleza, la compenetración de idea y forma. En el mundo de la Edad Media se rompe esta armonía: el espíritu se aparta de la naturaleza, y la condena. El ideal de lo santo sustituye al de lo bello, la religión al arte. Si el arte existe, es como esclavo dócil de la religión. ¡Cuánto más profundas son las ideas de Hegel sobre el arte romántico! ¡Cuánto ha **[p. 303]** degenerado la estética hegeliana en manos de estos pretensos discípulos suyos!

En el Renacimiento domina la facultad creadora, no la facultad crítica. Esta sólo podía aparecer muy tarde, cuando el hervor de la producción fuese decayendo. En el siglo XVII, tampoco pudo levantar cabeza la Estética, porque el pensamiento europeo estaba dominado por los grandes problemas de metafísica abstracta y de método.

Es, pues, la Estética patrimonio exclusivo de los dos últimos siglos, y en estos dos últimos siglos Max Schasler todo lo sacrifica a Alemania. Es cierto que hace mérito de algunos franceses, como Batteux y Dubos; de algunos italianos, como Muratori y Bettinelli, y de bastantes escoceses e ingleses; pero todo esto lo considera como una simple preparación a la Estética alemana, como una estética popular y no científica. Verdad es que extiende la misma condenación a los trabajos de Baumgarten, Win-

ckelmann, Lessing, Sulzer, Herder, Schiller y Goethe, y deja también fuera del campo científico a Juan Pablo, a los Schlegel y a toda la escuela romántica. Sólo los trabajos inspirados por las escuelas filosóficas nacidas del impulso kantiano tienen valor a sus ojos, y aun con el mismo Schelling se muestra tan injusto como con Platón, y por las mismas razones, es decir, por encontrarle demasiado místico y teósofo.

La conclusión que Max Schasler pretende sacar de toda esta historia, es que todo sistema estético encierra su parte de verdad y puede encontrar su justificación relativa; pero que sobre ella debe levantarse el entendimiento a una verdad más alta. Sin embargo, en las *bases* del *nuevo sistema* con que Max Schasler corona su obra, no acaba de aparecer semejante sistema, y el autor, después de tantos alardes idealistas, propende a caer en el fisiologismo estético, en el punto de vista *subjetivo* y antropológico. Tampoco ofrece mérito particular su nueva clasificación de las artes en artes de *quietud* (arquitectura, escultura, pintura) y artes de *movimiento* (música, danza y poesía). De todos modos, Max Schasler ha prestado positivos servicios a la ciencia en la parte histórica de su libro, y todavía más en la que pudiéramos llamar *fenomenología estética*.

Con sentido bastante análogo al de Max Schasler ha escrito **[p. 304]** Conrado Hermann, profesor de Leipzig, antiguo hegeliano y luego neo-kantiano de la escuela de Kuno Fischer, su libro sobre *La Estética en su historia y en su sistema científico* (1870), obra de mérito, que aspira, como tantas otras, a conciliar el idealismo con el realismo. El autor es mucho más conocido por sus trabajos de *filosofía de la historia,* que tampoco son indiferentes, ni mucho menos, para la Estética, puesto que la idea primordial de su autor consiste en estudiar la historia como una obra de arte, como un drama o un cuadro, que empieza por la multiplicidad y acaba por reducirse a la unidad.

En el mismo grupo de los estéticos *armonistas hay* que poner a G. Neudecker, que en 1878 ha publicado unos *Estudios sobre la Estética alemana desde Kant,* [1] aspirando a concertar las dos direcciones, *idealista* y *realista,* volviéndolas a su punto de partida, que es la doctrina de Kant, y dando a la ciencia una base experimental y antropológica. Acusa a Vischer, y en general a todos los estéticos, de abusar de la hipótesis lógico-metafísica, o, lo que es lo mismo, del *pantologismo,* de reducir la belleza a la categoría de la verdad, de abandonar la consideración del elemento *formal* y del punto de vista subjetivo. El principal y más declarado objeto del libro es rehabilitar la memoria de un oscuro pensador llamado Deutinger, que en 1845 publicó unos principios de *filosofía positiva*.

Hay que guardarse de confundir las producciones de la estética *realista* alemana, que de ningún modo condena ni excluye la Metafísica, con las inspiradas por el positivismo grosero y mecánico, que allí comienza a hacer estragos, aunque nunca tanto como en Francia. Para convencerse de la superficialidad de estas estéticas puramente experimentales, basta recorrer la de von Kirchmann *(Estética fundada sobre las bases del realismo),* masa incoherente y confusa de ideas contradictorias, digna de ponerse al lado de la de Véron, en Francia. [2]

Sin pertenecer totalmente a la escuela positivista, casi se confunde con ella Th. Fechner, verdadero padre de la **[p. 305]** *Psicofísica,* como Herbart lo es de la *Psico-matemática*. Fechner debe la mayor parte de su celebridad a su famosa ley de las sensaciones: «la sensación crece como el logaritmo de la excitación»; pero no se ha de tener a Fechner exclusivamente por psicólogo. Sin salir del campo de la filosofía experimental, el profesor de Leipzig ha extendido su actividad a la Moral, a la Teodicea, a la Estética, y en cierto modo a la Metafísica. Es autor de una *Introducción a la Estética,* [1] no semejante en nada a la de Juan Pablo. Es estética puramente empírica, *estética de abajo,* como su autor dice,

en oposición a la estética *de arriba,* o sea, a la estética idealista. Fechner no niega la posibilidad de una Metafísica de lo Bello, como no niega la posibilidad y aun la existencia de una Filosofía de la Naturaleza (y por eso no es positivista); pero quiere que estas ciencias tengan por base la estética experimental. Abandonando por inútiles y ociosas las cuestiones del origen, naturaleza e idea de lo bello, se limita a estudiar sus *efectos* y *condiciones*. Para Fechner, la Estética es una rama de la ciencia del placer, de la *hedónica*. En todo su libro confunde groseramente lo bello con lo agradable, acercándose al sentido de Burke y de los sensualistas ingleses y franceses del siglo pasado. «Bello es lo que nos procura un placer inmediato, *superior al goce sensible»*. Por tanto, lo bello es agradable; pero no todo lo agradable es bello, y Fechner sostiene que hay leyes en lo bello, según el grado de intensidad del placer.

Fechner intenta explicar la belleza por el principio de *asociación,* ya proceda por *semejanza,* ya sea puramente *complementaria*. La belleza se funda siempre en una impresión *asociada* a la impresión directa, y el hombre es el centro de todas las asociaciones. En esto se apoya la teoría del *color moral* con que el hombre tiñe la naturaleza física. Fechner, con todo su experimentalismo, hace muchas concesiones al elemento moral y al *simbolismo* pictórico de la escuela de Cornelius.

Un paso más avanzado hacia la estética materialista dió Wundt, principal representante hoy de la *psicología fisiológica*. Al **[p. 306]** examinar en su famoso libro de *Psicología* [1] *los sentimientos,* que no tienen una base puramente física ni dependen del estado de los órganos y de los tejidos, enumera entre ellos el sentimiento *estético,* juntamente con el sentimiento moral y el religioso. Estos sentimientos no son más que *evoluciones* de otros puramente materiales, reducidos a un ideal. La palabra *ideal* significa en Wundt el *término del proceso inconsciente,* así como la idea es el término del proceso *consciente*.

La estética de Wundt pretende fundarse sobre la geometría y la física, determinando los factores que producen el efecto estético y analizando sus elementos. Wundt acepta, en cuanto a la estética de los colores, los rabajos de Helmholtz, e intenta fundar una teoría de las formas sobre el principio (ciertamente nada recóndito) de la *simetría,* que llama *el hecho estético por excelencia*. Mediante una serie de cálculos, que aquí sería inútil reproducir, deduce esta ley: *«que la proporción vertical de las formas produce el efecto estético más completo, cuando la parte más pequeña es a la más grande, como la más grande es al todo»*. Ciertamente son demasiadas matemáticas para un resultado tan pequeño. Zeising ha aplicado esta ley a la arquitectura clásica, a la escultura, a las proporciones del cuerpo humano, y, finalmente, al reino animal y vegetal, intentando determinar *cuantitativamente* las relaciones estéticas.

No hay que decir que con más facilidad todavía reduce Wundt a fórmulas matemáticas las sensaciones auditivas, el ritmo, la melodía y la armonía. Su procedimiento es siempre el mismo: *comparación* y *medida;* experimentación y cálculo. Reduce lo bello a la idea del *orden (cosmos),* a la armonía profunda entre las leyes del fenómeno interno y las del externo, sólo incompatibles para nuestra intuición.

No comprenderíamos totalmente el desarrollo de la Estética alemana contemporánea, si no nos hiciésemos cargo del fenómeno más original y digno de estudio que esta filosofía ofrece desde los tiempos de Hegel. Nos referimos a la aparición del *pesimismo,* no del *pesimismo* puramente ético, que con una u otra forma es muy antiguo en el mundo, y ha tenido altísima representación en **[p. 307]** el arte, [1] sino del pesimismo razonado, sistemático y metafísico; de la interpretación pesimista de la naturaleza y del espíritu, que arranca de Arturo Schopenhauer (1788-1860), y se continúa, más o menos modificado, en sus discípulos Bahnsen, Frauenstadt y Hartmann.

Aunque la obra más importante y extensa de Schopenhauer, la que comprende casi íntegro su sistema, vió la luz pública en 1819, la influencia de su doctrina es muy posterior, porque aquel libro no fué entonces entendido, ni siquiera leído por nadie. La reputación de Schopenhauer comienza, y eso muy lentamente, en 1839, cuando una Academia de Noruega premió su Memoria sobre o contra el libre albedrío. Y realmente no pudo disfrutar de su gloria hasta los últimos años de su vida, en que todo pareció favorecer el éxito de sus doctrinas: la universal decadencia metafísica, la ruina acelerada del hegelianismo, el renacimiento de la crítica kantiana, los progresos de la filosofía positiva y de las escuelas experimentales y materialistas, el universal desencanto en cuanto a las teorías del optimismo político y social, el ansia vaga de cosas nuevas, el cansancio no menor de la dialéctica abstracta y formal, y el convencimiento cada día más íntimo de que no hay filosofía ni economía política, ni remedio humano capaz de extinguir la dura ley del dolor que la humanidad lleva en sus entrañas.

Por más que la moral de Schopenhauer sea una derivación de su metafísica, en términos que apenas puede comprenderse sin ella, Schopenhauer ha influido e influye mucho más como moralista, y por las consecuencias prácticas de su doctrina, que como metafísico. De un modo o de otro, ha despertado a la humanidad del letargo optimista, y este impulso persiste aún en los que más le niegan o contradicen. Las condiciones literarias de Schopenhauer, que era un grandísimo escritor, lleno de originalidad y de fuerza, con cierto humorismo excéntrico y singular poder en la invectiva, han contribuído mucho al éxito de sus obras populares, aun entre los indiferentes a toda filosofía. Unos le tienen por un sabio, otros por un loco misantrópico, otros por un espíritu burlón y cínico que nunca debió de tener fe en su propia **[p. 308]** doctrina, y se propuso embromar a la humanidad de un modo harto pesado; pero nadie niega la profunda y terrible ver-

dad con que condenó las llagas morales, y la poesía fascinadora, enervante y malsana, pero muy real poesía, que brota de sus teorías del dolor, del ascetismo, de la muerte y del *nirvana,* término y aspiración del *budismo* índico, trasplantado a Europa por Schopenhauer, y antes de él por nuestros *quietistas* del siglo XVII.

No es del caso dilucidar ni la metafísica ni la moral de Schopenhauer, tarea realizada ya plenamente por discretos expositores. [1] Limitémonos a recordar, en dos palabras, que Schopenhauer parte, como todos, de la *Crítica de la razón pura,* haciendo alarde de despreciar como vano charlatanismo toda la filosofía idealista posterior, esto es, la de los *tres sofistas* Fichte, Schelling y Hegel, a quienes no se harta de colmar de injurias y vituperios, verdaderamente inauditos en obras de filosofía. Completando, pues, a su manera la crítica kantiana, declara que el *noumeno,* la *cosa en sí,* la incógnita del problema metafísico, no es otra que *la voluntad (der Wille),* realidad única, tendencia ciega de vivir, fondo y principio esencial de las cosas, fuerza absoluta, de la cual son manifestaciones particulares y diversas los fenómenos de la naturaleza, lo mismo que los de la inteligencia. El Mundo es una objetivación progresiva de la Voluntad, o, dicho en términos más claros, de la Fuerza. Si Schopenhauer prefiere el primer nombre, es porque el concepto de voluntad nos es dado en la propia conciencia, inmediatamente, sin distinción de sujeto ni objeto. El principio inteligente queda rebajado por Schopenhauer a la categoría de un fenómeno secundario, no sólo respecto de la voluntad, sino respecto del organismo. La Voluntad es metafísica, la Inteligencia es física; la Inteligencia es un accidente, la Voluntad es la sustancia del hombre. La Inteligencia es una función del cuerpo, y el Cuerpo es una función de la Voluntad.

Por un procedimiento que, tratándose de Schopenhauer, no nos atrevemos a comparar con el proceso de la *Idea* hegeliana, va elevándose la Voluntad desde el reino inorgánico hasta el hom-

bre, adquiriendo cada vez un grado más alto de *objetivación,* **[p. 309]** hasta producir la inteligencia, por cuyo mecanismo el Mundo nos aparece como *representación (Vorstellung)* con todas sus formas, con la distinción de objeto y sujeto, con las categorías de tiempo y espacio, causalidad y pluralidad. Entonces la voluntad pasa de las tinieblas a la luz, y adquiere la conciencia de su miseria. Pero el impulso ciego y desapoderado de vivir, que constituye su esencia, arrastra a la voluntad consciente del hombre a perpetuarse y progresar, a satisfacer necesidades que se convierten en germen de nuevos dolores, arrastrando así el individuo una existencia mísera e infelicísima, engañada por vanas apariencias, de las cuales sólo puede librarse mediante la extinción y aniquilación absoluta del pensamiento y del deseo, mediante la negación de la existencia individual, mediante la separación del elemento perecedero de la inteligencia, y el elemento indestructible y eterno de la voluntad. La vida es esencialmente dolorosa, es el dolor mismo, inseparable de la personalidad y de la conciencia. Sólo negando y destruyendo la *voluntad de vivir,* se obtiene la emancipación absoluta, el perfecto *nirvana*. Lógico parecería, después de esto, que Schopenhauer recomendase el suicidio, y algunos de sus discípulos no han temido llegar a ésta y a otras todavía mayores aberraciones; pero el maestro se detiene a medio camino, y da sus razones para considerar el suicidio como un acto inútil e insensato. El que se suicida es un pesimista falso e incompleto: niega la vida, pero no niega la voluntad de vivir; al contrario, la afirma con energía. Por consiguiente, Schopenhauer, que es partidario de la *palingenesia* oriental, le condena a seguir siendo infeliz en otros modos y formas de existencia, puesto que no ha querido emanciparse del prurito de vivir. El único remedio es la negación del cuerpo por medio del ascetismo, tal como le practican los budistas; la castidad, que impedirá la propagación de la especie y con ella la propagación del dolor; una perfecta *euthanasia* de la voluntad, y una perfecta indiferen-

cia, en la cual ya no hay mundo, ni representación, ni voluntad, ni cosa alguna, por estar plenamente convencido el sujeto de la *ilusión universal*. La muerte es el genio inspirador, el *musageta* de la filosofía.

No es fácil sospechar, a primera vista, cómo puede tener cabida en tal sistema una filosofía del arte, que, a los ojos de la filosofía pesimista, debe parecer una ilusión y una fuente de dolores, **[p. 310]** como todo lo restante que el hombre produce y ejecuta. Y, sin embargo, Schopenhauer ha encontrado manera de hacer entrar la Estética entre las partes esenciales de su sistema, que son tres únicarnente: la metafísica de la naturaleza, *la metafísica de lo bello,* y la metafísica de las costumbres. Sobre la segunda no ha dejado libro especial; pero la trata tan extensamente en su famoso tratado *Del Mundo como Voluntad y como Representación,* [1] que si se imprimiesen aparte los capítulos que dedica a esta materia, resultaría un manual de Estética de los más originales e ingeniosos. Schopenhauer era literato tanto o más que filósofo. Conocía profundamente casi todas las literaturas, y de un modo singular la nuestra: sabido es que salió triunfante de la dificilísima empresa de traducir al alemán el *Oráculo Manual y Arte de Prudencia* de Baltasar Gracián, que es, sin duda, la obra más enmarañada y difícil que tenemos en lengua castellana. Era, además, un verdadero conocedor en materia de bellas artes, con las cuales le había familiarizado su larga residencia en Italia. Todos sus escritos, aun los de metafísica pura, están sembrados de reminiscencias clásicas y románticas, de versos y de alusiones a pasajes de novelas, que demuestran, a la par que una memoria asombrosa, una asidua lectura de obras amenas, y un trato familiar con todas las manifestaciones de lo bello. Así consiguió Schopenhauer ser el más elegante y atractivo de los filosofos **[p. 311]** modernos, a despecho de lo antipático y desconsolador de su doctrina. Tal hombre no podía menos de ceder a la tentación de escribir sobre lo bello, y para colmo de aparente rareza, él, partidario de una filosofía

empírica, lo hizo en sentido platónico (en algún punto nos atreveríamos a decir que hegeliano, si los anatemas de Schopenhauer no nos aterrasen), estableciendo entre el mundo de los fenómenos y el mundo de la *voluntad* una cadena de *ideas* que en la misma naturaleza inorgánica y orgánica se manifiestan como especies determinadas, propiedades primordiales, formas inmutables, no sujetas a la ley del eterno *Werden,* exentas de la pluralidad, modelos de los seres, prototipos de innumerables individuos, símbolos de las especies y elemento armónico en el caos de la naturaleza.

Schopenhauer encuentra verdadera analogía entre el *etwas nouménico* (la cosa en sí) de Kant y la Idea platónica, en cuanto una y otra doctrina consideran el mundo fenomenal como una pura apariencia *(maya* de los filósofos del Indostán), que sólo tiene valor como expresión del *noumeno* o de la *Idea*. De este modo, la *Idea,* en el sistema de Schopenhauer, es cosa análoga a la Voluntad, y participa de su carácter absoluto y objetivo, en vez del carácter subjetivo y limitado de la Inteligencia. La Idea es la objetivación inmediata y adecuada de *la cosa en sí;* pero no es todavía la voluntad objetivada y representativa. La *idea* es necesariamente objeto, conocimiento; no está sometida a las leyes de la razón suficiente; es toda *la cosa en sí,* pero está sujeta a la forma de la representación. Es una tentativa de libertad, un adelanto en el camino de la nada, una negación del egoísmo utilitario y científico: de aquí el carácter *desinteresado* del arte, que viene a ser lejano preludio del *nirvana*. Las *ideas platónicas* desempeñan en el sistema de Schopenhauer el mismo papel que la *crítica del juicio* en la doctrina de Kant. En la contemplación estética, cada objeto particular se convierte en idea de su especie, y el individuo contemplador en puro sujeto de conocimiento. El contemplador atrae la naturaleza hacia sí, y acaba por sentirla como un accidente de su propia sustancia. La individualidad queda suprimida. El entendimiento concibe todas las cosas bajo razón o especie de

eternidad *(sub especie aeternitatis,* que dijo Espinosa), y en una intuición desinteresada tiende a absorber todo el universo. **[p. 312]** El arte es, por su misma esencia, objetivo y sereno, como precursor del eterno reposo y de la manumisión final. «Es aquel estado sin dolor que celebraba Epicuro como la mayor felicidad de los Dioses, porque nos libra, aunque sólo sea por un momento, del odioso yugo de la voluntad, y nos hace disfrutar del descanso del sábado, después de los trabajos forzados del querer… El arte es una purificación: tiene por símbolo la luz, vestidura de los bienaventurados… Si el mundo como representación no es más que la voluntad objetivada, el arte es la clave de esta *objetivación,* la cámara oscura que muestra los objetos con más pureza, y los deja dominar y abarcar mejor; es el espectáculo dentro del mismo espectáculo, tal como le vemos en Hamlet… No es el arte cosa distinta del mundo visible, sino este mismo mundo concentrado y perfeccionado. No es cosa distinta de la vida; es la flor de la vida… Tampoco es el arte el quietismo de la voluntad, ni el camino para salir de la vida, sino un consuelo para permanecer en ella, una emancipación de algunos instantes.»

La vida no aparece en el arte sino contemplada y embellecida, y libre de las miserias de la individualidad. El arte concibe y reproduce las ideas eternas, el fondo esencial y permanente de los fenómenos; aisla el objeto de su contemplación, le convierte en representante del todo, detiene la rueda del tiempo, y corta la cadena de las relaciones. Podemos definir el arte *contemplación de las cosas independientemente del princitio de razón.* Si la contemplación científica y razonada es semejante a las gotas de la catarata, que ruedan con violencia, y que, renovándose siempre, no se detienen jamás, la contemplación estética es como el arco iris, que se levanta triunfante sobre todo este tumulto. La esencia del genio consiste en una aptitud preponderante para esta contemplación e implica y lleva consigo el olvido total de la propia persona y de sus relaciones. El genio es, pues, la más *completa objetividad,* o

sea, la dirección objetiva del espíritu, opuesta a la dirección subjetiva y voluntaria. El genio consiste en la facultad de absorberse totalmente en la intuición pura, y convertirse en *puro sujeto conocedor,* en *espejo luminoso del mundo,* fijando en pensamientos eternos (como dice Goethe) los fenómenos instables y movedizos. Mediante la imaginación, el genio ve en las cosas, no lo que la naturaleza ha producido efectivamente, sino lo que **[p. 313]** intentaba producir, y no pudo realizar por el conflicto entre las formas: representa con claridad todo lo esencial e importante; suprime todo lo contingente y heterogéneo. Hay ciertos puntos de contacto entre el genio y la locura. El hombre de genio, como el loco, pierde de vista la noción del encadenamiento racional de las cosas, para no ver ni buscar en los objetos más que su idea, la expresión visible de su verdadera naturaleza, la representación total de su especie, prescindiendo de todas las relaciones y todos los demás anillos de la cadena. El genio conoce con absoluta plenitud las ideas, pero ignora los individuos. Hay en él una exuberancia de la inteligencia sobre la voluntad, una monstruosidad cerebral *per excessum*.

Para Schopenhauer, la emoción estética es una misma, ora se reciba directamente de la naturaleza y de la vida, ora sea comunicada por intermedio del arte. Dos son sus elementos esenciales e inseparables: el conocimiento del objeto, no como individual, sino como forma permanente de toda una especie; y la conciencia íntima del sujeto conocedor, no tampoco como conciencia individual, sino como conciencia del sujeto puramente conocedor, con independencia de la voluntad. La rueda de Ixión, que nunca para; el tonel de las Danaidas, que nunca puede llenarse; la sed inextinguible de Tántalo, son símbolos de la vida humana, condenada al deseo insaciable; pero una calma momentánea se restablece cuando el espíritu no atiende a los motivos de la voluntad, y, sin consideración interesada, mira las cosas como representaciones, no como motivos. Así los pintores holandeses se

absorbían en la pura contemplación de los objetos más insignificantes, y en sus escenas de interior nos dejaban eterno testimonio de su objetividad y de su serenidad de espíritu. La misma naturaleza obra de un modo semejante en los espíritus capaces de sentirla. Ni la felicidad ni la desdicha tienen acceso sobre nosotros en aquellos rápidos momentos en que nos convertimos en *ojo único del mundo*.

Pero si la contemplación de lo bello es contemplación pura y luminosa, en que la belleza triunfa sin resistencia de la voluntad, lo sublime se manifiesta por una ruptura *consciente* y *violenta* con la voluntad misma. Por eso la impresión de lo sublime conserva siempre reminiscencias de la voluntad: si no de la voluntad **[p. 314]** especial, como el temor y la esperanza, a lo menos de la voluntad general, que se manifiesta objetiva y directamente por medio del cuerpo humano. Schopenhauer explica de esta manera su teoría panteística de lo sublime: «Cuando nos abismamos en la contemplación de la inmensidad del universo, en el espacio y en el tiempo; cuando meditamos sobre la infinidad de los siglos pasados y futuros, nos sentimos pequeños como individuos, como cuerpos animados, como fenómenos pasajeros de la voluntad, y se nos antoja que desaparecemos y nos aniquilamos, como una gota de agua en el Océano. Pero al mismo tiempo, contra este fantasma de nuestra propia nada, se levanta en nosotros la conciencia inmediata de que todos estos mundos no tienen existencia sino en nuestra representación, no son más que modificaciones del sujeto eterno del conocimiento puro, y que este sujeto somos nosotros mismos (abstracción hecha de la individualidad); nosotros, que somos la condición de todos estos mundos y de todos estos tiempos… No dependemos de la inmensidad del mundo; la inmensidad del mundo depende de nosotros. Bien podemos repetir este pensamiento de los *Vedas: Haec omnes creaturae in totum ego sum, et praeter me aliud ens non est*».

Lo lindo o lo gracioso *(das Reizende)* es para Schopenhauer lo contrario de lo sublime. Es lo que estimula la voluntad, presentándole un objeto de satisfacción inmediata, sin lucha, sin esfuerzo. Es, por tanto, indigno del arte, porque todo estímulo de la voluntad es incompatible con la pura contemplación del objeto. En el arte hay que huir siempre de lo lindo y de lo agraciado, ya sea meramente positivo, ya negativo, puesto que también cabe cierta *lindeza* en la reproducción de objetos repugnantes.

La estética de Schopenhauer no es puramente subjetiva, como la de Kant: admite la belleza objetiva, la belleza de la idea. ¿Qué digo la admite? En realidad, no hay más belleza que la objetiva, la ideal, puesto que «el artista es la esencia misma de la naturaleza, la voluntad objetivada». Una misma belleza es la que irradia en el sujeto y en las ideas; lo semejante sólo puede ser conocido por lo semejante. El artista entiende y penetra el lenguaje balbuciente de la naturaleza, y la completa, añadiéndose a ella: *homo additus naturae,* que dijo Bacon.

Puesto que todo objeto existente puede ser considerado de un **[p. 315]** modo objetivo, haciendo abstracción de las relaciones, todo objeto es bello, en cuanto expresa la *idea* de su género. Todas las cosas tienen su belleza especial, no sólo la materia organizada, sino también la inorgánica, porque en la una y en la otra se objetiva la voluntad en diversos grados. Este grado de objetivación (añade Schopenhauer) es lo que llamaban los escolásticos forma *sustancial*.

Schopenhauer completa su teoría (que por lo tocante a la Estética bien podemos llamar *idealista* pura) con un examen de las manifestaciones de lo bello en el arte y en la naturaleza. La clasificación de las artes está sometida en él a los grados de objetividad. De ahí el lugar ínfimo en que coloca la arquitectura, que no es arte libre sino a medias, porque «la materia, que no existe más que por la *causalidad* (forma de la *razón suficiente*), no puede, como tal materia, ser la representación de una idea, si bien puede

serlo por sus cualidades (gravedad, cohesión, etc), que son el grado más débil de objetivación de la voluntad. Es cierto que esta flaqueza de la arquitectura está compensada con el mayor esfuerzo que exige del artista, esfuerzo que suele dar por resultado la impresión de lo sublime, matemático y dinámico, pareciéndonos que por la voz de la arquitectura no hablan sólo la forma pura y la simetría, sino las fuerzas primitivas de la naturaleza, las ideas fundamentales.

Inmediatamente después de la arquitectura (arte de la materia inorgánica) coloca Schopenhauer el arte de los jardines y (en parte) la pintura de paisaje; arte que corresponde a un grado más alto de objetivación, al reino vegetal. Hasta entonces el mayor interés estético ha estado en el esfuerzo del contemplador; ahora comienza a estar en el objeto. Un grado más alto es la pintura de animales; otro superior la representación del hombre, «expresión la más perfecta y absoluta de la voluntad en forma intuitiva». Sólo en el hombre se cumple la distinción entre lo característico y lo bello; sólo en el hombre el carácter específico puede separarse del individual. Schopenhauer, por tanto, coloca la Escultura (arte puramente ideal) en esfera inferior a la Pintura, que debe presentar unidas la belleza y la expresión «porque la anulación del carácter específico por el individual sería la caricatura, y la anulación del carácter individual por el específico equivaldría a lo insignificante». Ni arte empírico ni arte simbólico, sino arte **[p. 316]** que, abrazando las ideas, la naturaleza esencial del mundo y de la vida, nos traiga intuitivamente a la resignación pesimista.

Claro es que ésta se logra mejor por medio de la poesía; y entre sus géneros, ¿cuál más a propósito que el drama, y sobre todo el drama trágico, arte pesimista por excelencia, como que está consagrado a la interpretación de los grandes dolores humanos, mostrándonos el caprichoso imperio de la fatalidad, la ironía del acaso, la ruina infalible del justo y del inocente, el espantoso conflicto de la voluntad consigo misma? ¿Qué mejor lección so-

bre la naturaleza del mundo que la que nos ministra la tragedia; quietismo de la voluntad, purificación por el dolor, resignación, desasimiento voluntario, no sólo de la vida, sino del deseo de vivir? Tal es la moralidad trágica, muy diversa de la que ineptos retóricos han fantaseado. La *Maia* o apariencia se disipa a los ojos del héroe en el momento de la catástrofe, y comprende, como el personaje de Calderón (citado textualmente por Schopenhauer en confirmación de su tesis), que *«el delito mayor del hombre es haber nacido»,* esto es, que nadie expía solamente faltas propias, sino el que pudiéramos llamar crimen hereditario, o sea, la tremenda fatalidad de existir. El poeta dramático es inflexible como el Destino, y llega a la cumbre de su arte cuando quita a sus espectadores las ganas de vivir.

Pero existe otro arte todavía más pesimista, y, por consiguiente, más elevado en el concepto de Schopenhauer, la Música, que no es ya, como las otras artes, imagen de ideas, sino *imagen y objetivación inmediata de la voluntad absoluta;* revelación directa del ser, o, lo que es lo mismo, del eterno dolor. Las otras artes no nos ofrecen más que sombras; ésta habla del *ser.* Para Schopenhauer, la Música es algo más que un arte bella; es una especie de religión, un misterioso ejercicio de metafísica para el espíritu, que no se da cuenta de que filosofía: *«exercitium methaphysices occultum nescientis se philosophari animi».* Ningún arte puede expresar de igual modo el quietismo, la indiferencia, el vacío de la voluntad resignada y contemplativa, el sacrificio de todo deseo, la aniquilación de la esencia del mundo entero, que se suprime a sí mismo.

Considerado en todas sus formas y manifestaciones el arte, es a los ojos de Schopenhauer la única flor de la vida, el único **[p. 317]** lado risueño e inocente de ella, a la vez que una promesa de libertad futura. Prescindiendo de esta consideración y de la relativa a lo trágico, la Estética de Schopenhauer está unida por un lazo muy tenue al resto de su filosofía. En Schopenhauer, lo mis-

mo que en Hegel por él tan aborrecido, cuando discurren sobre estética, el artista se sobrepone al filósofo y le obliga a cometer felices inconsecuencias. No hay el menor rastro de empirismo ni de positivismo en la filosofía del arte que nos da Schopenhauer. Es lisa y llanamente una restauración del platonismo. Schopenhauer enseña que la noción de lo bello no puede adquirirse a *posteriori* y por la sola experiencia, sino que, a lo menos en parte, debe ser considerada como noción a *priori* que concierne, no a la *forma,* sino a la *sustancia* de los fenómenos, por lo cual la obra del arte aventaja mucho a la de la naturaleza. Admite la *anticipación del Ideal,* esto es, el sentimiento de lo bello anterior a toda experiencia, si bien la experiencia le sirve luego al artista como de *cuadro esquemático,* dentro del cual puede evocar y desarrollar aquello mismo de que sólo tenía *a priori* una conciencia confusa. La significación íntima del arte consiste en la luz más o menos viva que difunde sobre la *Idea* de la Humanidad; y hasta del mismo retrato quiere (siguiendo a Winckelmann) que sea *el ideal del individuo,* esto es, lo individual elevado a la altura de la idea del género. Esta idea es la unidad *ante rem,* la unidad intuitiva que precede al conocimiento de lo particular, y de ningun modo puede confundirse con la Noción, que no es más que la unidad *post rem*. «La Noción es como un recipiente inanimado, del cual no se puede extraer más que lo que en él se ha puesto; la Idea, por el contrario, es un organismo vivo, dotado de facultad reproductiva». Schopenhauer profesa sobre la inconsciencia y el sublime instinto del genio teorías místicas que nada tienen que envidiar a las de Schelling. Y no digamos nada de su teoría sobre la Música, que es un verdadero sueño de iluminado, digno de Jámblico, de Proclo o del más exaltado entre los últimos discípulos de la escuela de Alejandría. «La Música nos da el elemento metafísico del mundo físico, la *cosa en sí* de cada fenómeno. *El mundo puede llamarse encarnación y objetivación de la música con el mismo derecho que objetivación de la voluntad.*» Schopenhauer cree que,

dada la posibilidad de llegar a explicar la música de una manera exacta en **[p. 318]** su conjunto y en sus detalles, desarrollando en forma de nociones generales lo que ella expresa a su modo, tendríamos el cuadro más fiel y la explicación más razonada del mundo, viniendo así la Filosofía a confundirse y perderse en la Música. Es inútil encarecer la influencia que han ejercido estas paradojas en el desarrollo de la concepción *wagneriana*.

Para decirlo todo en una palabra, Schopenhauer, en estética como en todo lo demás, es un escritor ingeniosísimo, brillante y ameno, de una nitidez rara vez vista en autores alemanes, y al mismo tiempo *sugestivo* como pocos, riquísimo en detalles de alto precio, pero uno de los guías más inseguros y peligrosos que pueden escogerse. La aparente rigidez de su sistema no excluye una porción de contradicciones interiores y de ocurrencias tan extemporáneas y absurdas, que sólo pueden pasar por rasgos de humorismo. Aun su misma instrucción técnica e histórica, tan completa en algunas partes, es en otras deficiente hasta el extremo. Parece imposible que en 1844 un hombre tan culto y tan leído como lo era Schopenhauer, haya podido escribir el enorme disparate de que «la arquitectura gótica era una *creación de los sarracenos, introducida por los godos de España en el resto de Europa*». Schopenhauer no gustaba ni poco ni mucho del arte ojival, y tenía por una temeridad ciega y propia de bárbaros compararle con el arte antiguo; pero si esto no pasaba de ser un mal gusto suyo, en que se revela bien a las claras la educación del siglo pasado, ¿qué hemos de decir de la presuntuosa ignorancia con que se pone a hablar de los orígenes de un arte que no conoce? ¿Qué de la extraña idea de suponer que todo el atractivo de las catedrales de la Edad Media nace de reminiscencias históricas y de sentimientos subjetivos ajenos al arte?

Para comprender éstas y otras aberraciones de la crítica de Schopenhauer, que fueron siendo en él mayores con los años, como se puede observar cotejando las tres ediciones de su obra

capital, hay que saber que en la gran cuestión de *clásicos* y *románticos,* tan disputada en su tiempo, Schopenhauer se mostró clásico intransigente, y adversario fanático del romanticismo. Para él, la diferencia entre ambas poesías estaba en que el clasicismo se inspira siempre en los motivos verdaderos, naturales y puramente humanos de las acciones, mientras que el romanticismo **[p. 319]** prefería motivos artificiales, imaginarios y de convención, como los derivados de lo que él llamaba sacrílegamente el *mito cristiano,* los del *culto inepto y ridículo de la mujer,* los del *principio extravagante y fantasmagórico del honor caballeresco,* las *divagaciones lunáticas del amor metafísico,* etc. Así es que aunque en Calderón le agradaba un cierto fondo pesimista que en él creía encontrar, sus dramas, por otra parte, le parecían *monstruosas caricaturas de la naturaleza y de las relaciones humanas,* infestadas además por la *sutileza escolástica*. No es esto decir que Schopenhauer sacrifique en toda ocasión el arte moderno al arte antiguo. Shakespeare le parece mayor poeta que Sófocles; la *Ifigenia* de Eurípides bárbara y vulgar en comparación de la de Goethe; pero consiste en que ni Shakespeare ni Goethe son, a sus ojos, poetas románticos.

Las ideas artísticas de Schopenhauer han sido ampliadas más o menos fielmente por varios discípulos suyos, especialmente por J. Frauenstädt en sus *Cuestiones Estéticas,* [1] y por Julio Bahnsen en su libro *De lo trágico como ley del mundo, y del Humor como forma estética de la verdad metafísica,* [2] ensayo extravagantísimo, que en algunas cosas recuerda la *Poética* de Juan Pablo, aunque no ciertamente en lo mejor que ésta contiene.

Desarrollando Bahnsen un pensamiento de Schopenhauer, considera el arte trágico como arte pesimista por excelencia, puesto que nos muestra la Voluntad en lucha consigo misma (lo cual es propiamente la flor del pesimismo), y convierte la vida moral, cuyo tipo es la tragedia, en una preparación para la nada. El conflicto trágico es, por su naturaleza, *insoluble,* como lo es el conflicto de la vida. La disposición a lo trágico arranca de la es-

encia misma de la voluntad. Y no hay que pensar en imperativos categóricos. El cumplimiento íntegro de la ley, el acto moral supremo, tiene por premio el dolor íntegro y supremo también. Esta es la justicia trágica. La voluntad es una fuente envenenada; el mismo acto de querer constituye un crimen, y cuanto más se refine y perfeccione la voluntad humana, mayor será su tormento, más insoportable el mal, y mayor el número de víctimas **[p. 320]** condenadas al infortunio trágico. El mal irá creciendo de siglo en siglo, como va creciendo en la escala de los seres. Y no hay modo de librarse de la serpiente enroscada del dolor, pues el que una vez ha entrevisto la vida moral ya no puede sustraerse a ella, ni, por consiguiente, a la vida trágica.

Hasta aquí no hay diferencia entre Bahnsen y Schopenhauer: la diferencia está en la teoría de lo cómico, de la cual Schopenhauer poco o nada dice. Lo trágico no nos da la verdad completa, según Bahnsen; la segunda parte es lo cómico, o sea, la profunda *ironía* que reina en la naturaleza. El *humorismo* liga ambos elementos, sacando de lo trágico lo que contiene de *irónico,* intelectualizando lo trágico y convirtiéndolo en materia dócil para el arte. De este modo el humorismo nos liberta del imperio del mundo exterior, y algo, aunque poco, de la tiranía del dolor, «dejándonos entrever, detrás de la máscara cómica, la cabeza de Medusa del pesimismo».

De todo esto infiere Bahnsen que el humorismo es absurdo pero que precisamente por serlo es la única forma artística digna de un hombre sensato, porque implica una manumisión, aunque sea imperfecta y momentánea; una especie de intermedio entre el querer y el no querer; una voluntad con tendencia a negarse a sí misma y a precipitarse en la nada. Pero el verdadero *humor,* el humor más selecto y exquisito, consiste en reírse del *humor* mismo, y confesar que es impotente para librar al hombre del dolor; procediendo en esto como los budistas que empiezan por negar su propia existencia, y luego niegan esta misma negación, y así

indefinidamente, hasta que dejan vacío de formas un entendimiento. El término de la filosofía de Bahnsen es, pues, una especie de imbecilidad metafísica.

Sabido es que la doctrina de Schopenhauer fué profundamente modificada por Eduardo Hartmann, cuya *Filosofía de lo Inconsciente* entraña una tentativa de reconciliación entre Schopenhauer y Hegel, o, por mejor decir, entre Schopenhauer, Hegel y Schelling, cuyo *Absoluto* tiene evidente relación con *lo Inconsciente* (de Hartmann), que es el fundamento común de la *Voluntad* y de la *Idea*. El mundo y el Yo no son más que sumas diferentes de relaciones y actos voluntarios de lo *Inconsciente*. Por lo que hace a la ética, aunque Schopenhauer y Hartmann convengan **[p. 321]** en volver los ojos al budismo, como único fundamento de la moralidad, el ideal para Hartmann no es la extinción de la voluntad individual, sino «la aniquilación de todo querer en el no querer absoluto, la negación de todo lo que llamamos existencia, el término fatal del *proceso* del mundo, sin dejar en pos de sí elementos para otro nuevo *proceso*». [1]

Hartmann no es autor de ningún tratado especial de Filosofía del arte; pero ha consignado muchas ideas sobre este punto al tratar de lo *Inconsciente en el sentimiento estético,* y también en estudios literarios sobre el *Fausto* de Goethe, sobre *Romeo y Julieta* y sobre la Estética de Max Schasler. En todos estos trabajos domina, como en lo restante de la filosofía de Hartmann, el propósito de conciliar el empirismo con el idealismo.

Hartmann no se empeña en una definición de lo bello; pero toma del idealismo su profundo sentimiento de la esencia de la belleza, del empirismo su facilidad para darse cuenta de las diversas formas que puede revestir. No admite, como los platónicos, y como el mismo Schopenhauer, un ideal inmutable para todos los tiempos y razas, un ejemplar eterno de las cosas ni un dechado inmortal, sino ideales concretos del hombre y de la mujer, del niño, del adolescente, del viejo, etc.; en suma, no un tipo deter-

minado, sino una muchedumbre de tipos. Pero tampoco admite que los empíricos puedan dar un paso más allá de la concordancia de la belleza óptica o acústica con las leyes de la realidad. Ni siquiera es posible afiliarle entre los discípulos de Herbart, aunque concede extraordinario valor a la forma, porque al mismo tiempo enseña que «las relaciones de la forma no son bellas sino en tanto que son expresión sensible y adecuada del fondo, y están determinadas y condicionadas por él». *Toda forma bella responde a una idea:* la belleza formal no se concibe sin las relaciones lógicas e internas del contenido.

Hecha esta salvedad, Hartmann cree que los empíricos tienen razón cuando afirman que todo juicio estético depende de condiciones fisiológicas y psicológicas. Ellos son los verdaderos creadores de la ciencia de lo Bello, no los idealistas con sus hipótesis. **[p. 322]** Los platónicos sienten y comprenden la belleza, pero solamente los empíricos llegan a explicarla.

Así fluctúa Hartmann entre el idealismo y el empirismo, para decirnos finalmente que *lo Bello es creado y sentido por lo Inconsciente*. Lo Inconsciente hace penetrar un rayo de belleza en todo lo que existe; enciende la inspiración genial, y presente en todo, aunque invisible, dirige las resultantes de las fuerzas físicas a objetos determinados. En el hombre, la obra es exterior, y se realiza en materia externa; en la naturaleza, el individuo es a un tiempo mármol y escultor. Pero una y otra categoría de belleza son diversos efectos de una misma causa: *lo Inconsciente*. La Belleza es aspiración universal del mundo animado y del inanimado. Hartmann enlaza y confunde con la actividad estética el instinto sexual, que considera como inclinación hacia el más perfecto de la especie.

Esta aspiración es, pues, universal e innata. Cada ser es tan bello como se lo permiten las condiciones a que están sujetas su vida y su movimiento. La belleza aparece siempre que es conciliable con la vida, aunque sea inútil, aunque no favorezca la concu-

rrencia vital. Entendida así la belleza, es, como dijo Kant, una *finalidad sin fin*. Es la inteligencia victoriosa que descansa de su trabajo, manifestando de este modo la superioridad que tiene sobre las fuerzas ciegas de la materia.

Lo Inconsciente es la prudencia suprema, que corrige las faltas de la voluntad y se acomoda de buen grado a las necesidades de la voluntad consciente. Como lo Bello es obra de lo Absoluto (o, lo que es lo mismo, de lo Inconsciente), no puede tener valor relativo; pero es cierto que se adapta a las leyes de la evolución, del progreso y del desarrollo orgánico. El ideal es tan vario como las manifestaciones de la inteligencia suprema, y aquí está la mayor divergencia entre Hartmann y Schopenhauer. Para Hartmann, nunca el juicio de lo bello es a *priori,* sino a *posteriori* y empírico.

Revelador de este ideal es el *genio,* que Hartmann, como Schopenhauer, distingue de la imaginación o *fantasía* (poder de representarse objetos sensibles). El hombre de talento escoge y combina imágenes guiado por el juicio estético, elimina lo feo, congrega lo bello; pero no produce más que obras medianas y **[p. 323]** frías, porque le falta el soplo vivífico de lo *Inconsciente,* la inspiración superior y misteriosa, que tenemos que reconocer como un hecho, sin intentar explicarla. El *genio* recibe como don gratuito de los Dioses la concepción total, la creación orgánica y viva, tan viva como los organismos de la naturaleza, que deben asimismo su vida a lo Inconsciente. Sólo el arte que se convierte en naturaleza y en instinto es arte verdadero. No es inútil la reflexión al artista: debe preparar en su espíritu el terreno sobre el cual han de caer los gérmenes de lo Inconsciente, para desarrollarse en rica vegetación de formas vivas; debe reunir en su memoria gran cantidad de imágenes adecuadas a su arte, para que la idea (todavía sin forma) sugerida por *lo Inconsciente* encuentre los materiales de la forma que le conviene.

Hartmann define, pues, la obra artística como una «acción recíproca y constante de la actividad inconsciente y de la actividad

consciente, una y otra igualmente indispensables para la realización del fin común». Todo esto es doctrina *schellingiana* pura, lo mismo que el afirmar que el genio prescinde de las reglas, porque las lleva inmanentes en sí propio.

El placer estético, como todo placer (continúa Hartmann), está en relación objetiva con el dolor físico, pero no se confunde nunca con la impresión sensible, precisamente porque arranca de ella. Si las cualidades sensibles deben su origen inconsciente a la reacción inmediata del alma sobre la excitación nerviosa, la impresión estética tiene más bien su causa ignorada de la ciencia, *en una reacción del alma sobre las impresiones sensibles ya producidas;* es, por decirlo así, *una reacción de segundo grado*. Por eso el origen de la impresión sensible permanece, y quizá permanecerá eternamente para nosotros, envuelto en el más profundo misterio, al paso que el proceso generador de la impresión estética ha sido en gran parte reproducido bajo la forma discursiva del pensamiento consciente, y explicado, es decir, referido a concepto. La idea inconsciente determina el sentimiento del cual es objeto: es la intuición estética. Pero la reflexión puede aplicarse a la belleza realizada, discernir los elementos que andan mezclados en el alma del artista, hacer la enumeración y el inventario de las riquezas que contiene el genio, y aun determinar las condiciones de toda belleza, por más que el origen de esta aparición **[p. 324]** mágica sólo pueda atribuirse a un proceso de lo Inconsciente.

Hartmann ha bosquejado en varios escritos suyos una especie de poética dramática, muy pesimista, muy *determinista* y muy clásica, como era de esperar de un discípulo de Schopenhauer. Considera la tragedia como una apología del suicidio, o más bien como una exhortación directa a él. La tragedia conduce a la intuición de la necesidad en que a veces se halla el hombre de darse la muerte porque no pinta la vida como bella, apetecible y digna de ser vivida, sino que plantea el problema del mal, y nos da de él la única solución posible y definitiva, la única conciliación

transcendental, es decir, la muerte del héroe… La creencia en la inmortalidad personal, la creencia en una vida futura, donde continúen los males de la presente, es de todo punto contraria a la índole de la tragedia, porque la deja sin solución. La tragedia tiene que ser panteísta y pesimista por naturaleza. Toda ella es una predicación del suicidio individual y colectivo; un poema escrito para mostrar que la existencia es cosa detestable, y este mundo el peor de los mundos posibles». Para hacer justicia de tales aberraciones (despojadas en Hartmann de la gracia humorística con que las viste Schopenhauer), basta citarlas.

En lo tocante a la estructura del drama, la teoría de Hartmann es mucho más racional; pero adolece, como queda indicado, de excesivo rigorismo clásico. En obsequio a la *unidad* y *concentración de interés,* rechaza las *crónicas dramáticas,* cuya unidad es puramente épica, y también las representaciones triviales de la vida común (v. gr., las de Kotzbue e Iffland). No es dramático sino lo que *puede traducirse exteriormente en acto visible:* por falta de esta condición no interesa en la escena el *Taso* de Goethe. Toda obra dramática debe ser propia para ponerse en las tablas, no excediendo, por lo tanto, de cierta extensión, prestándose a divisiones cómodas y creciendo el interés hasta la catástrofe. Debe ser capaz de conmover desde un punto de vista universal y humano. No ha de fundarse en meras preocupaciones nacionales, contrarias al sentir general de la humanidad, ni someterse a la historia de un modo tan servil que, sacada la materia poética de aquel cuadro histórico, no pueda acomodarse igualmente a otro. Finalmente, debe ser sencilla. Por no serlo, el arte de Shakespeare queda inferior al de los griegos. La fuerza está en la **[p. 325]** concentración. Todo lo que no sirva para la acción o para el carácter, debe ser rigurosamente proscrito. Hartmann llega a mirar con simpatía las unidades de lugar y de tiempo, por lo que contribuyen a la simplicidad y al orden. Los caracteres han de ser causa eficiente de los actos, porque la acción sin caracteres sólo

despierta un interés de mera curiosidad intelectual, como el de una partida de ajedrez. Pero el carácter no se manifiesta dramáticamente sino por la acción. La raza germánica, al decir de Hartmann, que se fija principalmente en Shakespeare, propende a la pintura de caracteres; la raza latina prefiere el interés de la intriga, y sólo compite con su rival en la creación de tipos cómicos.

Consiste, pues, la perfección del drama en representar un carácter en su *werden,* esto es, en el desarrollo de todas las aptitudes y consecuencias posibles que contiene en germen. Puede suceder, por tanto, que un carácter aparezca lógicamente al fin de la obra distinto de lo que fué al principio, de lo cual tenemos ejemplos en Edipo, Hamlet y Fausto. Pero el interés del drama se cifra siempre en este desarrollo del carácter, nunca en una serie de acontecimientos exteriores *(epopeya)* ni en una serie de tiradas líricas.

Hartmann concede poca importancia a la cuestión de si conviene escribir el drama en verso o en prosa; pero exige de todos modos que el estilo sea sencillo y sobrio, y que no pretenda brillar por sí mismo, sino esclarecer el pensamiento. El drama produce mucho mayor efecto cuando los personajes son ingenuos y no tienen conciencia muy clara de su estado interior. Por eso no debe abusarse de los monólogos.

Hartmann detesta el drama sentimental, y se muestra muy poco tolerante con el romanticismo de Víctor Hugo, ni con el empleo dramático de lo *horrible,* que considera desmoralizador porque favorece los instintos de crueldad. Tampoco transige con lo maravilloso, so pretexto de que no creemos en él y de que el drama no debe invadir los términos de la leyenda.

El autor confirma, interpretándola a su manera, una opinión de Lessing sobre la purificación de las pasiones dramáticas. El terror y la compasión separados son impotentes para producir el efecto trágico; pero lo consiguen unidos. Deben rechazarse,

pues, los géneros absurdos que nacen de esta separación, tales como el **[p. 326]** melodrama y la comedia lacrimosa. La compasión, como placer que se siente por verse libre del mal *(Suave mari magno…),* es un sentimiento egoísta, antipático e indigno del arte; y la compasión, como dolor, es un absurdo, porque nadie busca el dolor voluntariamente. Tampoco puede admitirse que la tragedia sea una lección moral directa, cosa de todo punto contraria al desinterés del goce estético. Sin embargo, hemos visto que Hartmann saca de la tragedia una ética pesimista, y, además, en consideraciones puramente morales están basados la mayor parte de los reparos algo pueriles que hace al *Romeo y Julieta* de Shakespeare, acusado por él de haber descrito, *no la profundidad del amor germánico,* sino el amor italiano, ligero, sensual y ardiente. [1]

Las concepciones de Herbart, de Schopenhauer y de Hartmann, han ejercido evidente influjo hasta en filósofos cristianos como Frohschammer, autor de un extraño libro sobre las *Mónadas y la Imaginación como principio cósmico.* Frohschammer llama imaginación a lo que Schopenhauer *voluntad,* y su **[p. 327]** cosmogonía (que por lo demás admite el principio de creación) puede calificarse de *cosmogonía estética,* puesto que está basada totalmente en la inmanencia de la Imaginación en el *cosmos,* como principio organizador y progresivo.

Sea cualquiera el valor de estas tentativas aisladas, el ciclo de la metafísica parece por ahora cerrado con Hartmann y su doctrina de lo Inconsciente. Ha pasado el tiempo de los jefes de escuela, y ninguno de los rarísimos que aparecen puede pretender una dominación que no sea muy efímera. Las consecuencias del hegelianismo, el mayor esfuerzo metafísico de nuestro siglo, quedan y se disciernen en toda la ciencia alemana, aun en los que más rechazan tal filiación; pero el hegelianismo, como sistema, ha dejado de existir años hace. La moral del pesimismo, o más bien la parte crítica y negativa que entraña su moral, influye en Alema-

nia, aunque mucho menos que en los países eslavos, donde la favorece el malestar social y el genio de la raza; pero la metafísica del pesimismo, hondamente quebrantada por los aditamentos y retoques que en él hizo Hartmann, pasa más bien por objeto de ociosa especulación que por materia de verdadero estudio. Por un lado la ausencia de metafísicos de primer orden, y por otro el prodigioso desarrollo de los estudios críticos y de las ciencias históricas, verdadera gloria de la Alemania moderna, hace que muchos estudien la filosofía como una especie de literatura, como un objeto de investigación histórica y de curiosidad erudita, ni más ni menos que la filología y la arqueología, ciencias que hoy reinan en aquellas Universidades con imperio casi despótico. Con esta forma, la más elevada y noble del positivismo, alterna el otro positivismo de las escuelas experimentales, cuya expresión alemana, en lo tocante a los estudios filosóficos, son la *psicofísica* y la *psico-matemática*. El laboratorio de Wundt ha reemplazado a la cátedra de Schelling y hoy se comenta la ley de Fechner con el mismo calor que hace cuarenta años las evoluciones de lo absoluto. En suma: el realismo, el pesimismo, el positivismo, el materialismo, el empirismo en todas sus formas, el criticismo y el escepticismo, han contribuído juntos y aislados a difundir en la atmósfera de las Universidades alemanas un marcadísimo desdén hacia la filosofía pura. Los excesos del idealismo no podían menos de traer esta reacción, que desgraciadamente ha ido tan lejos, **[p. 328]** que está solicitando ya otra en sentido contrario. Lo particular, lo individual, lo infinitamente pequeño, lo accidental y fortuito, se ha sobrepuesto en tales términos a lo general, a lo transcendental y a lo absoluto; ha llegado a tal extremo el desmenuzamiento del trabajo intelectual; han triunfado de tal modo las *monografías* sobre la síntesis, que, en vez de la luz, comienza a producirse el caos, a fuerza de amontonar sin término, y a veces sin plan, hechos, detalles, observaciones y experiencias. Por otra parte, como este género de trabajo no está de ningún

modo vedado a las medianías, ni exige grandes dotes intelectuales, sino un enorme poder de paciencia, de atención, de orden y de memoria, las medianías han triunfado de tal modo, que pasan hoy por glorias de Alemania, y absorben la atención pública (antes concedida sólo a los sublimes metafísicos y a los poetas excelsos), los copistas de inscripciones, los amontonadores de variantes, los naturalistas al pormenor, los gramáticos que estudian las formas de la conjugación en tal o cual dialecto desconocido, y a este tenor otra infinidad de *trabajadores* útiles, laboriosísimos, estimables, pero que no pasan ni pueden pasar de la categoría de trabajadores, sin literatura, sin filosofía y sin estilo.

Por efecto de esta tendencia general y absorbente, van siendo cada vez menos frecuentes en Alemania los trabajos de estética pura, aunque todavía los que salen de aquellas prensas exceden mucho en cantidad a los que producen las demás naciones de Europa juntas. Lo que abunda de un modo extraordinario son las historias del arte y de la literatura de todos los pueblos conocidos, los manuales de arqueología, las tesis y disertaciones sobre tal o cual manifestación artística, sobre tal o cual elemento del problema estético.

El fenómeno más digno de tenerse en cuenta en esta Estética alemana novísima, son, sin duda, las teorías relativas a la Música, que era hasta hoy la más descuidada de todas las artes bajo el aspecto teórico. Dos direcciones principales y opuestas se han manifestado en este punto. La escuela de Herbart, y las que de ella más o menos directamente proceden, han intentado construir una verdadera *teoría científica* de la Música, y han tratado de ella desde un punto de vista que pudiéramos llamar *fisiológico*. Por el contrario, la llamada escuela *del porvenir,* o doctrina de la **[p. 329]** *melodía infinita,* se ha lanzado en todos los desenfrenos de la estética más *idealista,* archi-romántica y teosófica.

Entre los estéticos musicales de la escuela *realista,* merece singular consideración Eduardo Hanslick, autor de un notable libro

sobre *la Belleza en la Música,* [1] que obtuvo extraordinarios elogios de parte de hombres tales como Vischer, Strauss, Lotze, Lazarus y Helmholtz. El pensamiento del libro de Hanslick se reduce a esto: hasta la hora presente, la Música ha sido considerada como *arte de sentimiento:* yo no niego que la Música despierte y excite sentimientos; pero creo que la obra musical, en la sola relación de los sonidos, posee ya un valor estético, independiente del sentimiento.

«Para que el estudio de lo bello (dice Hanslick) no conduzca a una pura ilusión, es necesario que se aproxime al método científico natural, y atienda a la parte *objetiva,* sin encerrarse en el sentimiento, que sólo puede servir de base a una estética subjetiva… Todo arte es digno de ser estudiado en su valor técnico propio, sin sujeción a una oscura metafísica de lo bello».

Hanslick empieza por afirmar, como todos los herbartistas, que «la belleza no se propone nada, porque *no es más que una forma,* y los sentimientos que excita nada tienen que ver con la belleza considerada en sí misma. Lo bello es y será eternamente bello, aunque no despierte emoción alguna. No hay, pues, fin ni propósito alguno en la Música. La facultad estética no es el sentimiento, sino la imaginación, es decir, la contemplación pura. Todo lo que sea ajeno de esta pura contemplación, pertenece al dominio de la psicología, no al de la Estética». La belleza no puede juzgarse por el efecto incierto y variable que en nosotros produce: esto sería razonar de lo condicionado a lo incondicionado, y juzgar de las piezas musicales por los títulos disparatados que suelen llevar y que tienen un valor puramente convencional.

Además, la expresión del sentimiento *determinado* cae fuera de los límites y recursos de la Música. Si la Música no expresa ideas por su carácter definido y concreto, tampoco puede expresar sentimientos, porque el sentimiento tiene no menor **[p. 330]** determinación que la idea, y no puede separarse artificialmente de ella. Los pensamientos que expresa el compositor son pensa-

mientos musicales. Lo único que del sentimiento puede expresar la Música es su *carácter dinámico,* lento o vivo, suave o fuerte. Pero el *dinamismo* es un atributo del sentimiento, no es el sentimiento mismo. «La Música no expresa el amor, sino un movimiento que puede producirse cuando se siente amor o una impresión análoga». El amor es una idea abstracta, inasequible a toda combinación de sonidos. Si creemos otra cosa es porque damos a los sonidos, lo mismo que a los colores, un valor *simbólico (simbolismo de las tonalidades,* en Schubert). En la música vocal somos víctimas de una ilusión producida por las palabras, únicas que contienen el sentimiento. Más bien expresa la Música los fenómenos exteriores (cuando están sometidos a la ley del movimiento), que su impresión en el alma. Las percepciones auditivas sustituyen a veces a las percepciones ópticas; nunca sustituyen al sentimiento.

De esta confusión entre las diversas artes nace la inferioridad estética de la ópera, que realmente no es una combinación, sino un conflicto perpetuo entre la Música y la Poesía; y nace también la inferioridad del baile, que pierde de su belleza plástica y rítmica cuando gana en interés dramático. «La ópera es de todo punto imposible, si el principio musical no domina en ella con absoluto imperio».

¿Cuál es, pues, según Hanslick, la belleza propia y específica de la Música? La que depende únicamente de los sonidos y de sus combinaciones artísticas; la que tiene por elemento primordial la *eufonía,* por esencia el *ritmo*. *El mundo de las formas sonoras y movibles* es el mundo de las ideas musicales, que Hanslick compara con los caprichosos arabescos, con las imágenes del kaleidoscopio. «La Música es un *kaleidoscopio sonoro»*. Debe ser comprendida y apreciada como música y en sí propia. Hay ciertamente en la Música un elemento racional; pero es el que se deriva de cierta concordancia fundamental, de cierta afinidad secreta, establecida por la naturaleza entre la organización del hombre y los fenómenos sonoros.

Por consiguiente, la teoría filosófica de la Música se reduce a investigar la naturaleza de cada elemento musical por sí solo, determinar su relación con ciertas impresiones, y reducir a **[p. 331]** categorías estéticas generales los resultados obtenidos. Para Hanslick, la Música es una ciencia tan experimental y positiva como la Física o la Química. Hanslick expresa todavía de un modo más ingenuo su concepto fisiológico de la Música cuando nos dice, en son de alabarla, que es «superior a las demás artes, *por la acción directa que ejerce sobre nuestros nervios, y por ser más considerable en ella el elemento material y sensual que en la pintura y en la poesía*». No obstante, Hanslick, por una contradicción singular, se empeña en distinguir a toda costa entre el elemento que él llama *patológico,* y el elemento *estético* de la pura contemplación musical. Pero el dilema es ineludible: o esa, contemplación es puramente intelectual, o se dirige a la sensación (ya que no al sentimiento), y entonces puede y debe llamarse fisiológica. Hanslick no resuelve este dilema, y fluctúa siempre entre el *placer intelectual,* el placer (si así puede llamarse) que resulta de ver en acción la habilidad técnica, placer reservado naturalmente a muy pocos, y la conmoción nerviosa, que es patrimonio de muchos. Esta contradicción interna envuelve la ruina de su sistema, nacido de cierta vanidad estrecha de músico o de *dilettante científico,* y de una consideración superficial e incompleta del juego de las facultades humanas, que nunca trabajan aisladas, sino en relación más o menos armónica, por lo cual no es posible en ningún acto psicológico separar en absoluto el sentimiento de la inteligencia, ni ésta del esfuerzo de la voluntad. El mismo Hanslick viene a confesar, en las últimas páginas de su libro (destruyendo así toda la argumentación de él), que «por las venas del cuerpo musical circulan, como sangre generosa, pensamientos y sentimientos que no son el cuerpo mismo, ni aun están visibles en él, pero que le prestan vida y movimiento». Todo ello está muy bella y poéticamente dicho; pero si la vida de la Música depende de la idea y

del sentimiento, ¿a qué se reduce la tesis de Hanslick sino a un ejercicio dialéctico, y a un *excursus* muy ingenioso, que persuade y halaga, pero no convence? Poco nos importa que se afirme que «el compositor crea y produce exclusivamente música, sin ningún asunto ni realidad moral ni física», cuando dos líneas antes se nos ha dicho que «el compositor piensa y crea *poéticamente*». Pues bien: en la poesía y en el modo de concebir poético, va envuelta esa misma realidad, que no es precisamente moral ni tampoco física, sino **[p. 332]** realidad esencial o *ideal,* y fondo común de todas las artes. La técnica musical puede y debe ser independiente; pero la estética musical no puede aspirar a semejante autonomía, sin perder su carácter de estética, sin caer hacia el lado intelectual o hacia el lado fisiológico, sin emanciparse de la teoría general del arte y de la Metafísica de lo Bello. Buena y legítima y necesaria era la reivindicación de la *forma;* pero los *herbartistas* la han llevado tan lejos, que, más que una Estética, amenazan darnos un conjunto de *estéticas,* regidas cantonalmente, con arbitraria ruptura de los lazos naturales que ligan las bellas artes entre sí, y todas ellas con el espíritu humano, que las siente y las produce.

La aparición de una teoría como la de Hanslick no se comprendería si no tuviésemos muy en cuenta los maravillosos trabajos verificados en estos últimos años por H. Helmholtz sobre la naturaleza del sonido, su carácter compuesto, su propagación, intensidad y elevación, el análisis del timbre, las propiedades armónicas de los instrumentos y la formación de las *gammas*. Para exponer claramente los descubrimientos de Helmholtz, consignados en su grande obra *Teoría fisiológica de la Música,* [1] sería necesario un curso preliminar de Acústica, que no tenemos autoridad **[p. 333]** ni ciencia para dar. Por otra parte, los trabajos de Helmholtz, aunque sean preparación necesaria para la Estética musical, no pertenecen en sí mismos a la Estética, sino a la Física. La Estética empieza donde acaba la teoría acústica; y el mismo

Hanslick, uno de los más fervientes admiradores y secuaces de Helmholtz, así lo reconoce y confiesa. Esta distinción es esencial, aunque la olviden a menudo los positivistas, que suelen caer, como todas las escuelas empíricas, en el paralogismo, *post hoc, ergo propter hoc*. Es evidente que sin las condiciones fisiológicas descubiertas o reconocidas por Hemlholtz, no hay Música posible; pero es punto de no menor evidencia que no bastan esas condiciones para explicar, no ya una sinfonía de Beethoven, sino la melodía más insignificante. El *quid divinum* de la Música permanece tan ignorado antes como después de los descubrimientos del gran físico de Heidelberg. A nadie que se ocupe en la teroía de la Música es lícito ignorarlos; pero ¿no ha ido Helmholtz demasiado lejos cuando, apoyándose en sus experimentos, ha querido producir una revolución en la Música, abandonando los temperamentos y volviendo al sistema de las consonancias puras?

La verdadera gloria de Helmholtz no está en esta tentativa, por lo menos aventurada, sino en su análisis de las vibraciones sonoras; en los instrumentos que ha inventado para descomponer el sonido más complexo, y para determinar numéricamente sus elementos; en el análisis fisiológico de la percepción sonora; en haber demostrado que *«el timbre musical* resulta de una *fusión de notas agudas,* más o menos numerosas, más o menos intensas, con un sonido fundamental»; demostración que, aplicada a los instrumentos, le ha servido de base para fijar con precisión el respectivo valor armónico de cada uno; en el estudio de la voz humana, considerada como instrumento, estudio hoy mucho más accesible que antes, gracias al *laryngoscopio,* que permite observar las vibraciones que acompañan a la palabra; en la aplicación de la doctrina del *timbre* a la teoría de las *vocales,* y la reproducción artificial y *sintética* de ellas en el llamado *piano de Helmholtz;* en el estudio, a un tiempo anatómico y musical, del órgano del oído. Hay aquí un mundo nuevo y que promete extraordinarias riquezas; pero nunca sus límites, por mucho que los extendamos, lle-

garán a confundirse con los de la Estética. Así **[p. 334]** como el análisis filológico de la palabra nunca podrá sustituir a la teoría de la literatura; así como la prosodia nunca nos dará el secreto de la poesía; así como la perspectiva y la teoría de los colores no nos dan la menor luz sobre la *concepción* pictórica, aunque sean indispensables para el estudio de sus procedimientos, así también el alma de la Música se resistirá eternamente a todos los *resonadores* y a todas las *sirenas* de Helmholtz, y a cuantos en adelante se inventen o perfeccionen.

Mientras la novísima psicología fisiológica se empeñaba de este modo, que, por lo menos, ha de calificarse de temerario y prematuro, en llevar a su dominio la teoría del arte, una inmensa revolución, a un tiempo literaria y musical, se producía en los dominios de la estética dramática, por el impulso de Ricardo Wagner, extrañísimo personaje, que no podrá ser rectamente juzgado hasta que el tiempo, gran depurador de las cosas, haya separado de su reforma la parte de estrépito y de charlatanismo. Para juzgar la parte musical de la reforma de Wagner, reconocemos desde luego nuestra absoluta incompetencia: la parte literaria nos agrada, y su principio general nos parece inatacable; en realidad, apenas ha sido atacado. Es independiente del sistema, como lo prueba el hecho de haber sido expuesta y defendida la misma idea, cien años hace, por un partidario tan fervoroso de la música italiana como nuestro P. Arteaga. Convertir el *libretto* en verdadera obra literaria, darle la misma o mayor importancia que al texto musical, levantarle de la mísera postración en que había caído, escoger argumentos que por su alcance con las tradiciones y mitos nacionales, por su carácter legendario y fantástico, se muevan en las regiones de un idealismo vaporoso, verdadera atmósfera del drama musical, sin perder por eso el sello de realidad y de vida que exige toda composición escénica, es lo que Wagner ha defendido, y lo que él mismo, verdadero e inspiradísimo poeta, quizá poeta antes que músico, aunque domine con más

perfección las formas musicales, ha ejecutado con la mayor brillantez y la más honda penetración del espíritu de su raza, en esas obras, a un tiempo tan líricas y tan teatrales, donde el romanticismo alemán ha renacido con inmenso brillo: *Tannhässer* y *Lohengrin, Tristán e Isolda, Parsifal* y *El anillo de los Niebelungen,* asuntos todos de los más bellos y de los más felices que **[p. 335]** ofrecen a una la epopeya germánica y el ciclo bretón trasplantado a Alemania por los Wolfram de Eschembach y los Gotfriedos de Strasburgo.

Lo mismo las teorías poéticas que las teorías musicales de Wagner, han sido expuestas por él en numerosos escritos de polémica, especialmente en los titulados *El Arte y la Revolución, La obra de arte del porvenir, Ópera y Drama* (que es una verdadera estética, bastante voluminosa, dividida en tres partes), y con más brevedad, en una carta escrita en lengua francesa a Federico Villot, y publicada en París, 1860, al frente de una traducción de algunos de sus poemas. [1]

Recoger en el lecho del drama musical el rico torrente de la música alemana, tal como le produjo Beethoven; arrancar la ópera de la frivolidad en que vegetaba, y convertirla en expresión «de los más profundo y más grande que el espíritu humano puede concebir»; restablecer *las relaciones ideales del teatro y de la vida pública,* como en la antigua Atenas; poner término a la funesta separación de las diversas ramas del arte, y hacerlas concurrir juntas a la noble empresa de educar a la humanidad en sus fines más elevados; crear, mediante esa unión, un arte *de alcance ilimitado,* que subsane las limitaciones recíprocas de las diversas artes (que es lo que Wagner llamó *arte del porvenir,* y de ningún modo su propia música); corregir los vicios radicales de la ópera mediante una cooperación activa y seria del poeta, creando poesía que fuese verdaderamente música, sobre una materia ideal, mítica o legendaria, emancipada de todo lo convencional y abstracto; fundir esta poesía con la *infinita potencia* de la Música, hasta

que, **[p. 336]** finalmente, *se resuelva en ella,* o a lo menos hasta que se compenetren ambas artes tan estrecha e íntimamente que produzcan una *impresión única* e irresistible que, empezando por sumergir el espíritu en una especie de ensueño, acabe por llevarle a la plena y clara visión del encadenamiento de los fenómenos del mundo y de las profundidades y misterios del alma; *prefigurar* en el poema la misma forma musical, con su riqueza inagotable de desarrollos; hacer de la *ópera,* no una colección de melodías inconexas y de trozos aislados de grande efecto, sino una obra seriamente artística, que reclame igual atención en todas sus partes; establecer entre la poesía y la música una relación algo semejante a la que tuvo (según Wagner) la primitiva sinfonía con la forma ideal de la danza; ampliar el poder de la Música, asentando sus pies en el terreno firme de la acción dramática, para lanzarse luego por los espacios de la *melodía infinita:* hacer de la orquesta, no un simple acompañamiento, sino una especie de coro ideal análogo al de la tragedia antigua, pero todavía más interesado que él en la acción, suprimiendo en cambio el coro actual por embarazoso y superfluo: tales son, si no los hemos entendido mal, los principales cánones de la estética *wagneriana,* desarrollada por su autor con sin igual insistencia, atacada y defendida por otros con encarnizamiento, pero de la cual nadie negará que, tal como es (elevada y profunda aun en lo quimérico), constituye el más inesperado y transcendental acontecimiento artístico de nuestros tiempos, y corona dignamente el ciclo o edad heroica de la Estética alemana, que comienza en Lessing, o más bien en Kant, y de la cual sería aventurado afirmar que ha dado ya todos sus frutos y consecuencias posibles.

[p. 295]. [1]. *Freie Vorträge über Aesthetik:* Zurich, 1834.

[p. 295]. [2]. *Lehrbuch der Aesthetik:* Brunswick, 1827.

[p. 295]. [3]. *Allgemeine Aesthetik als Formalwissenschaft: Viena,* 1867.

[p. 295]. [4]. *Praga,* 1856.

[p. 296]. [1]. *Aesthetischen Forschungen* (Francfort), 1852.—*Neue Proportional-Lehre des menschlichen Körpers:* 1872.

[p. 296]. [2]. *Geschichte der Aesthetik als philosophische Wissenschaft:* Viena, 1858. (Viene a ser como introducción a su libro de Estética.)

[p. 297]. [1]. Vid. el libro de Ribot, *La Psychologie Allemande Contemporaine (École Experimentale):* 2ª ed.—París, 1885, página 55.

[p. 298]. [1]. Han sido traducidas al francés por A. Duval en 1883.

[p. 298]. [2]. *Geschichte der Aesthetik in Deutschland,* 1868.

[p. 298]. [3]. Tres vols., 1ª ed., 1856-64; 2ª ed., 1869-72

[p. 300]. [1]. *Die Dioscuren. Zeitschrift für Kunstindustrie und künstlerisches Leben:* 1856.

[p. 300]. [2]. *Kritische Geschichte der Aesthetik, Grundlegüng der Aesthetik als Philosophie des Schönen und der Kunst:* 1872. En la *Revue Philosephique* de Ribot, 1876, tomo II hay sobre esta obra un buen artículo de Carlos de Bénard, que ha publicado allí mismo otros sobre diversas obras de estética alemana más dignos de ser coleccionados aparte que otros muchos estudios a los cuales en Francia se concede esta honra.

[p. 300]. [3]. *Geschichte der Theorie der Kunst bei den Alten:* Breslau, 1854.

[p. 304]. [1]. *Studien zur Geschichte der Deutschen Aesthetik seit Kant:* Stahl, Würzburg, 1878.

[p. 304]. [2]. *Aesthetik auf realistischer Grundlage:* Berlín, 1868.

[p. 305]. [1]. *Vorschule der Aesthetik:* Leipzig, 1876. Dos tomos en 8°. Son lecciones dadas en el *Círculo Artístico de Leipzig.* S. Calame ha publicado un artículo sobre esta obra en la *Revue Philosophique.*

[p. 306]. [1]. *Grundzüge der physiologischen Psychologie:* 1874.

[p. 307]. [1]. Vid. el interesante libro inglés de James Sully sobre *El Pesimismo*.

[p. 308]. [1]. Véase, además de los libros alemanes de Frauenstädt, Meyer, etc., el libro francés de Ribot *La Philosophie de Schopenhauer* (1874).

[p. 310]. [1]. *Die Welt als Wille und Vorstellung:* Leipzig, 1819; 2ª ed., 1844; 3ª, 1859. Esta obra ha sido traducida al francés por J. A. Cantacuzeno: Leipzig, 1885. En el tomo I pertenece a la Estética casi todo el tercer libro, titulado *la Idea platónica y el objeto del arte* (páginas 267 a 429). En el tomo II, donde Schopenhauer amplía muchas materias del primero, deben consultarse el capítulo relativo a la *teoría de la risa* (134 a 151), el de la *retórica* (174 a 176), y todos los complementos del tercer libro, donde Schopenhauer discute las cuestiones relativas al *genio y la locura,* a *lo bello en la naturaleza,* a la *esencia íntima del arte,* a la estética de la arquitectura, de la poesía, de la música y de las artes plásticas, y finalmente a la *historia*. Es imposible dar en pocas líneas idea de tanta riqueza, por lo cual remitimos a los lectores a la obra misma, ya fácilmente accesible.

También en otras obras de Schopenhauer, sobre todo en la miscelánea de filosofía moral que tituló *Parerga und Paralipomena,* traducida al francés por el mismo Cantacuzeno con el título de *Aphorismes sur la sagesse de la vie* (París, 1874), hay algunas consideraciones sobre materia artística. La exposición de Ribot, aunque bastante exacta, es muy incompleta.

[p. 319]. [1]. Dessau (1853)

[p. 319]. [2]. *Das Tragische als Weltgesetz, und der Humor als ästhetische Gestalt des Metaphysischen:* 1877.

[p. 321]. [1]. *La Filosofía de lo Inconsciente,* de Hartmann, ha sido traducida al francés por Nolen (dos tomos, 1876). Vid. tomo I, artículo V de la segunda parte.

[p. 326]. [1]. Sobre la estética de Hartmann hay un artículo de Séailles en la *Revue Philosophique*.

Citaremos rápidamente otros estéticos alemanes cuyas obras no han llegado a nuestro conocimiento:

Th. Sträter *¿Estudios sobre la historia de la Estética:* Roma, 1860. —T. Vogt *(Forma y fondo de la Estética:* 1869).—Horwicz *(Bosquejo de un sistema de Estética:* 1869).—J. J. Wagner *(Estética).*— Seidel *(Ciencia de la naturaleza de lo bello.—Charinomos, o teoría de las bellas artes).*— Kuno Fischer *(Diótima, o la idea de lo bello:* 1849).

Entre las muchas publicaciones útiles para la historia de las bellas artes, pero escritas con criterio más bien arqueológico que estético, sería grave falta omitir los concienzudos y eruditos estudios de Franz Kugler *(Manual de la Historia del Arte),* los de Waagen sobre los artistas de Inglaterra y Francia, la *Historia de la Arquitectura* de Wilhelm Lübke, las *Künstlerbriefe* de Guhl, los trabajos y lecciones de Kiss, la monumental publicación de las pinturas de Pompeya, Herculano y Stabia, hecha desde 1828 a 1858 por el Dr. Guillermo Zahn, etc. Entre los manuales del arte antiguo, debe citarse con especial elogio el del Otfried Müller, sobre todo en la edición de 1852, corregida y aumentada por Stark. La traducción francesa de Nicard, 1842, está más anticuada. Corren también con grande alabanza la *Historia de los artistas griegos* de Brünn, la *Historia de la plástica griega* de Overbeck y su *Mitología del Arte,* sin contar innumerables monografías y revistas tan importantes como el *Anuario para la ciencia del arte (Jahrbücher für Kunstwissenschaft)* del Dr. A. de Zahn, y la *Zeitschrift für bildende Kunst* del mismo.

[p. 329]. [1]. *Von musicalischem Schönen:* 3ª ed., 1865; 4ª, 1876. La traducción castellana se citará, en su lugar propio.

[p. 332]. [1]. *Die Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik (Estudio sobre las impresiones sonoras como fundamento fisiológico de la teoría de la Música)*. Véase además el libro de P. Blaserna, profesor de la Universidad de Roma, acerca de *El Sonido y la Música,* seguido de un nuevo estudio de Helmholtz sobre las *causas fisiológicas de la armonía musical* (París, 1886: *Biblioteca Internacional Científica* de Germer Baillière).

En la misma *Biblioteca* se han publicado los *Principios Científicos de las Bellas Artes* (ensayos y fragmentos de teoría), por E. Brücke profesor en la Universidad de Viena, seguidos de las importantes conferencias de Helmholtz sobre *La Óptica y la Pintura* (París, 1885). Su obra más extensa sobre el mismo asunto *(Óptica Fisiológica)* ha sido traducida al francés por Javal y Klein.

Hay una exposición popular y rápida de los descubrimientos de Helmholtz en los dos librillos de A. Laugel, *La Voix, l' Oreille et la Musique* (1867), y *L' Optique et les Arts* (1869), pertenecientes ambos a la bibliotequita de *Philosophie Contemporaine*.

Al mismo orden de ideas pertenece el breve pero substancioso tratado de S. Striker, profesor de Viena, *Sobre el lenguaje y la Música,* traducido al francés por Federico Schwiedland, y publicado en la misma biblioteca últimamente citada (1885).

[p. 335]. [1]. De las obras (literarias, se entiende) de Ricardo Wagner hay edición completa en nueve tomos, publicados por el editor Fritzsch, de Leipzig *(Gesammelte Schriften und Dichtungen)*. Contiene los libretos y los escritos de preceptiva musical y literaria, que son innumerables. En los tomos tercero y cuarto está el tratado de la *Ópera* y del *Drama*.

La bibliografía *wagneriana y antiwagneriana* es ya copiosísima, y lleva trazas de hacerse interminable. El lector que no tenga mu-

cho tiempo que emplear en estas cuestiones, ni quiera internarse en el estudio de las obras de Stahr, Listz, Horawitz, Nietzsche, Glasenapp, Schuré, etc., encontrará un buen resumen castellano, hecho con espíritu de sistema, pero con perfecto conocimiento de causa, en el libro de mi malogrado amigo Joaquín Marsillach *(Ricardo Wagner…:* Barcelona, 1878).

CAPÍTULO I.—INDICACIONES SOBRE EL DESARROLLO DE LAS IDEAS CRÍTICAS EN INGLATERRA ANTES DE NUESTRO SIGLO.—RENOVACIÓN LITERARIA DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XlX; SUS PRINCIPALES REPRESENTANTES: BURNS, COWPER, LOS LAKISTAS (WORDSWORTH, COLERIDGE, SOUTHEY), TOMÁS

LA extraña mezcla de pasión y espíritu positivo, de sensibilidad reconcentrada, de fantasía ardiente y de sentido profundo de la realidad que caracteriza al pueblo inglés, y que le ha hecho uno de los pueblos más poéticos de la tierra, a la vez que el mejor dotado para las artes del gobierno y para los triunfos de la voluntad en el inmenso campo de lo útil, se refleja, no solamente en su arte literario, sino en su filosofía y en su crítica, penetradas por igual de imaginación y de empirismo. Pero esta imaginación no es la que produce las grandes epopeyas metafísicas de la India antigua y de la Alemania moderna, ni este empirismo ha de confundirse con la superficial explicación positivista en que, por amor mal entendido a la claridad, suele detenerse el espíritu francés. Es la de los ingleses riquísima imaginación de detalles, así como es inagotable el caudal de hechos y observaciones que sus pensadores acumulan antes de arrojarse a formular ninguna ley inductiva. En rigor, la filosofía inglesa nunca ha sido ni espiritualista ni materialista, y en esto consiste su mayor originalidad. Es filosofía puramente inductiva, lógica o psicológica, moral o política, casi nunca metafísica. Tiene cortadas las alas, y hace **[p. 340]** alarde de ello. Los ingleses (dice Emerson) *son terrestres y de la tierra;* pero se puede añadir que, a semejanza del fabuloso Anteo, cobran fuerzas de su contacto con ella, y cuando persiguen lo útil lo hacen con enérgica pasión y con entusiasmo vehemente. Bacon, el tipo más completo de la raza en este punto, escribe de física con el estilo de un hierofante o de un poeta,

rico de grandes imágenes, de alegorías y símbolos, de pompas y esplendores de dicción, que contrastan de un modo singular con lo modesto y poco elevado de su aspiración especulativa.

Esta misma ausencia de elevación metafísica se nota en los conceptos generales que Bacon hubo de exponer acerca de la poesía, al trazar su famoso cuadro de clasificación de las disciplinas humanas *(Historia, Poesía y Filosofía),* conforme a la división de las facultades humanas *(Memoria, Fantasía* y *Razón).* Para él, la poesía no era otra cosa que fábula o narración ficticia, y el metro uno de los artificios oratorios, de ningún modo esencial a la poesía misma, puesto que una historia verdadera puede escribirse en verso, y una fábula en prosa. Viene a ser, pues, la Poesía a los ojos de Bacon una imitación caprichosa de la Historia. Limitado así el concepto de la poesía a la mera representación de actos humanos, el lord Canciller excluye de ella todos los géneros líricos, odas, sátiras, elegías, epigramas, refiriéndolos con manifiesta extravagancia a la filosofía y a la oratoria. [1] Quedan, pues, la poesía *narrativa,* la *dramática* y la que Baton llama *parabólica,* o sea, la expresión sensible de conceptos intelectuales. [2] Siendo el mundo sensible inferior a la dignidad del **[p. 341]** alma humana, tiene por oficio la Poesía conceder a nuestra naturaleza lo que la Historia le niega, y acariciar al espíritu con los simulacros de las cosas, ya que no puede alcanzar las cosas mismas. La Poesía nos da uno de los más firmes argumentos de la nobleza de nuestro ser, mostrándonos que el alma humana se complace en un orden más perfecto y una variedad más hermosa que la que puede encontrarse en la naturaleza después del pecado original. Como los sucesos que la verdadera historia refiere no son de tal amplitud que puedan satisfacer al alma humana, es necesario que venga la Poesía a fingir algo más heroico y a corregir los casos y fortunas del mundo, conforme a las leyes de la eterna justicia, de la inexorable Nemesis. De este modo, ajustando los simulacros de las cosas a la ley del espíritu y no el espíritu a las cosas, logra la Poesía

levantar el ánimo a la contemplación de lo sublime. [1] Aún logra esto mejor aquélla que Bacon llama *poesía parabólica,* es decir, la mitología alegóricamente interpretada como velo de profundísimas enseñanzas. El mito tiene para Bacon, tan acusado de puro experimentalista, el mismo sagrado y misterioso valor con que se mostraba a los ojos del autor del *Fedro* y del *Timeo*. Y esta consideración mística, esta ráfaga de platonisino, no es en las obras de Bacon un rasgo aislado. Al fin, en medio de su genialidad inglesa, él era hombre del Renacimiento, y el platonismo estaba entonces en la atmósfera. Era cuando aquella brillantísima legión de poetas líricos educados en Italia, los Surrey, los Sidney, los Spenser, arrancaban de la lira anglosajona acentos que en suavidad y en idealismo competían con los del Petrarca, venciéndolos en cierta íntima melancolía, sólo concedida a la musa del Norte. Los pastores de la *Arcadia* de sir Felipe Sidney son tan sutiles metafísicos de amor como los de **[p. 342]** nuestras *Dianas* y *Galateas*. El que indague los orígenes de la ciencia estética en Inglaterra, tendrá que detenerse ante la *Defensa de la poesía* del mismo Sidney, libro eminentemente platónico, como los que entonces se componían en Italia y en España, y libro donde la superioridad del ideal poético sobre la historia y la filosofía está defendida con singular elocuencia. Pero la más alta, la más pura expresión del platonismo del Renacimiento inglés, ha de buscarse en los versos de Spenser, llamado por sus compatriotas el poeta por excelencia, el *poeta de los poetas;* especialmente en sus *Himnos al amor y a la bellaza celeste;* «aquella hermosa lámpara de cuyos celestes rayos procede la luz que inflama a los amantes; luz que no puede extinguirse ni decaer, porque, cuando espire todo aliento vital, volverá a su nativo planeta, como partícula que es del más puro de los cielos». [1] El amor que Spenser decanta es el mismo Amor de los *Diálogos* de León Hebreo o de *El Cortesano* de Castiglione, el Amor alma del mundo, fuente de toda vida, armonía de las esferas, luz que penetra toda criatura. ¡Qué mucho que al-

go de esta luz serena y difusa haya llegado a los ojos del gran profeta de la inducción! Oídle exponer la fábula de Pan, la de Dionysio o la de Perseo; vedle penetrar en el laberinto *de sapientia veterum,* y no diréis que habla el precursor de los lógicos modernos, sino algún iluminado de Florencia, discípulo de Proclo o de Plotino.

Poco más que esto puede encontrarse en las obras de Bacon tocante a la ciencia cuyos orígenes y formación vamos exponiendo. Y, en rigor, apenas merecería ser citado en ella, a no ser por la peregrina intuición que tuvo de la importancia y necesidad de la *Historia Literaria y Artística,* a la cual puede decirse que él dió nombre y puesto al lado de la Historia Natural, de la Civil y de la Eclesiástica, llamándola en su peculiar y figurado estilo *el ojo de Polifemo,* sin el cual la historia del mundo seria la estatua **[p. 343]** de un ciego. Esta historia nadie hasta entonces la había intentado, y Bacon procede a exponer su argumento, su utilidad y el modo de escribirla. Pocas cosas hay en la obra *De augmentis scientiarum* tan elocuentes y bien pensadas como el breve capítulo que dedica a esta materia. No quiere que se haga sólo la historia de las ciencias y de las invenciones, de las sectas y controversias, de los métodos de enseñanza, de los autores, de los libros, de las escuelas y de las Academias, sino que, adelantándose, con verdadera superioridad, a su tiempo, formula lo que hoy diríamos teoría del *medio ambiente,* recomendando, como preliminar indispensable a esa historia, el estudio de la naturaleza física de las diversas regiones en que el arte y la ciencia han florecido, y el de la índole, aptitud o habilidad respectiva de cada pueblo para el cultivo intelectual. Sólo de esta manera (añade) se levantará de entre los muertos el genio literario de cada época, como obediente a la voz de un conjuro. [1]

El llamamiento de Bacon no fué oído por entonces. Los gérmenes que él sembró a manos llenas, fructificaron en el campo de la filosofía natural más bien que en el de la ciencia del espíri-

tu, y la filosofía inglesa, tan rica y tan variada durante los siglos XVII y XVIII, debe quizá al *Novum Organum* y a la *Instauratio Magna* mucho menos estímulo y aliento del que generalmente se supone, aun en pensadores tan afines a Bacon como Hobbes y Locke, unidos más bien con él por afinidad de raza que por tradición ni por cadena dialéctica.

La filosofía inglesa, antes del siglo XVIII, es casi muda en lo que toca a las cuestiones estéticas. Desde que sir Tomás Wilson, que pasa por el más antiguo escritor de Lógica en la lengua vulgar de Inglaterra, publicó en 1555 su *Retórica,* estimada hoy mismo, **[p. 344]** no solamente por su antigüedad, sino por la discreción de algunos juicios y la sencilla elegancia del estilo, no faltó quien intentase acomodar al gusto de su nación los preceptos de Aristóteles y de Horacio, de Cicerón y de Quintiliano. Pero el genio inglés, tan rebelde como el nuestro a la disciplina académica, tomó de la antigüedad más bien los modelos vivos que la regla muerta Fué allí casi siempre más profunda que en Francia la cultura clásica; pero aun en los más clásicos persistió el nativo vigor, el arranque genial y excéntrico. Dramaturgo clásico es Ben-Jonson, el mayor nombre del teatro inglés después del nombre incomparable de Shakespeare; pero ¡cuánto difere su arte del llamado arte clásico francés, y aun de la misma comedia italiana del Renacimiento! Es cierto que Ben-Jonson quiere convertir la comedia en una *hermosa filosofía,* siguiendo el ejemplo de los antiguos y emulando su severidad y corrección. Es cierto que, aun en su estilo y lengua, predomina el elemento latino sobre el elemento sajón; que su erudición clásica era inmensa, extendiéndose hasta los compiladores y los sofistas; y que reconocen origen clásico, a veces bien oscuro, la mayor parte de sus tipos cómicos y gran copia de sus chistes. Es cierto que sus personajes tienen más bien el rigor lógico y abstracto que con menos poesía tuvieron después los de Molière, que la vida complexa y rica de los de Shakespeare, de quien Ben-Jonson fué contemporáneo y grandí-

simo rival. Los mismos nombres que estos personajes llevan (Epicuro, Mammon, Volpone, Crites, Sórdido, Moroso, Amorfo, Asper), los muestran como personificaciones morales de vicios o virtudes más bien que como criaturas humanas. Sus tragedias están construidas a imitación de las de Séneca. Sus comedias son sátiras en acción, y la vena de moralista es aún más poderosa en él que la de poeta. Hace escrúpulo de observar exactamente las unidades de lugar y tiempo, y con frases parecidas a las que usaron a igual propósito Cervantes y Boileau, se burla de los poetas que «presentan en una pieza a un mismo personaje niño recién nacido, hombre formado y viejo de sesenta años, y que hacen pasar a nuestra vista todas las guerras de York y de Lancáster». Su empeño es mostrar acciones y palabras como las que usan realmente los hombres, y en cada hombre poner de manifiesto aquella cualidad peculiar que domina todos sus afectos y facultades.

[p. 345] *When some one peculiar quality*
Doth so possess a man, thai it doth draw
All his affects, his spirits and his powers.

Pero esta misma disección lógica de un carácter la hace Ben-Jonson con pasión y aspereza verdaderamente sajonas, «anatomizando (como él dice) las deformidades morales de su tiempo en cada nervio y en cada músculo». Y todo esto sin detrimento de la imaginación lírica, que es en él grande y poderosa, y brilla sobre todo en sus *mascaradas* y comedias fantásticas.

Si quisiéramos buscar otra expresión todavía más clásica del Renacimiento inglés, la encontraríamos en un espíritu, no ya latino como el de Ben-Jonson, sino educado en la más puras fuentes de la tradición helénica, discípulo de Spenser y de Italia, saturado de idealismo platónico y cristiano, y, a pesar de todo esto, profundamente inglés en sus rudísimas controversias teológicas y políticas, y todavia más inglés que hebreo en el vuelo de su inspiración bíblica. El poeta del *Comus* y del *Lycidas,* del *Penseroso*

y del *Allegro,* el que escuchó «la armonía de las Sirenas celestiales que, sentadas sobre las nueve esferas, hacen rodar el mundo en cadencioso giro, que no pueden percibir los oídos humanos mientras no se purifiquen», es el mismo sombrío y terrible poeta puritano que grabó con buril de fuego los combates de los ángeles y las desesperaciones de Satanás vencido. Milton, precursor de las más audaces doctrinas religiosas y políticas que desde el siglo XVII han conmovido el mundo; Milton, sospechoso de unitarismo o de arrianismo, acérrimo contradictor de la jerarquía episcopal, apologista del tiranicidio, de la soberanía popular omnímoda, de la absoluta libertad de imprenta y del divorcio, es, por un fenómeno nada infrecuente en la historia literaria, clásico puro y conservador rígido de la tradición literaria, así en el fondo como en la forma. Entre Shakespeare y él median abismos, y, sin embargo, los dos poetas apenas están separados por medio siglo. Milton, en el prefacio de su poema dramático *Samson Agonistes,* define la tragedia en los mismos términos que Aristóteles, corroborando esta definición con citas de Plutarco y Eliano; censura como absurdo error de los poetas la mezcla de lo cómico y lo trágico, y la introducción de personas bajas y vulgares; **[p. 346]** recomienda el uso del coro, a imitación de los Griegos y de los Italianos, que son (dice) *de mucha mayor autoridad y fama que los nuestros;* se somete a la unidad de tiempo (nada dice de la de lugar, porque no está en Aristóteles); y, finalmente, él, compatriota de Shakespeare, a quien en su juventud había consagrado un epitafio, declara que Esquilo, Sófocles y Eurípides no han sido igualados hasta ahora, y que sus obras son la mejor regla y el más seguro ejemplar de imitación para el poeta dramático. En el prefacio que puso al *Paraíso Perdido* en la edición de 1669, lanza severo anatema contra la Rima, *«invención de una edad bárbara,* artificio trivial y que no produce verdadero deleite armónico», y se jacta de ser el primero que ha librado al verso heroico inglés de esta servidumbre, siguiendo el ejemplo de algunos poetas italia-

nos y *españoles* de primera nota, y de los mejores trágicos ingleses. ¿Qué más? Una gran parte de la colección de sus obras líricas se compone de versos latinos, elegantísimos por cierto. No en vano había dejado su huella el sol de Italia en aquella frente, donde al germinar la alta y serena poesía, perpetua enamorada de todo lo ideal y noble, parece que mitigaba hasta el fiero hervir de los rencores protestantes que en aquella alma habían puesto su trono. ¡Cuán generoso y magnánimo concepto el que de la poesía (de su propia poesía sin duda) tenía Milton, contraponiéndola al arte de los rimadores vulgares, como singular don concedido de Dios a muy pocos en cada nación, para derramar en un pueblo las semillas de la virtud, para calmar las perturbaciones y tumultos del alma, para celebrar en gloriosos himnos el trono de la omnipotencia de Dios, para cantar las victoriosas agonías de los mártires y de los santos, las hazañas y los triunfos de las justas y piadosas naciones que defienden valerosamente la fe contra los enemigos de Cristo!

Pero fuera de éste y algunos otros relámpagos, la teoría en Milton, como en casi todos los grandes artistas, es muy inferior a la práctica. Basta para probarlo su tratado *De la Educación,* cuya doctrina literaria se reduce a recomendar la *graciosa retórica* contenida en las reglas de Aristóteles, Demetrio Falereo, Cicerón, Hermógenes y Longino, y *el arte sublime* contenido en las poéticas de Aristóteles y Horacio, y en los comentarios italianos de Castelvetro , Tasso y Minturno, donde están **[p. 347]** las reglas del verdadero poema épico dramático y lírico. [1]

Por una singularidad muy digna de observación, en Inglaterra, donde la práctica artística fué, con raras excepciones, romántica aun en los mismos clásicos, la teoría nunca o rarísima vez aspiró a ser independiente y revolucionaria. El romanticismo era allí instintivo como en Alemania; estaba en la sangre, en la raza, en la atmósfera; se practicaba sin contradicción formal de nadie, pero nunca tuvo preceptiva propia; los cánones oficiales eran

siempre los de la poética aristotélica: entendida a la italiana, es decir, con más libre y amplio y poético espíritu, en el siglo XVI y primera mitad del XVII, desde Spenser hasta Milton; entendida a la francesa, es decir, con un formalismo más mecánico y un espíritu más lógico que poético, desde Dryden hasta fines del siglo XVIII. Tuvo, es cierto, Inglaterra, como Francia, una aurora de libertad crítica en la famosa disputa de los antiguos y de los modernos; pero esta cuestión (planteada, por otra parte, en términos que la reducían casi a un entretenimiento sofístico), más bien se debatía con relación a los progresos generales de la cultura humana, que con especial aplicación al arte bello, y más bien con las armas de la erudición que con las del razonamiento. Hay que exceptuar, sin embargo, a Bacon, que no la trató de propósito, pero cuyo libro entero de la *Instauratio Magna* viene a ser un himno en loor del progreso científico y de los nuevos mundos descubiertos a la interpretación del sabio. *Antiquitas saeculi juventus* mundi, repetía en mil formas Bacon, mucho antes que Descartes hubiera escrito: «nosotros somos los verdaderos antiguos». Y un pensador oscuro, que fácilmente puede ser afiliado a su escuela, Jorge Hakewill, rector del Colegio de Exeter, en un interesante libro publicado en 1627 con el título de *Apología del poder y providencia de Dios en el gobierno del orbe, o examen y censura del error común, que afirma la perpetua y universal decadencia del mundo,* [2] emprendió una demostración total y directa de la ley del progreso, así en el universo físico como en el orden **[p. 348]** moral e intelectual, sacando de todo ello consecuencias profundamente religiosas, que contrastan con el sentido que Condorcet y los enciclopedistas franceses habían de dar más tarde a la misma doctrina. Fuera de esto, Hakewill confunde en el mismo grado que Perrault, la cultura estética con la científica, y empeñándose en hacerlas inseparables, para en consecuencias tan absurdas como declarar la *Arcadia,* de sir Felipe Sidney, superior a todas las obras de la antigüedad juntas.

El más célebre entre los defensores de los antiguos, aunque sin duda de los menos afortunados, fué sir William Temple, [1] uno de los pocos políticos ingleses que lograron escapar con fama de integridad y honradez en medio de la universal corrupción de fines del siglo XVII, si bien su frialdad y su *honrado egoísmo* hicieron que algunos le comparasen con Tito Pomponio Atico, a quien también se asemejaba un tanto en sus aficiones urbanas y literarias. Temple, entre cuyas obras juveniles figura un fragmento de carácter semi-estético *sobre la simpatía y la antipatía,* que, según Macaulay, recuerda la manera de los *Ensayos* de Montaigne, publicó ya en su edad madura una elegante y ridícula defensa de los antiguos *(Essay on ancient and moderm learning),* tan ruidosa en su tiempo como olvidada o desacreditada después. Baste decir que el defensor de los antiguos empezaba por no saber una palabra de griego, admitía sin criterio las más absurdas fábulas, y llevaba su osadía hasta el extremo de defender contra el sapientísimo helenista Ricardo Bentley la autenticidad de las fábulas de Esopo y de las cartas del tirano Falaris. De literatura moderna estaba tan enterado, que al redactar el catálogo de los que él tenía por clásicos de cada lengua, pasaba por alto, entre los italianos, a Dante, Petrarca, Ariosto y Tasso; entre los españoles, a Lope y Calderón; entre los franceses, a Corneille, Racine, Molière, Pascal y Bossuet, y entre los ingleses, a Chaucer, Spenser, Shakespeare y Milton. Sin embargo, hizo plena justicia al *Quixote*.

[p. 349] Fuera de esta controversia que nunca llegó a apasionar los ánimos como en Francia, la cosecha estética es casi nula en Inglaterra antes del siglo XVIII, así entre los filósofos como entre los literatos. ¿Qué podía ser la Estética en la filosofía mecánica y brutal de Hobbes, que reducía las artes al vulgar placer de la imitación y del recuerdo, [1] como reducía la religión al miedo de las potencias invisibles, la moral al interés individual, la sociedad a un sempiterno estado de guerra? Ni fué tampoco muy favorable a las especulaciones sobre el arte y la belleza la

reacción medio-platónica, medio-cartesiana, que representan, entre otros, Cudworth y More, porque atentos sobre todo a reparar el daño que en la parte metafísica y en el derecho natural habían hecho las doctrinas de Hobbes, no prestaron atención alguna a un punto que por entonces debía de parecerles de muy secundaria importancia, y que de todos modos hubieran resuelto con el tradicional criterio espiritualista.

Pero si el campo de la estética pura se mostraba tan estéril e infecundo, pulularon en cambio las poéticas y los tratados teóricos de cada uno de los géneros literarios. Ya conocemos los escritos de Dryden, el mayor poeta de la época clásica, y verdadero dictador literario en tiempo de los últimos Stuardos. [2] Macaulay declara sus prefacios superiores a cuanto había producido hasta entonces la crítica en Inglaterra, por más que adolezcan siempre del defecto de ser antes que exposiciones de principios generales, alegatos en causa propia no rara vez sofísticos. Por otra parte (y es observación del mismo crítico), el ideal de Dryde nunca fué muy alto ni muy inaccesible, consistiendo antes en una brillantez aparatosa y en un despilfarro de colores y onomatopeyas, que en una grandeza sobria y enérgica. De cuya rigurosa sentencia sería preciso exceptuar en gran parte las sátiras políticas de su vejez, en las cuales tuvo Dryden muy austera y varonil inspiración, no excedida hasta hoy en lengua inglesa. El Dryden poeta, en las odas, en las traducciones, en el teatro mismo, vale más **[p. 350]** que el Dryden preceptista, encariñado con el absurdo proyecto de fundir en monstruosa amalgama elementos de tres dramaturgias tan diversas como la inglesa, la francesa y la española.

Antes o al mismo tiempo que Dryden, escribieron poemas didácticos de materia literaria el Duque de Buckingham *(Ensayo sobre la Poesía* y *Ensayo sobre la Sátira)* y Roscommon, que además de traducir la *Epístola a los Pisones,* compuso un extraño poema sobre el arte de traducir en verso. Pero todos estos pálidos imita-

dores y secuaces de Boileau quedaron oscurecidos cuando Pope publicó, a los veintiún años, su *Ensayo sobre la Crítica* verdadero código del clasicismo anglo-francés del siglo pasado. Quien lee hoy este celebrado poema, se admira de lo vulgarísimo y superficial de su doctrina, tanto, por lo menos, como de la enérgica concisión de su estilo, que acuña los preceptos con perfección igual a la de las medallas clásicas. Pope tiene más poesía de estilo y más talento de invención satírica que Boileau, con ser Pope el menos imaginativo y el menos anglosajón de los poetas ingleses; pero sus observaciones críticas todavía son más vulgares que las de su predecesor. Tiene, no obstante, sobre la misión del crítico, a quien exige verdadero genio no menos que al poeta: sobre la necesidad de penetrar en el corazón de la obra ajena, y en el espíritu con que el autor la compuso, sin encarnizarse fastidiosamente en los detalles; sobre la estrecha relación entre la rectitud moral del crítico y su conciencia literaria… verdades delicadas y eternamente útiles, aunque no sean recónditas. Y si bien el fondo de los preceptos es en Pope y en Boileau idéntico, corre por los versos del primero cierta aura de libertad que nunca se respira en los del segundo. Pope se creía de buena fe más emancipado de lo que estaba; y aunque la influencia francesa penetra por tantos resquicios en sus obras, todavía hace alarde de rechazarla, llamando a los franceses *pueblo servil, nacido para el yugo,* y ensalzando «la fiera independencia británica, que en política y en arte rechaza siempre la ley del extranjero». Pero todo esto no pasaba de alarde, y el mismo Pope, que se tenía por clásico puro, traducía a Homero a la francesa, con todo género de artificios, perífrasis y convenciones de salón. Y es lo más singular, y lo que más prueba la tiranía del medio literario en que cada cual vive, que Pope, traductor tan infiel como elegante de **[p. 351]** Homero, le juzgaba con crítica bastante superior a la de su tiempo, como sus prefacios lo muestran.

Sería grave error, no obstante, reducir al arte de Pope y al arte de Addisson (con haber sido ejemplares y modelos el uno de la poesía y el otro de la prosa) toda la rica y enérgica vitalidad de la literatura inglesa del siglo pasado, que supo conservar íntegra la conciencia de genio nacional en los grandes humoristas, como Swift y Sterne; en los novelistas y pintores de costumbres, como el incomparable Fielding y Smollett y Daniel de Foe y Richardson; en los autores de *pamphlets* políticos, como Junius, y finalmente en los grandes oradores parlamentarios que al espirar el siglo XVIII, ya discutiendo la emancipación de América, ya la Revolución francesa, renovaron las glorias de la tribuna ateniense y romana.

Pero la poesía propiamente dicha continuaba, como en toda Europa, sujeta al imperio de la convención y a las cadenas de la Retórica. Fuera de la elegía de Gray y de una o dos odas suyas; fuera del *Viajero* y *La Aldea abandonada* de Goldsmith (composiciones muy de segundo orden, a las cuales sólo hace parecer mayores el silencio y la soledad en que aparecieron), ¿qué ha quedado de toda la poesía inglesa posterior a Pope? Sólo por curiosidad de historia literaria se recorren hoy los poemas descriptivos de Thompson, los poemas filosóficos de Young, Akenside y Beattie, y sólo como débil preludio de romanticismo ofrece alguna curiosidad el *Ossian* contrahecho de Macpherson. Del teatro no hay que hablar, porque se reduce a un solo nombre, el de Sheridan, y a una sola pieza, *La Escuela de la Maledicencia*.

La crítica continuaba siendo severamente clásica; pero aspiraba ya, aunque con modestia, a ser filosófica, y a darse cuenta y razón clara de los principios. Habían pasado los tiempos del simpático y extravagante Dr. Johnson. Su buen sentido vulgar y su empirismo pedantesco, sostenido en frases kilométricas que querían ser períodos ciceronianos (por ser Johnson tan fanático latinizante que se empeñó en desterrar cuanto pudo de la lengua de su patria el elemento sajón), le dieron durante su vida fuerza y

prestigio de verdadero dictador literario, contribuyendo a ello (por extraordinario que parezca) las inauditas brutalidades y rudezas de su carácter. ¿Cómo resistir a un crítico tan malhumorado y que no rara vez imponía su opinión a coces y puñadas? Pero **[p. 352]** muerto él, su autoridad literaria vino en gran parte a tierra, por más que su *Diccionario* continuase sirviendo de norma y de ley. Los diez volúmenes de las *Vidas de los poetas ingleses* han sido hasta nuestros días una de las obras más populares del Reino Unido; pero más bien por la amenidad de las anécdotas que por el mérito de la crítica, la cual muchas veces es ingeniosa, y siempre arbitraria, como que sus mismos aciertos no se basan en principio alguno, sino que son meras decisiones personales, dictadas por un espíritu claro y sólido, pero estrecho y lleno de terquedades y preocupaciones. [1] Y aun puede añadirse que Johnson vive a los ojos de la posteridad, más bien que como escritor, como tipo moral, y más que en sus libros propios, en la biografía verdaderamente única y tan deleitable como absurda que le dedicó su amigo y asiduo acompañante Boswell.

Fué en realidad la crítica de Johnson más bien el desahogo de un temperamento mal equilibrado y de una genialidad excéntrica, que la aplicación de ningún código ni de preceptiva alguna. Hábil y minucioso para lo pequeno, carecía del sentido de las grandes cosas, y no entendió nunca ni a Shakespeare ni a Milton, aunque los admirase mucho. Era un gramático, un gladiador literario, feroz y virulento, sin más norte que la autoridad unas veces, y otras la paradoja.

Pero ni la férula de dómine implacable que esgrimía el Doctor Johnson, ni la petulante crítica de hombre de mundo que sembró por sus cartas y opúsculos Horacio Walpole, ingenio más francés que británico, [2] a podían satisfacer a los espíritus graves después que Addisson y Hutcheson, Beattie y Akenside, D. Hume y Burke habían comenzado a analizar sutilmente las impresiones de lo bello y de lo sublime, y a buscar por el camino psi-

cológico la explicación y regla del gusto. Es cierto que todos sin **[p. 353]** excepción, lo mismo los escépticos que los partidarios del sentido común, se movían dentro de un puro empirisno; pero no era ya el empirismo retórico, autoritario y casuístico, sino que, más o menos, se derivaba o pretendía derivarse de una observación directa de las facultades humanas y de los fenómenos de la mente. Esta loable preocupación se observa aún en autores más oscuros que los citados. El Dr. Gérard, por ejemplo, en su *Ensayo sobre el gusto,* aun reduciéndole a la categoría de la sensación, distinguió y clasificó con lucidez el sentimiento de lo Sublime *(cantidad y simplicidad),* el de lo Bello *(unidad y variedad),* y el sentimiento de la Virtud, que por participar del carácter sensible o estético no ha de confundirse con la pura rectitud moral. Archibaldo Alison, en un tratado sobre la misma materia *(on Taste),* explicó el sentimiento de lo Bello por la asociación de ideas, y deslindó duramente la percepción de la Belleza y la emoción sensible que de ella resulta, esto es, el elemento intelectual y el elemento afectivo del fenómeno estético. Lord Kaimes (Enrique Home), en sus célebres *Elementos de crítica* (1762), que pertenecen a la escuela escocesa como la mayor parte de los estudios de esta índole, intentó «examinar el lado sensible de la naturaleza humana, marcar los objetos que son naturalmente agradables o desagradables, explicar la naturaleza del hombre considerado como ser capaz de placer o de pena», e investigar por este camino puramente sensualista «los verdaderos principios de las bellas artes». Así y todo, tuvo el mértio de ser uno de los primeros que levantaron, aunque sobre frágil base, un sistema completo de estética. Estudió con singular cuidado lo que él llama placeres de la vista y del oído; pero no hirió ni aun de lejos la cuestión de la belleza esencial, confundiéndola a cada paso con el agrado o con la utilidad, hasta el ridículo extremo de pretender que la torre de un castillo gótico produce en nosotros emoción estética porque nos parece propia para defendernos de un enemi-

go. El célebre gramático Harris, en sus *Diálogos sobre la pintura, la poesía y la música,* sostuvo la inferioridad de la imitación musical respecto de la pintoresca, y de ésta respecto de la poética.

Otros hicieron retóricas de sabor filosófico, como Hugo Blair, y también el Dr. Priestley y Campbell. Las *Lecciones de arte oratoria* **,** del segundo, están basadas exclusivamente en la doctrina **[p. 354]** de la asociación de ideas, tal como la habían expuesto Alison y el Dr. Hartley. Por el contrario, Campbell, en su *Filosofía de la Retórica,* siguiendo las huellas de Adam Smith, aplicó a la literatura el principio de la *simpatía* que su maestro había formulado como base de la moral, e intentó deducir de él la naturaleza y fundamentos de la elocuencia, arte cuyo fin inmediato consiste en ganarse la simpatía de los oyentes. Campbell expone metódicamente la manera de conseguirlo, dirigiéndose a ellos, ya como seres inteligentes, ya como seres dotados de imaginación, de memoria y de pasión. [1]

Hoy nos parecen algo tímidos e infantiles estos primeros tanteos de la crítica escocesa; pero no se ha de olvidar que todos estos autores florecieron antes de los grandes arrojos de la especulación alemana, y que, comparados con los ideólogos franceses de su tiempo, les llevan clarísima ventaja en la amplitud y serenidad del pensamiento, en el respeto a los hechos observados, y en la ausencia de preocupaciones de combate extrañas a la ciencia.

Pero no fué esta débil aunque bien encaminada estética la que emancipó la poesía inglesa a fines del siglo XVIII, ni nunca fué en Inglaterra tan estrecho como en Alemania el lazo entre la especulación y la práctica. Nada se encuentra en Inglaterra que recuerde el espíritu sistemático y reflexivo con que procedieron Lessing y Herder, Schiller y Goethe, y posteriormente los románticos. Los poetas fueron los que, movidos por un instinto semi-divino, sin acordarse de teorías, o contradiciendo de hecho las que ellos mismos profesaban, rompieron las cadenas de una imitación extraña, positivamente antipática a su genio nacional,

y crearon una nueva y espléndida poesía, a la cual, fuera de Shakespeare y acaso de Spenser y de Milton, nada puede oponer la poesía inglesa antigua.

¿Pero qué meditaciones ni qué *intencionalidad* hemos de suponer en el verdadero progenitor del romanticismo inglés, en el primero que infundió en las venas de la poesía de su patria el **[p. 355]** espíritu nuevo, en el bravío e indómito carretero escocés Roberto Burns (1759), uno de los poetas más próximos a la naturaleza y más verdaderamente populares que han existido, aun con la desventaja de haber nacido en época no primitiva, cuando ya lo popular fluctúa entre el escollo de lo vulgar y el de la media cultura? La Biblia y las baladas de Escocia fueron la única educación poética de este genio crudo y semi-salvaje, que en algunos momentos se levantó a la sublimidad verdadera, y casi siempre alcanzó la sinceridad absoluta, al tenor de sus vehementes y desapoderados afectos de amor o de odio: cólera plebeya, instinto de rebelión igualitaria, insurrección de los sentidos hambrientos y excitados, y al mismo tiempo ternura inmensa hasta para lo inanimado, como de quien vive en contacto no metafórico con la naturaleza; de donde nacen un vigor de sensaciones no visto jamás en poeta culto, y una vena satírica, turbia y brutal a veces, pero copiosísima, realzada además por el uso de su nativo dialecto.

¿Y cómo hemos de creer tampoco que pensara en escuelas literarias aquel solitario, enfermizo, soñador y místico poeta, que tuvo por nombre William Cowper (1731-1800), alma suave y femenina, criatura leve y poética, antítesis perfecta de aquel sanguíneo temperamento de luchador, que con tan poderoso arranque se mostró en los versos de Burns? En apariencia, nada nuevo traen los de Cowper: escribe poemas descriptivos como Thompson; pero ¡cuán diferentes de tono y de sentimiento, cuán apartados de vana pompa, cuán ricos de impresión directa, cuán impregnados de la poesía del hogar doméstico, cuán *realistas* con

noble y cristiano realismo! No hay accidente del paisaje inglés, no hay rasgo de la vida de familia que no haya sido realzado y consagrado por la tierna y civilizadora musa que inspiró *The Task*. Toda la poesía del *home* inglés está allí: Cowper es el verdadero poeta de las veladas de invierno, y en innumerables almas modestas y resignadas produce todavía los mismos efectos de apaciguamiento y serenidad moral que produjo en el alma del autor la permanencia en casa de mistress Unwin.

Después de Burns, que representa el advenimiento del genio popular, o más bien del elemento democrático en la literatura; después de Cowper, poeta de las humildes alegrías y de los dolores **[p. 356]** modestos, renovador de la poesía de paisaje y de la poesía de *interior;* después de Crabbe, el poeta de las cárceles y de los hospicios, que aplicó el estilo de Pope a la pintura enérgica de las costumbres de los criminales y de los desgraciados, hecha con entrañas de amor y no con la antipática y desalmada observación patológica que hoy priva, apareció el verdadero romanticismo inglés con la llamada escuela *lakista (The Lake School),* a la cual no pertenecen, pero con la cual se enlazan muy de cerca otros ingenios tan eminentes como el escocés Walter Scott y el irlandés Tomás Moore. Lord Byron, en rigor, no puede ser considerado como romántico: por las teorías y los procedimientos es clásico, y por su personalidad excéntrica y colosal sale de los límites de una escuela determinada, y se le debe considerar como un tipo poético aparte, del mismo modo que a Goethe y a Schiller.

No picaban tan alto los poetas lakistas, con haber entre ellos uno de mérito singularísimo, cuya fama, que fué grande en su tiempo y sufrió después pasajero eclipse, ha vuelto a levantarse luego, hasta el punto de ser clasificado por muchos entre los cuatro o cinco grandes poetas ingleses de nuestro siglo, teniendo además fieles y devotos, como Matthew Arnold y Scherer, que le prefieren a los restantes, porque creen encontrar en sus obras los gérmenes de una escuela poética novísima. Llamábase este in-

genio Wordsworth (1770-1850), y la tendencia de su poesía era en parte análoga y en parte distinta de la de Cowper. Se parecen en la sinceridad y en la naturalidad (Cowper es quizá más sincero), en el arte de encontrar poesía en las cosas más triviales, en cierta monotonía familiar o casera; pero Wordsworth tiene una inteligencia más profunda de la naturaleza, mayor elevación y transcendencia en sus concepciones, y al mismo tiempo un abandono y un prosaísmo sistemático de dicción, que está lejos de ser una belleza, pero que es una nota característica, y, por decirlo así, la marca de fábrica de todas sus inspiraciones. Cierto vago sentido, medio religioso, medio panteístico, lleno de oscuridad, de fervor y de misterio, se une en Wordsworth con una afectación de simplicidad infantil o de rusticidad ignara, que llega a degenerar en artificio retórico y en *manera,* por lo mismo que el autor quiere apasionadamente huir de los procedimientos retóricos. La sensiblería y el alarde de candor, así como el espíritu **[p. 357]** moralizador y sentencioso, estropean a la continua los versos de Wordsworth, sin exceptuar su célebre poema *The Excursion* ni sus mismos admirables sonetos. Wordsworth, que además de poeta era crítico, como lo muestra en sus prefacios, se empeñó en razonar su propia poética, [1] algo parecida a la de Goethe en cuanto a la aspiración de convertir en materia poética todo lo que es materia de vida, y cristalizar en forma de arte toda impresión fugitiva. La misma clasificación de los poemas de Wordsworth indica que quiso hacer de ellos una especie de autobiografía, a la vez que un cuadro bastante general de la vida humana: *poemas referentes al período de la infancia, poemas fundados en afectos, poemas de imaginación, recuerdos de un viaje a Escocia, recuerdos de un viaje por el Continente, poemas referentes al período de la vejez*. «Mi principal objeto (dice) ha sido escoger incidentes y situaciones de la vida común, y relatarlos o describirlos en el lenguaje que realmente usan los hombres, presentándolos al mismo tiempo con un cierto colorido de imaginación, por virtud de la cual los obje-

tos más vulgares hagan en la mente una impresión desusada; y sobre todo, he querido hacer interesantes estos incidentes y situaciones, mostrando con verdad, pero sin ostentación científica, cómo se cumplen en ellos *las leyes primarias de nuestra naturaleza*. He preferido generalmente la vida rústica y humilde, porque en esta condición las pasiones esenciales y primitivas encuentran mejor preparado el terreno para desarrollarse libremente y alcanzar su madurez, están menos cohibidas y hablan un lenguaje más llano y menos enfático, y, por consiguiente, pueden ser más exactamente contempladas, y comunicadas con más energía; y además porque en esta condición las pasiones de los hombres están incorporadas con bellas y permanentes formas **[p. 358]** de la naturaleza. He adoptado el lenguaje de estos hombres (purificándole de los que me parecen defectos reales), porque estos hombres viven en perpetua comunicación con aquellos objetos de los cuales se ha derivado originalmente la mejor parte del lenguaje, y porque no estando sometidos a la influencia de la vanidad social, manifiestan sus afectos y nociones con sencilla y no artificiosa locución. Este lenguaje, que arranca de una experiencia repetida y de afectos regulares, es más permanente y aún más filosófico que el que frecuentemente sustituyen los poetas, que piensan que se realzan a sí mismo y a su arte cuanto más se separan de la simpatía humana, y más se dejan ir a arbitrarios y caprichosos hábitos de expresión».

Tal es el programa de la reforma poética de Wordsworth, reforma que él exageró, así en la teoría como en la práctica, llegando a sostener que «una gran parte del lenguaje en un buen poema no puede diferir bajo ningún respecto del de la buena prosa», y que, en rigor, no hay ni puede haber diferencia alguna esencial entre el lenguaje de la prosa y el de las composiciones métricas, «puesto que la misma sangre humana circula por las venas de las dos».

¿En qué consiste, pues, la esencia de la poesía? ¿En qué se distingue de la ciencia? En ninguna otra cosa sino en ser «un reconocimiento, no formal, sino indirecto, y por lo mismo más sincero, de la belleza del universo. En tal concepto, la poesía es el primero y el último de todos los conocimientos, y por una iluminación súbita nos hace patente en su complexidad activa la trama de la naturaleza y de la vida».

Bien se necesitaba tan alta concepción de los destinos del arte para impedir a Wordsworth caer de lleno en todos los inconvenientes de su propia poética, de los cuales, sin embargo, no acertó a librarse ni con mucho. El sentimiento le salva y le redime cuando no es sentimiento falso; pero nadie ha llevado el prosaísmo sistemático, no ya de dicción, sino de asunto, a mayores desvaríos y excesos. No fué solamente el poeta de los rústicos y de los ninos, empeñándose en imitar hasta su torpe balbuceo, sino el poeta de los estúpidos, de los idiotas, de los estropeados y de los mendigos. Y todo esto lo hizo con gran elevación moral, pero en una especie de prosa rimada, que a la larga llega a ser **[p. 359]** intolerable por la estéril notación de menudencias sin valor característico alguno. Así y todo, ha podido decirse que ningún poeta ha expresado más profundamente que él el comercio del alma con la naturaleza *(communicatio mentís et rerum),* el diálogo del espíritu humano con el espíritu de las cosas. [1]

Wisdom and spirit of the Universe.

Es el poeta del excursionismo, así como Cowper es el poeta de la felicidad doméstica. Pero el excursionismo de Wordsworth no es excursionismo de dilettante, sino culto fervoroso de una divinidad incógnita,

The Being that is in the clouds and air,

a la cual se entrega pasivamente, mirándola con supersticiosos ojos de amor (with a superstitious eye of love).

Los otros poetas *lakistas* son muy inferiores a este gran poeta, y en realidad su fama ha venido muy a menos con el transcurso de los años. Todos ellos sintieron el rechazo de la Revolución francesa, que celebraron primero y execraron después; todos pagaron tributo a un cándido idealismo político, que se tradujo en declamaciones algo semejantes a las del primer período de Schiller, excepción hecha del genio; todos se convirtieron después en acérrimos conservadores y en idólatras de la vieja Inglaterra. Entre ellos figuró Coleridge, el primer escritor inglés en quien se advierte la influencia de la poesía alemana; ingenio desigual y calenturiento, lleno de visiones humanitarias y de sueños de universal regeneración, que intentó llevar a la práctica fundando en América una república socialista. Su imaginación, excitada por el uso frecuente del opio, que turbó su razón y abrevió sus días, ha dejado tras de sí relámpagos poéticos más bien que completa poesía. Otro de los *lakistas* fué Roberto Southey (1774-1843), uno de los primeros representantes del cosmopolitismo literario, de la curiosidad universal, medio erudita, medio poética. Lector y bibliófilo incansable, sabedor de muchas lenguas y de muchas literaturas, especialmente de la nuestra, fué sin duda el **[p. 360]** primer *hispanista* inglés de su tiempo, como lo muestran, no sólo sus *Cartas sobre España,* sino su *Crónica del Cid* y sus traducciones o arreglos del Amadís *de Gaula* y del *Tirante el Blanco*. En sus tentativas épicas, que fueron muchas y de muy varia índole, gustó también de peregrinar por tierras extrañas y de buscar la poesía por todos los ámbitos del mundo, lo cual dió a la suya un sabor picante y nuevo, cuando no degenera en *exotismo* afectado. Desde el *Anatema de Kehama (Curse of Kehama),* cuya acción pasa en la India, hasta *Maddoc,* que tiene por teatro el país de Gales; desde Juana de Arco hasta el rey don Rodrigo, los poemas de Southey recorren casi todo el ciclo de la geografía y de la historia. Hoy no se estiman mucho estos poemas, a pesar de la brillantez y opulencia de su estilo; quizá la misma perfección con que Sou-

they escribía la prosa contribuye a que sus obras en verso parezcan afectadas y un tanto pedantescas. Pero no se le puede negar el mérito de iniciador, que fué grande, ya que él más que otro alguno trabajó para poner en contacto con la literatura universal el genio inglés, tan excesivamente apegado siempre a su propio fondo y recursos, antítesis perfecta del comprensivo y flexible genio alemán, a quien Dios concedió el singular privilegio de hacerse, sin esfuerzo, ciudadano de todos los pueblos.

Citar a Wilson y a otros poetas *lakistas* secundarios, parece aquí inútil; pero alguna memoria debe hacerse del afamado crítico y humorista Carlos Lamb, de quien se ha dicho que *resucitó el siglo* XVI , renovando el entusiasmo por la brillante pléyade dramática que se agrupa en torno del gran nombre de Shakespeare. Por él volvieron a ser populares y gloriosos Marlowe y Ben Jonson, Beaumont y Fletcher, Webster, Massinger, [1] llevando Lamb su entusiasmo hasta el punto de componer alguna tragedia en la lengua misma del tiempo de la reina Isabel.

Todos estos esfuerzos reunidos conspiraban a la emancipación literaria, que completaron los *lakistas* con la adopción de metros nuevos o volviendo a poner en moda otros antiguos y olvidados, del mismo modo, que en otros países lo ejecutaban las diversas escuelas románticas. Pero no ha de creerse que esta **[p. 361]** secta de disidentes en poesía tuviera caudillo reconocido, ni dirección exclusiva ni bandera única. El mismo nombre que se les da, derivado del pintoresco país donde algunos de ellos habitaron (el condado de Westmoreland), indica la dificultad de clasificarlos por algo que no sea una relación muy exterior. «Ni Wordsworth, ni Coleridge, ni Wilson, ni yo (decía Southey), sabemos lo que es un *lakista*». Lo que les unía, aparte de su amistad personal y de cierta afinidad de sentimientos políticos, lo mismo en la temporada revolucionaria que en el período *tory,* era el espíritu de emancipación literaria, que cada cual entendía a su modo, y al cual servía en la medida de sus fuerzas.

Otros elementos nuevos penetraron en la poesía inglesa con Tomás Moore y con Walter Scott, representantes el uno de la genialidad irlandesa, y el otro de la nota escocesa, en el gran concierto de la literatura nacional. Tomás Moore (1779-1852), poeta de sociedad y de salón, encantador poeta ligero, que comenzó traduciendo e imitando a Anacreonte, no era una naturaleza muy romántica; pero en las *Melodías Irlandesas,* que es la verdadera joya de su tesoro poético (donde por otra parte, abundan bastante las piedras falsas artísticamente montadas), encontró una poesía musical, deliciosa y eterna, que fué como un bálsamo vertido sobre las llagas de Irlanda. Más poesía hay allí que en todo el derroche de perlas y de aromas orientales de *Lalla Rook* y en la brillante fantasmagoría místico-sensual de los *Amores de los Angeles*. Pero todo esto era nuevo entonces, y es hoy mismo deslumbrador y centelleante; estaba ejecutado con prodigioso arte de color, de ritmo y de factura; y si es cierto que Tomás Moore no llegó a hacerse persa de veras, a pesar de sus *adoradores del fuego* y de su *velado profeta del Jorasán,* la artística falsificación tenía tanta gracia y tanto ingenio, que triunfó y todavía resiste, aunque ya nadie imagina encontrar en Tomás Moore (como tampoco en el *Diván* de Goethe) un eco fiel de la inspiración de Hafiz, de Sadi o de Firdussi. Sirvió, pues, Tomás Moore con más brillantez que nadie a la causa del cosmopolitismo literario inagurado por Southey, y hasta cierto punto por Campbell en sus poemas célticos y americanos.

Mayor poeta que todos estos fué Walter Scott (1771-1832), y tal, que en su tiempo nadie, fuera de Byron, pudo disputarle **[p. 362]** la primacía. Y en el género que él cultivó, en el *romanticismo histérico,* de que fué verdadero creador en Inglaterra, y que apenas tenía antecedentes en Alemania, [1] permanece hasta hoy maestro no igualado y quizá insuperable; Homero de una nueva poesía heroica, acomodada al gusto de generaciones más prosaicas, y, en suma, uno de los más grandes bienhechores de la hu-

manidad, a quien dejó en la serie de sus libros una mina de honesto e inacabable deleite. En vano intentan hoy los críticos, a despecho del placer universal de los lectores, rebajar el mérito de este mago de la historia, fundando sus censuras en una pobre y triste concepción de la novela, de la cual quieren desterrar a viva fuerza todo elemento poético y toda savia tradicional, hasta dejarla reducida, como ellos dicen, a documento experimental. Nunca tan absurdas pretensiones pseudo-científicas atravesaron por la mente de Walter Scott. La novela en sus manos no es ni tesis científica ni sermón moral, sino narración poética, escrita unas veces (y con más concentración y energía) en verso, como vemos en *La Dama del Lago,* en *Marmion,* en *Rokeby* o en *El Lord de las Islas;* escrita otras veces (con mayor lujo y riqueza de detalles familiares y arqueológicos) en prosa, como en *Ivanhoe, Waverley, Quentin Duward, Kenilworth, Peveril of the Peak* y otras innumerables. El fondo común de unas u otras composiciones es la tradición histórica, penetrada y entendida con ojos de amor o más bien con un don de segunda vista que no da ni enseña la mera arqueología; don que en Walter Scott se manifestó en forma de reconstrucción poética, pero que es en el fondo el mismo numen inspirador de Agustín Thierry, de Barante, de Prescott y de todos los grandes historiadores de la escuela pintoresca, incluso el propio Michelet en sus momentos de lucidez, es decir, en algunas partes de su historia de la Edad Media. Para ellos, como para Walter Scott, la historia no es humanidad muerta y enterrada, sino humanidad viva. Otros tienen el don de ver lo presente; a ellos fué concedido el de leer en lo pasado. En vano Taine, crítico tan grande y poderoso como temerario, violento y sistemático, intenta persuadirnos en las páginas, casi todas de detracción, que consagra a Walter Scott, [2] que todas sus pinturas históricas son falsas, **[p. 363]** limitándose la exactitud a los paisajes, a la decoración, a las armas y a los vestidos, puesto que las acciones, los discursos y los sentimientos están arreglados, civilizados

y embellecidos a la moderna. Aun concediendo, y es mucho conceder, que esto acontezca en las pinturas de época lejana, que son las menos, ¿de dónde ha podido sacar Taine que haya infidelidad alguna de espíritu en las acciones, en los discursos ni en los sentimientos de *Waverley,* de Guy *Mannering,* de *El Anticuario,* de *Rob-Roy,* de *Heart of Mid-Lothian* y de todas aquellas novelas, en suma, para mí las mejores de su colección, en que Walter Scott describe costumbres escocesas del siglo pasado, del siglo en que él había nacido; costumbres que él y muchos de sus lectores habían alcanzado, tipos que él había conocido, odios de familia que aún duraban al tiempo de su infancia? Algunas de esas novelas son históricas en el más vulgar y limitado sentido de la palabra, porque se enlazan con hechos realmente acaecidos; pero otras son de pura invención, son cuadros de costumbres privadas, y lo mucho que tienen de histórico está precisamente en el espíritu. Los largos y minuciosos procedimientos de observación los aplicó Walter Scott antes que la escuela realista, y en Walter Scott los aprendió Balzac, aplicándolos a una sociedad muy diversa. Y lo que hubiera podido hacer Walter Scott como pintor de la sociedad contemporánea, si sus instintos poéticos no le hubiesen llevado a otra región más serena, bien lo prueba aquella joya de terrible observación moral que se llama *St' Ronan's Wells*.

Pero volviendo a sus novelas y poemas propiamente históricos, mucho más fácil es encontrar en ellos anacronismos y errores de pormenor, defectos de arqueología y de indumentaria, que infidelidad a lo más profundo y sustancial de la historia; y no deja de ser notable ingratitud en Taine, que precisamente ha basado toda su historia del genio inglés sobre la oposición primitiva entre sajones y normandos, tratar tan desdeñosamente la intuición histórica del egregio poeta que por primera vez descubrió esa gran ley histórica, y presentó en acción esa lucha. Bastaría la gran concepción de *Ivanhoe* para probar que Walter Scott no se detuvo en el umbral del alma ni en el vestíbulo de la histo-

ria, sino que penetró muy adelante en la estructura de las almas bárbaras. Es cierto que no lo hizo con la ferocidad y truculencia de **[p. 364]** estilo que Taine suele aplicar indistintamente a todo, ni se creyó obligado a encarnizarse tanto en «la sensualidad bestial de esos brutos heroicos y bestias fieras de la Edad Media», cuya bestialidad y fiereza quizá mira el ilustre historiador con ojos de aumento. Acaso la Edad Media no fué nunca tan sombría ni tan poética como nos la imaginamos desde lejos. La exactitud histórica completa es un sueño, y si por medio de procedimientos científicos no podemos llegar más que a una aproximación, ¿quién va a exigir más rigor en el arte, imponiéndole la dura obligación de reproducir nimiamente lo prosaico y lo vulgar, que siempre ha sido en el mundo más que lo exquisito y lo poético? Walter Scott nunca tuvo la pretensión de que sus novelas sustituyesen a la historia, y, sin embargo, grandes historiadores fueron los que, guiados por su método, comenzaron a resucitar la Edad Media. Toda la *Historia de los duques de Borgoña* está en germen en *Quentin Durward,* como toda la *Historia de la conquista de Inglaterra* está en germen en *Ivanhoe*. ¿Cómo menospreciar el árbol que produjo tales frutos?

De las novelas escocesas no hay que hablar: son las más verdaderas del autor, y también las más bellas. Y en este punto Taine llega a hacerle plena justicia, diciendo de él que «dió derecho de ciudadanía en la literatura a Escocia entera, con sus paisajes, monumentos, casas, cabañas, personajes de toda edad y estado, desde el barón hasta el pescador, desde el abogado al mendigo… sin que falte en ellos ni uno solo de los rasgos de la raza: económicos, pacientes, cautelosos, astutos, obligados a serlo por la pobreza de la tierra y por la dificultad de la vida… Ese es el mundo moderno y real (añade), iluminado por el lejano sol poniente de la caballería, que Walter Scott ha descubierto… Una malicia continua alegra sus cuadros de interior y de género, tan locales y minuciosos como la de los flamencos». Tales son, en efecto, esas

invenciones deliciosas, cuyo tipo más perfecto quizá sea la novela de *El Anticuario,* obras de efecto cómico irresistible, de ironia benévola y poética, de optimismo inocentemente malicioso y risueño.

Menos conocidos que sus novelas (a lo menos fuera de Inglaterra) son sus poemas, a los cuales, no obstante, en buena crítica quizá haya que otorgar un puesto más alto, porque en ellos la materia poética aparece más pura y es mayor el vuelo de la fantasía **[p. 365]** romántica. Mentira parece que estos poemas estén tan olvidados, cuando obtienen tanta boga obras que en el fondo pertenecen a la misma especie, como los *Idilios del Rey* de Tennyson. Por otra parte, la importancia de estos poemas en la cronología literaria es muy grande: el más antiguo de ellos, *The Lay of the Last Minstrel,* se remonta a 1805, y es, por consiguiente, una de las primeras producciones francamente románticas que aparecieron en Inglaterra, precediendo en muchos años a la primera novela de Walter Scott *(Waverley),* que no fué publicada hasta 1814. Cuando Walter Scott se dió a conocer como poeta, había coleccionado ya los cantos populares de las fronteras de Escocia *(Bordar Minstrelsy),* primera y más genuina fuente de su inspiración; había traducido del alemán las baladas de Bürger, y conocía además *Thalaba* y las *Baladas Métricas* de Southey, y algunos fragmentos de Coleridge. Pero todo esto no era romántico más que a medias, al paso que el *Canto del último Minstrel,* que, precedido del niño portador del arpa, llama al castillo de sus antiguos señores, iba a ser, contradiciendo su título, el primero de una nueva y larguísima serie de cantos de bardos, trovadores y ministriles errantes de castillo en castillo. Casi toda la poesía de Walter Scott y de otros muchos; casi todo el romanticismo histórico, árbol cuyas ramas habían de extenderse por toda Europa, están en germen en este juvenil e incorrecto poema, que adquiere de tal modo interés desusado. El éxito inmediato fué inmenso, y el autor le sostuvo sin decaer en *Marmion* (1808) y en la bellisi-

ma *Dama del Lago* (1810), donde por primera vez poetizó las costumbres de la raza céltica habitadora de las tierras altas de Escocia. La súbita y brillante aparición de los primeros cantos del *Childe-Harold* y el clamor unánime que ensalzaba a Byron como el primer poeta de Inglaterra, hicieron palidecer un tanto la estrella poética de Walter Scott, el cual, no resignándose a ser el segundo en verso, se lanzó al cultivo de la novela en prosa, en la cual todo el mundo le reconoció por único maestro. Pero repetimos que quizá en los poemas que el público de su tiempo recibió con más frialdad, en *Rokeby,* en *El Lord de las Islas,* es donde Walter Scott llevó a mayor altura la narración y mostró condiciones más verdaderamente épicas, y una manera, por decirlo todo, menos abandonada y difusa que la de sus largas novelas, con mayor energía **[p. 366]** en los caracteres y más virilidad en el estilo (1788-1834). Entre tanto, Byron había hecho su aparición triunfante, y a guisa de luminoso y terrible meteoro, había deslumbrado a sus atónitos contemporáneos, dejando en pos de sí tal rumor de gloria y de escándalo, tal fama de calavera, de *dandy,* de héroe, de carbonario, de pecador público, de personaje satánico, endemoniado y sublime, que es hoy empeño nada fácil reducir a sus justas y humanas proporciones a este grandísimo poeta, cuya leyenda, elaborada en buena parte por él mismo, ha llegado hasta nosotros entre apoteosis y exageraciones igualmente fantásticas y absurdas. Una nube de poetas grandes y pequeños, algunos de primer orden en sus respectivos países: Espronceda, Pusckin, Alfredo de Musset, han pretendido reproducir el tipo de Byron, no ya sólo en los versos, sino en la vida. Un cierto linaje de romanticismo, no menos influyente que el romanticismo histórico; una especie de romanticismo interno o subjetivo, en parte psicológico, en parte fisiológico, ha pretendido descender de este hombre, que no era romántico y que execraba el romanticismo.

Esta primera contradicción no debe sorprendernos. ¡Hay tantas en el genio de Byron! ¡Y fué por algún tiempo tan superfi-

cialmente entendido y admirado, siendo, como es, digno de admiración eterna! Su naturaleza nadie la conoció y describió mejor que él propio, por boca del Abad que interviene en las últimas escenas del *Manfredo:* «Hubiera podido ser una noble criatura, porque tenía todas las energías capaces de haber formado un hermoso conjunto de gloriosos elementos, si hubiesen estado convenientemente mezclados; pero fué un horrible caos, en que luz y tinieblas, y espíritu y barro, y pasiones y pensamientos puros, se mezclaban y confundían sin término ni orden».

«This sould have been a noble creature. he
Hath all the energy which would have made
A goodly frame of glorious elements.
Had they been wisely mingled: as it is,
It is an awful chaos, light and darkness;
And mind and dust, and passions and pure thoughts
Mix'd and contending without end or order».

(Ed. Lansdowne, pág. 309)

Espíritus dotados de tal energía, sea cualquiera el cauce por **[p. 367]** donde la han hecho correr, tienen en su propia fuerza inicial un título aristocrático que se impone a todo respeto. Y no es que todo sea metal de ley en el feroz personalismo de Byron. Cuando con ánimo sereno, o más bien con el ánimo desengañado y difícil al entusiasmo que solemos tener los hijos de la presente generación, se leen sus poemas, a nadie deja de ofender algo de teatral y aparatoso que en ellos hay; cierta retórica de la desesperación y del descreimiento, la cual, por no haber nacido de una soberbia muy positiva y muy sincera, deja de ser retórica, brillante y animadísima, eso sí; pero convención literaria al cabo. Byron pasó por este mundo representando un papel, el más conforme sin duda a su índole, a los resabios de su educación individualista y dispersa, al espíritu de la edad en que vivió, y quizá al

espíritu de su propia raza. No daña a sus obras, como muchos creen, el exceso de personalidad; más bien les daña el que esta personalidad sea en gran parte ficticia. En su biografía hay rasgos de hombre grande, mezclados con muchos más de *dandy* vanidoso y mal criado. Sus mismos infortunios domésticos, despojados de la aureola que él acertó a darles, entran en la categoría de lo vulgar y corriente. Acaso Byron, en otros siglos y en otras condiciones sociales, hubiera podido ser el *Don Juan,* el *Manfredo* o el *Lara* que él fantaseó; quizá sea verdad, como él mismo afirma con arrogancia, que desde su juventud nunca su espíritu anduvo con el de los otros hombres, ni contempló la tierra con ojos humanos, ni experimentó simpatía por la carne viviente:

> « *From my youth upwards*
> *My spirit walked not with the souls of men*
> *Nor look'd upon the earth with human eyes:*
> *The thirst of their ambition was not mine,*
> *The aim of their existence was not mine,*
> *Mi joy, my griefs, my passions and my powers*
> *Made me a stran-*
> *ger.....*
> *I had no sympathy whith breathing flesh.»*

Pero es lo cierto que esta alta y sobrehumana ambición suya, sin duda por defecto de los tiempos, hubo de quedarse en amago o exhalarse a lo sumo en bellos arranques oratorios; y Byron, en vez de ser uno de los antiguos reyes del mar, o uno de aquellos piratas, bandidos y tiranos, a un tiempo sombríos y simpáticos, **[p. 368]** elegantes y blasfemos, que él creaba, tuvo que contentarse con ser el primer poeta inglés de su tiempo, y además un gran señor, agriado por disgustos domésticos, y hasta por dificultades pecuniarias y por mil pequeñas contrariedades de las que afligen a la turba sin nombre que él afectaba menospreciar. Grande por la imaginación y por el estilo más bien que por el carácter, hubo siempre en él desproporción evidente entre los pro-

pósitos y la ejecución, y este desequilibrio ha tenido que transcender forzosamente a la misma esplendidez de su poesía, en la cual hoy tantas cosas nos saben a falsedad y nos suenan a hueco. Quizá explique esto la especie de disfavor, a toda luz injusto, en que ha venido a caer en Inglaterra el nombre de Byron, conforme iban subiendo los nombres de otros contemporáneos suyos, especialmente el de Shelley, no mayor poeta que él, pero más sincero en su ateísmo idealista.

Por Byron había pasado la filosofía del siglo XVIII con su fanatismo y con sus iras. Habían contribuido a malearle sus desdichas domésticas, su *dandysmo y* fatuidad incurable, todas las vanidades de raza, de clase, de ingenio, de hermosura y de fuerza corporal, juntas en su cabeza, y exacerbadas por los anatemas de los necios y de los hipócritas; plaga de la sociedad inglesa, que él condenó a perpetuo escarnio en los últimos cantos de *Don Juan*. Pero con todo esto, no es ya Byron para nosotros aquel poeta satánico o endiablado que llenaba de terror a nuestros padres. El maniqueísmo casi infantil de *Caín,* la ciencia taumatúrgica de *Manfredo,* mucho más próxima a la fe que a la duda, ¿qué efecto han de hacer en ánimos en quien no hayan hecho mella la áspera lima de la crítica kantiana, o de la desesperación objetivada de los pesimistas, o el hacha brutal de la negación positivista? Las cosas han andado tan de prisa, que el Satanás de la poesía de Byron, y aun de la de Shelley, comienza a perder las uñas y las garras, y no faltan por el mundo críticos y filósofos que a uno y otro poeta británico los tengan por espíritus detenidos en un período de evolución inferior, y, en suma, poco menos que por teólogos, teólogos demoníacos si se quiere, pero al fin teólogos, es decir, hombres de cuyas mentes jamás se borró del todo la impresión de lo absoluto y de lo eterno. No hay dogma alguno que sea hoy negado con mayor ahinco por las filosofías que corren triunfantes **[p. 369]** en Europa, que el del libre albedrío y el de la propia responsabilidad. Ninguno profesó Byron con tan re-

suelta energía. Bajo este aspecto, sus poemas son casi edificantes. Su personalidad aislada, feroz, selvática, en lucha constante con el mundo que la rodea, afirma y reconoce en sí misma el principio y la raíz de su independencia; considera eterno para la conciencia el torcedor de los remordimientos, y enseña en términos expresos la inmortalidad del espíritu, la perpetuidad de sus esencias y el permanecer eterno de la conciencia luminosa que el alma adquiere de sus propios méritos, y que se convierte para ella en pena o en alegría sin término.

«The mind which is inmortal makes itself
Requital for its good or evil thoughts.
Is its own origin of ill and end,
And its own place and time: its innate sense,
When stripp'd of this mortality, derives
No colour from the fleeting things without:
But it absorb'd in sufferance or joy,
Born from the knolewdge of its own desert». [1]

Descartada la parte de retórica, y descartado el papel de réprobo con que Byron voluntariamente se calumniaba, ¿quién ha de negar que Byron es uno de los tres o cuatro grandes poetas de nuestro siglo y uno de los primeros de la humanidad? Grande, a la verdad, en un círculo estrecho; grande por la elocuencia de la pasión y por la fuerza del sarcasmo; grande en la pintura de las crisis violentas y de las emociones extremas; grande y único en la soberbia patricia y amarga con que rige su pequeño mundo de foragidos y piratas. No se busque en él la universal simpatía, la alta y serena comprensión del mundo, la suprema objetividad que levanta la poesía de Goethe sobre toda otra poesía moderna. Pocas novedades trajo Byron al arte, como no fuese su propia persona, más o menos idealizada. En lo demás, hacía alarde de ser fiel a la tradición, pecando de escrúpulos dignos de un escolar de retórica. Véanse sus cartas, sus sátiras, sus prefacios. Para él, Pope era el primero de los poetas ingleses. «Le he mirado siempre

como el nombre más grande de nuestra poesía: todos los demás **[p. 370]** *son bárbaros*. Pope me parece un templo griego, con una catedral gótica a un lado, y al otro una mezquita turca rodeada de todo género de pagodas y edificios fantásticos. Podéis llamar en buen hora a Shakespeare y a Milton pirámides; pero yo prefiero el templo de Teseo o el Parthenon a un montón de ladrillos cocidos… El carácter más distintivo de la nueva escuela poética es la vulgaridad… Todos los estilos del día son bombásticos y altisonantes, y no exceptúo el mío propio…» Y esto lo repite a cada paso en prosa y en verso, con el tono de la convicción más sincera. [1] «Cuando comparo un poema de Moore, Southey, W. Scott, Wordsworth, Campbell o los míos con los de Pope, me asombra y me mortifica la inefable distancia en punto a sentido, sabiduría, efecto, y hasta *imaginación, invención* y *pasión,* a que estamos respecto de los pequeños poetas del tiempo de la reina Ana, nosotros los escritores del Bajo Imperio. El suyo era el tiempo de Horacio; el nuestro es el de Claudiano». Y en un interesante opúsculo de crítica (1820), que dejó inédito, y Tomás Moore publicó en parte, [2] leemos entre otras no menos explícitas afirmaciones las siguientes, que son un verdadero proceso contra el romanticismo: «Que ésta es la edad de la decadencia de la poesía inglesa, no lo puede dudar quien quiera que considere con atención y serenidad este punto. El que haya hombres de genio entre los poetas actuales, nada prueba contra este hecho, porque se ha dicho con razón que el genio más grande no es el que forma el gusto de su país, sino el que lo corrompe y estraga. Nadie ha negado genio al Marino, que corrompió, no solamente el gusto de Italia, sino el de toda Europa, por más de una centuria. La gran causa del presente deplorable estado de la poesía inglesa, debe atribuirse al absurdo y sistemático desprecio de Pope. Ese desprecio ha sido una verdadera epidemia en estos últimos años. Hombres de las más opuestas opiniones se han reunido para esto… Southey, Wordsworth, Coleridge, tenían todos antipa-

tía natural hacia Pope… y les han ayudado los revisteros de Edimburgo y toda la heterogénea masa de poetas ingleses que ahora viven, excepto **[p. 371]** Crabbe, Rogers, Gifford y Campbell, que en los preceptos y en la práctica se le han mostrado siempre fieles, y yo, que si bien en la práctica me he desviado algunas veces, he amado y honrado siempre la poesía de Pope con toda mi alma… La mejor señal de reforma en el gusto deben ser nuevas y frecuentes ediciones de Pope y Dryden. Siempre se encontrará una metafísica más confortable, y al mismo tiempo más poesía, en el *Ensayo sobre el Hombre* que en la *Excursión* (de Wordsworth). Si buscáis pasión, ¿dónde la encontraréis más ardiente que en la *Epístola de Eloísa a Abelardo,* o en *Palemón y Arcitas* (de Dryden)? ¿Queréis invención, imaginación, sublimidad, carácter? Leed el *Robo del Rizo,* las *Fábulas* de Dryden, la oda para el día de Santa Cecilia, *Absalón y Achitophel*… En estos dos poetas solos encontraréis reunidas más cualidades que en todos los modernos, con el aditamento del ingenio ameno y del chiste culto que ninguno de los presentes tiene… La verdad es que la exquisita belleza de la versificación de Pope y Dryden ha apartado la atención general de sus otras excelencias, así como los ojos vulgares se deslumbran más con el esplendor del uniforme que con la calidad de la tela. Como la versificación de Pope es perfecta, se ha dicho que es su única perfección; como las verdades que expone son claras, se ha dicho que no tiene invención; como es siempre inteligible, se ha dado por verdad inconcusa que no tiene genio. Se le ha llamado en son de burla *el poeta de la razón,* como si esto fuese una razón para no ser poeta».

Los románticos rezagados, que todavía se imaginan a Byron como un genio indómito, desmelenado y sin gramática, que viene a romper *los viejos moldes* en que el clasicismo tenía aprisionada la inspiración, no sentirán poco asombro de encontrarse con un Byron tan rígida y puritanamente clásico como pudiera serlo el mismo Addisson o el mismo Dr. Johnson. Y no se olvide que es-

te clasicismo byroniano no se reduce a mera teoría ni se resuelve en una divagación humorística, como las que abundan en los cantos del *Don Juan,* ni reconoce por causa única el desdén aristocrático de Byron hacia la mayor parte de sus contemporáneos. Ciertamente no hay que conceder verdadero valor crítico a sátiras tales como *English Bards and Scotch Reviewers, The Vision of Judgement o Hints from Horace,* mera explosión de venganzas **[p. 372]** y rencores personales contra los críticos de Edimburgo o contra los poetas lakistas; pero cuando se repara que Byron no admira a Shakespeare, y apenas transige con Milton, que el arte y la factura de sus versos pertenece a la escuela del siglo XVIII, y que por observar y respetar en todo la tradición, observa rígidamente las unidades dramáticas, «sin las cuales (dice él) puede haber poesía, pero no puede haber drama», [1] y las observa hasta en dramas no representados ni representables; el romanticismo de Byron resulta cada vez más problemático y dudoso. ¿Qué cosa más apartada de la gran manera shakespiriana que los dramas de Byron? Mezclar lo familiar con lo grave, lo jocoso con lo serio, le parece nefando pecado, y todavía mayor interrumpir el curso de la acción con personajes y escenas episódicas, aunque todas ellas concurran a representar lo complexo de la vida humana. *Sardanápalo,* por ejemplo, es una verdadera tragedia de escuela francesa, donde el autor, huyendo del tumulto de la vida externa, procura encerrarse en la contemplación y estudio de dos o tres figuras principales. Así y todo, ¿qué obra más a propósito que ésta para convencer de su error a los que niegan a Byron genio dramático, suponiendo que en sus múltiples obras nunca acertó, a presentar otra figura humana que la suya propia, vestida con diversos trajes? Convenido que Sardanápalo sea Byron (Byron en sus mejores momentos y por su aspecto más simpático); pero ¿qué tiene que ver con la persona de Byron el hermoso tipo de la esclava jónica, emblema de la cultura occidental enfrente del despotismo asiático, ni los dos contrapuestos caracteres de

Arbaces y Belesis, el guerrero y el sacerdote, el sátrapa persa y el astrólogo babilonio? Estas y otras creaciones prueban que Byron, aunque sistemáticamente adorador e idealizador de sí propio, tenía en su ingenio caudal bastante para comprender y penetrar otros espíritus humanos, siendo capaz, por lo tanto, de realizar la verdadera obra dramática, que quizá sea, entre todas las obras de arte, la que más se asimila a la obra divina, en cuanto engendra verdaderas criaturas dotadas de razón y de albedrío, capaces del bien y del mal, nuevos ciudadanos del mundo. Si Byron no los creó en mayor número, y si en los mismos tipos de mujeres **[p. 373]** (Leila, Haydea, Gulnara, Medora…) se repitió bastante, culpa fué, no de pobreza de ingenio o fantasía, sino de aquella propia arrogancia suya que le hacía desdeñar y tener en menos al resto de los mortales, considerándose de especie más superior y remontada que la de ellos. Esa *egolatría* byroniana es lo único que ha quitado eficacia dramática a los poemas de Byron, aunque no les ha quitado el interés humano, inseparable de cuanto dijo y pensó un alma tan superior y enérgica.

El hombre nos parece en él mucho más romántico que el poeta, y éste nunca lo fué tanto como en sus obras más personales, en el *Childe Harold's Pilgrimage* o en los seis cantos de *Don Juan,* que quedó, y no podía menos de quedar, incompleto. Cuando la posteridad haya olvidado, como ya va olvidando, cuanto hay de transitorio y relativo, de convencional y monótono, en las obras de Byron, especialmente en sus tragedias italianas y en sus cuentos de piratas levantinos, todavía vivirán esas dos obras geniales, donde el autor derramó con tan valiente desenfado toda la sustancia buena y mala de su espíritu vagabundo y misantrópico, ávido de las cosas grandes y encadenado irremediablemente a las pequeñas, despreciador aparente de la popularidad, y en el fondo cortesano de ella hasta la servidumbre.

Contemporáneo y amigo de Byron (en cuanto Byron podia tener amigos), fué un grande y extrañísimo poeta, cuyo nombre,

rara vez mencionado fuera de Inglaterra antes de estos últimos años, amenaza ahora eclipsar el suyo, no ya en la opinión de un círculo estrecho de fieles y devotos, que siempre tuvo y que han llegado a constituir sociedades para honrar su memoria y propagar su espíritu, sino en el juicio general de los lectores, que por una parte (deplorable razón en verdad) encuentran en él negaciones más desnudas y radicales, y por otra parte mayor sinceridad de tono y completa ausencia de afectación y de aparato retórico. Sería largo transcribir los ditirambos póstumos que hoy se dedican a Percy Bisbe Shelley (1792-1822), apellidado por Taine «uno de los mayores poetas de este siglo». «Aunque se le quite a Shelley (añade Swinburne) su fe sublime, su heroica abnegación, su amor a la justicia y a lo ideal, todavía continuará siendo uno de los mayores poetas de todos los siglos». Y mucho antes había dicho **[p. 374]** el sagaz y prudentísimo Macaulay: «Es para nosotros muy dudoso que ningún poeta moderno haya poseído en tan alto grado como Shelley las cualidades más excelsas de los grandes maestros antiguos. Las palabras *bardo, inspiración,* que parecen tan frías y afectadas cuando las aplicamos a otros escritores modernos, tienen exactitud perfecta cuando se las aplica a Shelley: su poesía no parece obra de arte, sino de inspiración». Y la opinión general hoy en Inglaterra le reconoce superior a Byron por la pureza y elevación del pensamiento, por el comercio más íntimo y profundo con la naturaleza, por la gracia ideal, la opulencia del ritmo y la plenitud de la armonía.

El poeta objeto de tan encarecidos elogios, vence, con efecto, a todos sus contemporáneos en ímpetu y en audacia lírica, tal que hace olvidar por completo el fondo de sus ideas, y arrastra al lector fascinado tras de la corriente avasalladora de sus versos. Era idealista fervoroso, platónico entusiasta, hasta el punto de creer en la teoría de la reminiscencia, y, en suma, más alemán que inglés en todo el giro de su pensamiento, si bien la genialidad inglesa se mostraba después en el empeño de querer dar rea-

lización práctica a los mayores desvaríos de su mente. En medio de aparentes semejanzas, difería de Byron en puntos muy sustanciales, ya de filosofía y moral, ya de arte y literatura. El espíritu poco o nada filosófico de Byron se detuvo en una especie de pesimismo, o cuando más de maniqueísmo precientífico. Por el contrario, Shelley era un pensador de inquebrantable optimismo, persuadido de la bondad nativa del género humano y de la facilidad de extirpar todos sus males mediante la abolición de las instituciones reinantes, así religiosas como sociales y políticas. Era uno de los espíritus visionarios y especulativos en quienes el espíritu de la Revolución francesa encontró más fácil y abierto campo donde desarrollarse. Enamoróse de un ideal abstracto de justicia, de derecho y de universal amor, y se declaró en rebelión abierta contra todas las leyes que rigen la sociedad humana, comenzando por escribir sobre *la necesidad del ateísmo,* y defendiendo luego como lícito y poético el incesto entre hermanos. Al mismo tiempo practicaba la abstinencia pitagórica, vivía como un asceta, y buscaba sobre todo el consorcio de la naturaleza, «renovando sin cesar el himeneo de su alma con todas las apariencias de la naturaleza **[p. 375]** más duraderas o más fugitivas». [1] No era la contemplación pasiva y adormecedora de Wordsworth, sino una desenfrenada pasión, un ardiente panteísmo, que sentía centuplicarse la vida propia al contacto de la vida del universo. En este género de poesía, Shelley no ha tenido ni probablemente llegará a tener rival, porque no es fácil que vuelva a existir un espíritu tan extrañamente conformado como el suyo, espíritu de sonámbulo para el mundo de los hombres, pero con los ojos extrañamente abiertos sobre el mundo de los colores, de las formas y de las vibraciones. Cuanto hay de humano en sus poemas (exceptuando quizá la pavorosa tragedia de *Los Cenci,* que es, en la serie de sus obras, lo que *Mirra* en las de Alfieri), es débil, incoloro, mortecino; *The Revolt of Islam* parece la pesadilla de un calenturiento, y nada iguala al fastidio que engendran en

el ánimo los sermones democráticos, socialistas y niveladores de que están atestados, lo mismo este poema que *La Reina Mab* y alguna otra de sus composiciones largas. Cuando Shelley pretende hablar de las cosas de este mundo y de su tiempo, parece un habitante de otro planeta caído de repente en el nuestro. Pero, en cambio, ¿quién le vence en la poesía abstracta? ¿Quién en la poesía del ensueño? ¿Quién en las efusiones líricas puramente personales? ¿Quién sino él ha acertado a poner en boca de *Prometeo* acentos no indignos del viejo Esquilo? ¿Quién ha dado a las divagaciones del amor metafísico y platónico forma más tenue, impalpable y vaporosa que la del *Epipsychidion?* Sólo Leopardi, que no es poeta más puro ni más idealista que Shelley, pero que tiene más sobriedad y un arte más constantemente perfecto. Y, sin embargo, versos hay de Shelley que, con ser anteriores a los de Leopardi, parecen suyos: el himno A la *belleza intelectual,* por ejemplo; la oda A *la alondra,* o *El viento de Poniente*. De alguno de estos cantos ha dicho un crítico italiano que «son lo más espiritual, lo más etéreo, lo más verdaderamente poético que puede salir de labio mortal». [2]

Nuestro amor y afición se van también detrás de estos poemas cortos, aun reconociendo que bastaría el *Prometeo* para la gloria **[p. 376]** de Shelley, y que, ante su arrogancia de concepción y su esplendidez lírica, parecen cosa raquítica el *Manfredo* y el *Caín,* que asombraron y escandalizaron a nuestros padres. Nunca el espíritu de rebelión ha encontrado acentos más enérgicos, y nunca la blasfemia poética, verdadero crimen de lesa humanidad, ha salido envuelta en tan magnífico ropaje.

Shelley, lo mismo que Leopardi, tenía una filosofía propia suya, y, como consecuencia de ella, una estética. La filosofía de Shelley es una especie de *monismo* idealista, que empieza por suponer animada la materia en todos sus grados. El átomo más pequeño contiene un mundo de amores y odios; cada grano, en su unidad y en sus partes, es un ser que siente. El pilar inmóvil que

sostiene el peso de una montaña, es un espíritu activo. De estas infinitas moléculas animadas nacen el mal y el bien, la verdad y la mentira, la voluntad, el pensamiento y la acción, todos los gérmenes de placer o de pena, de simpatía o de odio, que tejen la trama del vasto universo:

«Throughout this varied an eternal world
Soul is the only element, the block
That for uncounted ages has remained.
The moveless pillar of a mountain's weigit
Is active, living spirit. Every grain
Is sentient both in unity and part,
And the minutest atom comprehends
A world of loves and hatreds: these beget
Evil and good: hence truth and falsehood spring;
Hence will, and thought, and action, all the germs
Of pain or pleasure, sympathy or hate,
That variegate the eternal universe». [1]

Tal es el fundamento metafísico que da Shelley a su panteísmo poético, lo más original de su arte. Así proclama su fraternidad con la Tierra, el Océano y el Aire, con la mañana húmeda de rocío, con los profundos suspiros de Otoño en el bosque seco, con la pura nieve del Invierno, y con todo pájaro, insecto o gentil bestia; afirmando que a sabiendas nunca les había hecho **[p. 377]** injuria, y que siempre les había tratado como de su familia. [1]

Pero al lado de este *monismo* semi-leibnitziano, semi-teosófico, con reminiscencias pitagóricas y alquímicas, inspira a Shelley un espiritualismo ardiente, cuyo objetivo viene a ser el fantasma que él llama *belleza intelectual*. Misterio inexplicable nos parece cómo tal belleza pudo convertirse en sueño y aspiración perpetua de un hombre que gustaba de apellidarse *ateo* a boca llena. Pero es lo cierto que aquel himno *De la Belleza Intelectual,* tan recogido y tan casto, parecería bien, no ya en los labios de Platón, sino en los mismos de Dante. Y platónica es también la *Defensa*

de la Poesía que dejó incompleta Shelley, y que puede considerarse como cifra y compendio de sus aspiraciones poéticas. Ninguna obra tan a propósito para mostrar cuánto mayor suele ser en los ingleses la audacia práctica que la teoría, y cómo, llegados a fomular leyes y preceptos, suelen detenerse los más radicales y buscan por instinto la sombra del mismo antiguo muro que pretendían derribar.

No diremos que la *Defensa* de Shelley sea un *Fedro,* un *Ion* o un *Banquete;* pero entra en el mismo orden de concepciones espiritualistas. Considera Shelley la poesía como una especie de síntesis de las formas que son comunes a la naturaleza universal y al principio incógnito de la existencia. «Hay en el ser humano y acaso en todos los seres que sienten, un principio que no produce solamente la melodía, sino la armonía, por el acuerdo interior **[p. 378]** de los movimientos del alma con las impresiones que los excitan». El poeta participa de lo eterno, de lo infinito, de lo uno; en rigor, para sus concepciones no hay tiempo, ni espacio, ni número. La poesía es a la vez el centro y la circunferencia del conocimiento; comprende toda ciencia, y toda ciencia debe referirse a ella. Es a un tiempo la raíz y la flor de todo sistema de pensamientos; si se marchita, adiós el fruto y la semilla: el mundo siente para lizarse la savia que nutre y propaga las ramas del árbol de la vida. Es el término y la perfección de toda forma; es lo que el aroma y el color de la rosa son a la contextura de los elementos que la componen, lo que la forma y el esplendor de la belleza pura son a los secretos de la anatomía y de la corrupción. La poesía no es, como el razonamiento, una facultad que se ejerce con arreglo a las determinaciones de la voluntad. Nadie puede decir: «voy a hacer poesía». No puede decirlo ni siquiera el poeta mismo, porque obedece a una influencia invisible, y las partes conscientes de nuestra naturaleza no pueden profetizar ni su advenimiento ni su partida. Diríase que una naturaleza más divina se insinúa y penetra a través de la nuestra; pero sus pasos se pare-

cen a los del viento sobre el mar, que la calma de la mañana borra, quedando sólo su huella impresa en las arenas de la playa. Así la poesía hace inmortal todo lo que hay más bello y mejor en el mundo; fija y aprisiona las apariciones fugitivas, las radiantes visiones de la vida, y cubriéndolas con el velo del lenguaje o de la forma, las envía a través de la humanidad, llevando dulces nuevas de amistad y de alegría a aquellas almas hermanas en que yacen las mismas ideas sin encontrar modo de expresión, sin hallar la puerta para salir de las cavernas del espíritu que habitan en la universalidad de las cosas. *La poesía salva de la muerte las visitas de la divinidad al hombre.* Une bajo su yugo ligero las cosas más irreconciliables; transforma todo lo que toca, y toda forma que entra en el círculo de su accion radiante, se convierte, por maravillosa simpatía, en encarnación del espíritu que ella exhala; su misteriosa alquimia trueca en potables las aguas envenenadas que arrastra la muerte a través de la vida. La poesía descubre el espíritu de las formas; crea para nosotros un ser dentro de nuestro ser propio; reproduce el universo general de que no somos más que partes, y arranca de nuestra vista interior la película del **[p. 379]** hábito que no nos deja percibir las maravillas de nuestro ser; nos obliga a sentir lo que percibimos, a imaginar lo que conocemos; crea de nuevo el universo, aniquilado en nuestros espíritus por la repetición de impresiones cada vez más débiles.

Es fuerza abreviar este inagotable ditirambo. Shelley, tan exuberante en su prosa como en su poesía, no se detiene fácilmente en asunto tan grato como las alabanzas del arte que profesa. Sobre el fundamento filosófico del ritmo; sobre la influencia moral, educadora y civilizadora de la poesía; sobre las relaciones entre la razón y la imaginación; sobre las condiciones artísticas del lenguaje primitivo; sobre el desarrollo histórico de las formas poéticas, tiene observaciones aisladas de gran profundidad. Es lástima que falte la segunda parte de este tratado, en que Shelley, después de haber establecido el parentesco de la poesía con todas las

demás formas de orden y belleza, que son también poesía en un sentido universal, se proponía aplicar estos principios al estado actual de la cultura poética. No era Shelley romántico, sino clásico puro; no a la inglesa, como quería serlo Byron, sino al modo helénico; pero tampoco participaba del desdén de su amigo respecto del brillantísimo movimiento poético de los primeros años de nuestro siglo, y, por lo tocante a Inglaterra, decía: «vivimos en medio de filósofos y poetas que exceden sin comparación a todo lo que ha aparecido después del último esfuerzo nacional en favor de la libertad civil y religiosa». Estos poetas eran a sus oíos hierofantes de una inspiración intuitiva, espejos de las sombras gigantescas que el porvenir lanza sobre el presente, legisladores no reconocidos del mundo. «Es imposible (añadía) leer las composiciones de los más célebres escritores de nuestros días sin estremecerse al contacto de la vida eléctrica que brota de sus escritos: nadie ha. sondeado como ellos las profundidades de la naturaleza humana».

Y, en efecto, ¡qué época literaria la que comienza con Burns y Cowper, y continúa con Wordsworth, Moore, Scott, Byron y Shelley! Y todavía hay dioses menores que no hemos citado: aquel pobre John Keats, por ejemplo, que murió a los veinticinco años en Roma (1821), asesinado por la crítica de la *Quarterly Review,* y mereció ser celebrado por el mismo Shelley en el imperecedero canto elegíaco que lleva por título *Adonías*. Quiso se **[p. 380]** Keats poeta neo-clásico o neo-pagano; pero como su trato con la antigüedad no era familiar ni directo, quedó en este género muy por bajo de los grandes italianos Fóscolo y Leopardi, y aun del mismo Shelley, a quien aventaja, no obstante, en ser meramente poeta, sin mezcla ni liga de abstracciones humanitarias. Son bellísimos algunos de sus sonetos, y no menos la oda A *una Urna griega,* donde respira el aliento de la antigüedad más que en su *Endymion,* o en el mismo admirable fragmento que lleva por título *Hyperiom*.

[p. 340]. [1]. Poesis autem non aliud quam historia conficta sive fabula. Carmen… styli quidam character est atque ad artificia orationis pertinet… Conficiorum ad similitudinem illorum quae in historia vera memorantur, ita tamen ut modum saepius excedat, et in rerum natura nunquam conventura aut eventura fuissent, ad libitum componat et introducat, quemadmodum facit et Pictoria. Quod quidem Phantasiae opus est… Nos, igitur, in partitionibus nostris, veras doctrinarum notas indagantes et persequentes… Satyras, et Elegias, et Epigrammata, et Odas, et hujusmodi ab instituto sermone removemus, atque ad philosophiam, et artes orationis rejicimus. Sub nomine autem Poeseos, de Historia ad placitum conficta, tantummodo tractamus…

[p. 340]. [2]. Parabolica vero est historia cum typo quae intellectualia deducit ad sensum.

[p. 341]. [1]. Cam enim mundus sensibilis sit anima rationali dignitate inferior, videtur Poesis haec humanae Naturae largiri quae Historia denegat, atque animo umbris rerum utcumque satisfacere, cum solida haberi non possit. Si quis enim rem acutius introspiciat, firmum ex Poesi sumitur argumentum, magnitudinem rerum magis illustrem, ordinem magis perfectum et varietatem magis pulchram animae humanae complacere quam in natura ipsa, post lapsum, reperire ullo modo possit. *(Francisci Baconis de Verulamio Angliae Cancellarii. De dignitate et augmentis Scientiarum. Lugani,* 1763: 8°, páginas 141 y siguientes.)

[p. 342]. [1] . But that fair lampe, from whose celestial rays
That light proceedes which kindleth lovers fire,
Shall never be extinguish nor decay;
But when the vitall spirits doe expyre,
Upon her native planet shall retyre,

For it is heavenly borne and cannot die,
Being a parcell of the purest skyre.

[p. 343]. [1]. Atque certe Historia Mundi, si hac parte fuerit destituta, non absimilis censeri possit Statuae Polyphemi, eruto oculo, cum ea pars imaginis desit, quae ingenium et indolem Personae maxime referat… Ante omnia etiam id agi volumus (quod Civilis Historiae decus est et quasi anima), ut cum eventis causae copulentur: videlicet ut memorentur Naturae regionum ac populorum, indolesque apta et habilis aut inepta et inhabilis ad disciplinas diversas. Accidentia temporum quae Scientiis adversa fuerint aut propitia… Genius illius temporis litterarius, veluti incantatione quadam, a mortuis evocetur. *(De dignitate…,* páginas 115 a 118 de la edición citada.)

[p. 347]. [1]. *The Prose Works of John Milton whith an introductory review, by Robert Fletcher.* (London, 1833, páginas 98 a 102.)

[p. 347]. [2]. Vid. un análisis de este libro en el primer tomo de la *Histoire de la Philosophie en Angleterre,* de Carlos de Rémusat. (París, 1878, páginas 164 a 170.)

[p. 348]. [1]. Véase el excelente ensayo de Macaulay sobre este personaje (Critical *and Historical Essays,* ed. Longmans, Green, Reader and Dyer, 1870, páginas 418 a 468).

Es muy chistosa la parodia que hace Macaulay del libro de Temple.

Este largo pasaje y otros muchos faltan en la traducción castellana de los Ensayos.

[p. 349]. [1]. Imitatio jucunda, revocat enim praeterita. Praeterita, autem, si bona fuerint, jucunda sunt repraesentata, quia bona. Si mala, quia preaterita. Jucunda igitur musica, pictura, poesis.

[p. 349]. [2]. Vid. la *Introducción a la Estética del siglo XVIII,* en el volumen III, de esta obra.

[p. 352]. [1]. Que no faltaba perspicacia crítica a Johnson, lo prueba el haber descubierto desde un principio la falsedad de las leyendas ossiánicas de Macpherson. Quizá influyó en esto su aversión a la poesía popular, no ya la contrahecha, sino la legítima: bien lo mostró en su juicio sobre las Baladas que había coleccionado Percy. Por otra parte, honra mucho su libertad crítica el haberse rebelado contra la ley de las tres unidades.

[p. 352]. [2]. Véanse especialmente sus *Anecdotes of Painting*. Por su novela *El Castillo de Otranto,* se le cuenta entre los precursores de la novela histórica.

[p. 354]. [1]. Por el nombre y fama de su autor, más que por otra cosa, puede mencionarse el ligerísimo *Ensayo* de Gibbon *sobre el estudio de la literatura*. Se publicó en francés (1761), cuando apenas tenía el autor veinticuatro años. Ciertos pasajes de este opúsculo anuncian ya al gran historiador futuro y al enamorado ciego de la antigüedad y de la erudición.

[p. 357]. [1]. Véanse especialmente las *Observations prefixed to the second edition of several of the foregoing, published under the title of «Lyrical Ballads»* (págs. 318 a 330), el apéndice *sobre la dicción poética* (331-33), el prefacio de *La Excursión* en la edición de 1814, y más aún el Prefacio general a sus versos en la edición de 1815 (pág. 578) y el *Ensayo* que sirve de suplemento a este prefacio (pág. 587). Cito siempre por la edición Chandos. *(The Poetical Works of Wordsworth.)*

Debe consultarse el estudio de F. W. H. Myers sobre *Wordswoorth* (Londres, Macmillon, 1881), que forma parte de la colección *English Men of Letters,* dirigida por Morley.

[p. 359]. [1]. E. Scherer, *Etudes sur la litterature contemporaine,* tomo VII, página 38.

[p. 360]. [1]. *Specimens of english dramatic poets who lived about the time ot Shakespeare*.

[p. 362]. [1]. *Goetz de Berlichingen, Egmont, Wallenstein,* etc.

[p. 362]. [2]. *Histoire de la littérature anglaise,* tomo IV, páginas 295 a 309.

[p. 369]. [1]. *Manfred,* acto III, escena IV. *Ed. Lansdowne,* pág. 312.

[p. 370]. [1]. Vid. *Letters and Journals of Lord Byron whit notices of his life, by Thomas Moore:* París, 1830, pág. 277 y *passim*.

[p. 370]. [2]. Páginas 352 a 355 de las *Letters and Journals*. Otro escrito semejante se lee después, páginas 387 a 391.

[p. 372]. [1]. Advertencia que precede al *Sardanápalo*.

[p. 375]. [1]. Darmesteter (J.), *Essais de littérature anglaise:* París, 1883, página 205.

[p. 375]. [2]. G. Zanella, *Paralleli Letterarii, Studi:* Verona, 1885, pág. 271.

[p. 376]. [1] . *Queen Mab* (pág. 19): *The Poetical Works of Percy Bisbe Shelley,* ed. Chandos.

[p. 377]. [1] .

Earth, Ocean, Air, beloved brotherhood,
If our great Mother has imbued my soul
Whith aught of natural piety to feel
Your love, and recompense the boon whit mine;

If dewy morn, and odorous noon, and even,
Whith sunset and its gorgeous ministers,
And solemn midnight's tingling silentness;
If autumn's hollow sighs in the sere wood
And winter robing with pure snow and crowns
Of, starry ice the gray grass and bare boughs.

. . . . . .

If no bright bird, insect, or gentle beast

I consciously have injured, but still loved
And cherished these my kindred;.....

(Alastor or The Spirit of Solitude, pág. 52.)

CAPÍTULO II.—LA CRÍTICA EN INGLATERRA DURANTE EL PERÍODO ROMÁNTICO Y DESPUÉS DE ÉL.—LA ESTÉTICA EN LOS FILÓSOFOS ESCOCESES: DUGALD-STEWART.—LA CRÍTICA PERIODÍSTTCA: APARICIÓN DE LA REVISTA DE EDIMBURGO.—JEFFREY.—MACAULAY.—INFLUENCIA DE LAS IDEAS GERMÁNICA

DE este modo se cumplió la revolución literaria en Inglaterra, más con poemas que con teorías, muy al contrario de lo que sucedía en Alemania, donde la teoría precedió y acompañó siempre a la producción artística. Imposible hallar en Inglaterra esa ordenada, lógica, y, por decirlo así, rítmica sucesión de ideas que va de Winckelmann a Lessing, de Lessing a Kant, de Kant a Schiller y Goethe por una parte, y por otra a Kant, Fichte, Schelling, Hegel, Schopenhauer y Herbart. Las distintas aptitudes nacionales se reflejan fielmente en el arte como en la filosofía: y así el poético individualismo inglés, que nunca había sido completamente ahogado por la influencia doctrinal y clásica, ni por el espíritu analítico y reflexivo, y que no tenía, por tanto, grandes obstáculos que vencer, ni grandes barreras que derribar, triunfó sin lucha y sin programa, reformó o transformó totalmente el arte, sin necesidad de largas discusiones, sin aparato agresivo. Revolución a la inglesa, mucho más fecunda y duradera que las **[p. 382]** que se basan en sistemas y concepciones abstractas del hombre y de la vida. Esa revolución pacífica nos valió la escuela de paisaje de William Turner, la poesía doméstica de Cowper, la nueva poesía popular de Burns, la inspiración histórica de Walter Scott, el *subjetivismo* byroniano, la poesía filosófico-naturalista de Wordsworth y Coleridge, la poesía humanitaria de Shelley, el neo-clasicismo de Keats, el brillante orientalismo de Tomás Moore y sus *Melodias irlandesas*. Si es verdad que faltó en Inglaterra un espíritu tan vasto y comprensivo como el

de Goethe, en quien se reflejase toda la inmensa variedad de la poesía y de la cultura moderna, sus poetas presentaron aislados la mayor parte de los rasgos que en la obra múltiple de aquel gigante del pensamiento pueden encontrarse reunidos.

La crítica que en Inglaterra acompañó a esta nueva primavera poética, fué, y no podía menos de ser, muy inferior a la poesía que juzgaba. Ante todo la faltaban principios superiores y razonados de estética, y, por otra parte, tampoco solían ejercerla los artistas mismos que, a falta de otra cosa, hubieran llevado a ella el instinto seguro, aunque exclusivo, de su propia vocación. La filosofía dominante continuaba siendo la escocesa, con su habitual timidez metafísica y sus pacientes y prolijos análisis psicológicos. Todavía el poderoso talento lógico de William Hamilton no la había renovado mediante la infusión de un elemento crítico kantiano. Dugald-Stewart (1753-1828), que en los primeros años de este siglo tenía la más alta representación de la escuela, como sucesor inmediato del Dr. Reid, en nada sustancial innovó sobre el método e ideas de éste, limitándose a hacer nuevas aplicaciones de la llamada *filosofía del sentido común,* y a insistir en el estudio analítico de ciertas facultades miradas con menos atención por su predecesor y maestro. Cuanto de estética hallamos en sus obras [1] se reduce a la doctrina de la asociación de ideas y a la influencia que esta asociación ejerce en el ingenio, en el ritmo, en la fantasía poética y en la invención de las artes y ciencias; y al análisis de la imaginación, que él no limita a los objetos del sentido **[p. 383]** de la vista, como lo habían hecho Addisson y el Dr. Reid, ni se contenta con extenderla a la totalidad del mundo sensible, sino que afirma que todos los objetos del humano conocimiento la suministran materiales para sus creaciones, diversificando hasta lo infinito las obras que produce, aunque el modo de su operación permanezca esencialmente uniforme. Es la Imaginación, para Dugald-Stewart, una facultad complexa que incluye la *concepción,* o simple *aprehensión,* la *abstracción* y el

juicio del gusto, a los cuales todavía debe añadirse aquel particular hábito de asociación que llamamos *fantasía*. El principio de la asociación de ideas por semejanza y analogía tiene tanta importancia en Dugald-Stewart, como en Campbell y David Hume, a quienes en esta parte sigue mucho más que al Dr. Reid. Por medio de la asociación explica Dugald-Stewart, no solamente los fenómenos de la invención artística y científica, sino también el fenómeno psicológico del sueño, al cual dedicó uno de sus más ingeniosos ensayos.

En cuanto a la teroía del *Gusto,* Dugald-Stewart, siguiendo las huellas de Archibaldo Alison, niega que sea una facultad simple y primitiva, y la considera como un poder que gradualmente se va desarrollando por observación y experiencia. Implica un cierto grado de sensibilidad natural; pero implica también el ejercicio del gusto, y es el último resultado de un atento examen y comparación entre los efectos agradables y desagradables producidos en la mente por los objetos externos. En las obras de la Naturaleza encontramos muchas veces la Belleza y la Sublimidad envueltas y mezcladas con otras circunstancias que no favorecen o que contrarían el efecto general, y sólo por vía de experimento podemos separar estas circunstancias de todas las restantes, y discernir las cualidades particulares que producen el efecto agradable. La experiencia y la observación es lo único que hace hábil al artista para efectuar esta separación y deslinde, para exhibir los principios de la belleza pura y no adulterada, y para formar una creación propia más perfecta que cuanto cae bajo la jurisdicción de los sentidos.

¿Es efecto de pura asociación el fenómeno del gusto? En esta parte Dugald-Stewart, que no es escéptico, se aparta ya de Hume y de Campbell, y reconoce, como toda su escuela, un principio natural en la mente humana, el cual coopera con la *asociación* **[p. 384]** a producir el juicio del gusto. De aquí procede una división de los objetos del gusto en dos clases: los que agradan por su

propia naturaleza, o por asociaciones que todos los hombres se ven obligados a formar por su naturaleza común, y los que agradan a consecuencia de asociaciones nacidas de locales y accidentales circunstancias. Hay, pues, dos maneras de gusto: una que nos hace aptos para juzgar de las bellezas que tienen su fundamento en la constitución de la naturaleza humana; otra cuyos objetos fundan su principal recomendación en el influjo de la moda. Estos dos géneros de gusto pueden estar reunidos en una misma persona. El gusto cultivado, cuando se combina con la imaginación creadora, constituye el genio en las Bellas Artes.

Toda la elegancia y lucidez con que Dugald-Stewart desarrolla estos lugares comunes, no basta para hacernos olvidar la enorme distancia que separa estas observaciones casi precientíficas y este buen sentido vulgar, de los grandes monumentos, que ya para aquella fecha había levantado la especulación germánica, grande en su impulso y hasta en sus temeridades. Cuando se repara que Dugald-Stewart, muerto en 1828, no cita una sola vez a Kant ni toma para nada en cuenta su imperecedero análisis del juicio estético, fácilmente se explica el empobrecimiento, cada día mayor, de sustancia metafísica que fué experimentando la escuela escocesa, hasta que la potente y luminosa crítica de Hamilton vino a devolverle el carácter científico que casi del todo había perdido en manos de los psicólogos y de los moralistas.

Mejor cultivada que la Estética pura fué en la Inglaterra de la primera mitad de nuestro siglo la crítica aplicada a las obras artísticas, y especialmente la crítica literaria, a la cual se prestan admirablemente las condiciones sagaces, inquisitivas, sutiles y pacientes, mezcladas con el instinto poético en el genio de la raza. El campo natural de esta especie de crítica, que no se pierde en nebulosidades metafísicas ni aspira a grandes síntesis, pero que, como crítica técnica y de pormenor, a la vez que como crítica moral es la primera del mundo, han sido y son las revistas, que en ninguna parte han logrado tanto prestigio y autoridad como

en Inglaterra, adquiriendo a veces la importancia de verdaderas *instituciones* de crítica y de enseñanza.

Prescindiendo de aquellos periódicos célebres del siglo pasado **[p. 385]** que, como *The Spectator* de Addisson, *The Rambler* del Dr. Johnson, más bien pueden considerarse como colecciones de *ensayos* en que la nota moral predomina; las revistas críticas propiamente dichas, esto es, las que aspiran a dar cuenta y formar juicio de las publicaciones contemporáneas, comenzaron a mediados del siglo pasado, siendo la primera de algún valor y notoriedad la *Monthly Review,* que fué fundada en 1749 por Ralph Griffith, y ha perseverado hasta nuestros días con criterio liberal en política y *unitario* en teología. En 1755 y 56 aparecieron dos números de la primitiva *Revista de Edimburgo (Edimburgh Review),* que tuvo por entonces corta vida, aunque en ella trabajaban hombres tan eminentes como el historiador Robertson, el preceptista Blair y el padre de la nueva Economía Política, Adam Smith. Dícese que el estado de agitación religiosa en que entonces se hallaban las conciencias en Escocia perjudicó al éxito de la empresa e hizo sospechosos a los redactores. El mismo año en que esta revista quedó suspendida, un impresor escocés, Archibaldo Hamilton, unido con el novelista Smollet, continuador de la *Historia de Inglaterra* de Hume, estableció en Londres la *Revista Crítica (Critical Review)* para defender las ideas e intereses del partido tory y de la alta Iglesia, contrastando así el efecto de la *Revista Mensual,* órgano de los Wighs y de los Disidentes. El Dr. Johnson, que era también acérrimo tory, inauguró aquel mismo año el *Litterary Magazine or Universal Review,* mezclando las críticas de libros con artículos de índole más amena; innovación que fué muy bien recibida e imitada después por otros. Los artículos propiamente críticos de Johnson, lo mismo que los de Smollett y los de Blair, suelen ser tan pobres y secos, que apenas anuncian lo que luego iban a ser los magníficos estudios con que se envanece el periodismo inglés.

En 1773 se hizo en Edimburgo (centro a la sazón de elevadísima cultura, verdadera Atenas del Norte) otra tentativa para resucitar la antigua *Revista,* con el título de *Edimburgh Magazine and Review,* bajo la docta dirección del jurisconsulto Gilberto Stuart y de William Smellie, autor de una *Filosofía de la Historia Natural*. Pero los nuevos *revisadores* se hicieron muy pronto sospechosos en su ortodoxia como los antiguos, y la *Revista* desapareció a los tres años, después de acerbas polémicas personales.

[p. 386] Sucesivamente se publicaron en Londres la *English Review* (1709-1798); la *Analytical Review,* dirigida por Mr. Thomas Christie (1788); la *British Critic or Theological Review* (1793), del arcediano Nares, y otras de menos nombre, pero útiles todas para quien pretenda seguir día por día los progresos del sentido crítico en Inglaterra. [1]

Pero todos éstos eran preludios sumamente débiles de lo que iba a ser la crítica militante en manos de Francis Jeffrey, verdadero fundador de la *Revista de Edimburgo,* [2] que él convirtió en tribunal, cuyos fallos se oyeron en toda la Europa literaria con más respeto que otros algunos por espacio de más de treinta anos. Francis Jeffrey, a quien el agradecimiento de sus conciudadanos ha levantado una estatua, poseía el sentido crítico en la más extensa acepción de la palabra, y le aplicaba por igual a la literatura, a la política y a todos los intereses de la sociedad humana. Era *whig* (esto es, liberal) convicto y fervoroso; pero pertenecía a una de las fracciones más conservadoras y templadas del **[p. 387]** liberalismo británico, tan diverso en todo del que conocemos en el Continente. [1] Y así como su liberalismo se apoyaba en la tradición, así su crítica más tenía de conservadora y tradicionalista que de romántica y revolucionaria. Representó, por decirlo así, la doctrina del *justo medio* en literatura, y con innegable talento y sentido práctico, a la vez que daba de mano a las rutinas de escuela, corregía las audacias de los innovadores, y procuraba encauzar las opuestas aspiraciones de los *lakistas* y de los

devotos de Pope, con cierta especie de templado eclecticismo. El primer número de la *Revista* apareció en 10 de octubre de 1802; llevaba por epígrafe esta sentencia de Publio Syro: *Judex damnatur cum nocens absolvitur,* arrogante expresión del espíritu justiciero que iba a presidir en sus trabajos. Además de Jeffrey, que era el alma de la publicación, figuraban entre sus redactores el humorista Sidney Smith, Brown, Horner, lord Brougham. Todos los artículos eran anónimos, según la costumbre de las revistas inglesas; pero tenían una amplitud y transcendencia jamás conocidas hasta aquella fecha. Las antiguas Revistas eran poco más que boletines bibliográficos: la moderna Revista rehacía los libros en son de censurarlos, y mostrando lo que en cada caso debía haberse hecho, fecundaba la crítica negativa convirtiéndola en positiva e inspiradora. Muchas veces el título y el asunto de la obra censurada servían meramente de pretexto para nuevas y más profundas disquisiciones sobre el mismo tema. Nunca, desde los tiempos de Bayle, había hablado la crítica periodística con tal autoridad y con tanta ciencia. El éxito de los primeros números fué extraordinario, y pronto se pusieron al lado de la Revista todas las fuerzas intelectuales con que el partido wigh contaba, lo mismo en Escocia que en Inglaterra. Con decir que en la Revista hay artículos de Hallam, de Mackintosh, de Thomas Moore, de William Hamilton, de Carlyle, de Mac-Culloch, de Hugo Fóscolo… se comprenderá lo que tal publicación vale y significa en la historia de la cultura humana.

Hubo entre los auxiliares y colaboradores más o menos **[p. 388]** activos de Jeffrey algunos que, andando el tiempo, han venido a ser reconocidos como muy superiores a él, ya en filosofía, ya en literatura, ya en ciencias económicas y políticas. Pero ninguno llegó a identificarse tanto como él con la publicación; ninguno llegó a infundirle en tanto grado su propio espíritu, gracias a su prodigiosa facilidad para escribir de todo asunto, y a la constancia y entusiasmo con que tomó la empresa, llegando a redac-

tar en el breve plazo de seis meses hasta setenta artículos, o más bien estudios, por lo común larguísimos. En los artículos de otros colaboradores que vinieron después, v. gr., en los del incomparable Macaulay, debe buscarse su pensamiento propio; pero el pensamiento crítico de la *Revista* sólo en los de Jeffrey puede encontrarse. El fué quien rompió las hostilidades contra los extravíos de la escuela *lakista,* contra la extrema afectación de Coleridge y de Southey, contra la infantil simplicidad de que hacía gala Wordsworth. No negó que estos poetas fuesen superiores por la fertilidad y la fuerza, por la imaginación y el estro, a cuanto había producido la poesía inglesa desde los tiempos de Milton y Shakespeare; pero puso en caricatura la fraseología sistemáticamente prosaica de las *Baladas líricas* de Wordsworth, y ensalzando dignamente sus sonetos, mostró cuánto perdía de efecto su poesía por el abuso de triviales y menudos detalles descriptivos. Fué implacable con las epopeyas indostánicas y persas de Southey, culpando de puerilidad sus descripciones, de perpetuo artificio y esfuerzo su estilo, de afectado y perverso su gusto. Con otros poetas que entonces comenzaban su carrera de gloria, no se mostró más tolerante ni más benigno. A Tomás Moore, que a la verdad no había publicado hasta entonces otra cosa que su traducción de Anacreonte y sus poesías ligeras o más bien licenciosas, le dirigió cargos morales en forma tan doctrinal y áspera, que provocaron de parte del poeta ofendido una absurda carta de desafío y una vindicación por medio del duelo. Después se hicieron grandes amigos, y Tomás Moore llegó a colaborar en la Revista, publicando allí, entre otras cosas, su célebre artículo sobre los Padres de la Iglesia griega. Y es cierto que la rígida disciplina de Jeffrey contribuyó a que Moore abandonase los tortuosos caminos por donde iba empeñándose, y produjera en adelante sus verdaderas obras maestras, las *Melodías, Lalla Rook, Los Amores de los* **[p. 389]** *Angeles,* que encontraron en la Revista fervorosos admiradores más bien que críticos.

Algo de esto aconteció con Byron. Su primera colección poética, *Hours of idleness,* compuesta de versos de colegio, donde apenas se vislumbra el genio del autor, era obra demasiado insignificante para que la *Revista* pudiera elogiarla; pero cayó en el pecado de hacer con ella una ejecución sangrienta, que, con no haber sido injusta en el fondo, ha quedado hasta hoy (por recaer en quien recayó) como el testimonio más célebre y clásico de la impotencia y ceguedad de la crítica para adivinar y descubrir el genio. Pero cuando el genio anda tan embozado, ¿qué señas habrá para descubrirle? Ni Jeffrey ni nadie dejó de reconocerle y llamarle por su nombre cuando lanzó contra la *Revista de Edimburgo,* o , por mejor decir, contra toda la literatura inglesa de su tiempo, la fulminante sátira *Poetas ingleses y críticos escoceses;* y muchísimo menos cuando el peregrino Childe Harold penetró con pasos de triunfador en el solar de sus abuelos, después de haber paseado por Europa su hastío magnífico y su desdén soberbio. Y ciertamente que si algún desagravio tenía aún que reclamar de la *Revista de Edimburgo* la irritada sombra de Byron, le encontró cumplido en el bellísimo artículo con que en 1831 saludó allí mismo el futuro lord Macaulay la aparición del libro de Tomás Moore sobre su grande e infortunado amigo.

Con Walter Scott procedió la *Revista* de un modo harto desigual, cediendo a dos influencias contrarias: el espíritu de escuela escocesa, que no podía menos de considerar como propia la gloria de su gran novelista, y el espíritu wigh, que no podía transigir con las devociones monárquicas y aristocráticas a que era tan dado aquel ferviente *tory.* Así es, que cuando se publicó *Marmion,* por ejemplo, Jeffrey puso graves objeciones al poema, tachándole de extremada lentitud, y de introducir fuera de sazón el credo político de su autor, así como de culpable descuido en lamanera de presentar el carácter escocés. Pero en cuanto a las novelas, el torrente de la admiración unánime arrastró también a la *Revista,* y en sus páginas se encuentran dignamente celebrados

el poder creador y gráfico que ostentó Walter Scott en la invención y delineación de caracteres, su arte peregrino para describir los aspectos de la naturaleza, y su asombrosa vena histórica y caballeresca.

[p. 390] Sería demasiado rigor decir que faltó a la crítica de la *Revista de Edimburgo* el fundamento de una teoría general que sirviese como de piedra de toque para comprobar los juicios particulares. No escasean en aquellos artículos las discusiones abstractas sobre la naturaleza y objeto de la poesía, [1] sobre su utilidad, sobre las leyes que influyen en su progreso y decadencia, y aun ensayos más metafísicos sobre lo Bello y sobre los principios del gusto. Pero por más que en señaladas ocasiones mostrasen los críticos escoceses alto respeto a la especulación germánica, como lo prueba el hecho de figurar en el segundo número de la *Revista* (enero de 1803) una exposición bastante exacta, aunque muy rápida, del sistema de Kant, [2] debida a la ingeniosa pluma del Dr. Brown, **[p. 391]** que procuró vindicar al filósofo de Königsberg de la absurda acusación de misticismo, y mostrar las semejanzas de sus tendencias con las del doctor Reid, considerando una y otra filosofía como esfuerzos para arrojar el veneno que había infundido en las venas de la ciencia el escepticismo de Hume, fué con todo eso el tono general de la publicación más adverso que favorable al transcendentalismo. Y por lo que toca a Jeffrey, que trató de propósito una o dos veces temas de estética pura, sus ideas no traspasaban los límites en que habían encerrado la cuestión estética Dugald-Stewart y Archibaldo Alison, cuya *teoría sobre el gusto,* encontraba superior a cuanto se había especulado sobre la misma materia. Pero influído, quizá sin saberlo, por el subjetivismo kantiano, que lentamente se iba infiltrando en la escuela de Edimburgo (quizá por virtud de aquel parentesco remoto y originario que indicó Brown, y que puso más en claro Hamilton), acertaba a plantear mejor la cuestión, buscando ante todo aquellas «afecciones primarias, por cuya sugestión

creemos que se produce el sentido de lo Bello», y luego «la naturaleza de la conexión, en virtud de la cual suponemos que los objetos que llamamos bellos tienen capacidad para despertar en nosotros tales impresiones». Y extremaba tanto la consideración subjetiva, que llegaba a sostener en términos expresos que las bellezas naturales no dependen sino del juicio y capacidad del ser que las siente, sin el cual la naturaleza sería letra muerta. Consecuencia de este absoluto subjetivismo era el sostener que todos los gustos son exactos y verdaderos, aunque no todos sean por igual buenos y loables.

No es extraño, por tanto, que los artículos críticos de Jeffrey sean las más veces expresión pura y sencilla de su gusto personal o de sus doctrinas morales, que eran muy firmes y sólidas, o de su educación clásica y severa y también a veces de sus afectos **[p. 392]** personales y de sus preocupaciones de hombre de partido *wigh y* presbiteriano.

Nunca la especulación estética mostró en las páginas de la *Revista de Edimburgo* aquel brío penetrante de análisis, aquella lucidez continua, aquella fuerza polémica avasalladora con que William Hamilton trató allí otras partes de la Filosofía, vindicando, por ejemplo, la teoría de la percepción del Dr. Reid contra las objeciones de Brown; o defendiendo contra Schelling y Cousin la relatividad del conocimiento; o levantando la lógica aristotélica de la postración en que había caído por el ignorante desdén de las escuelas cartesiana y sensualista; o fijando el verdadero valor de los estudios matemáticos y los perjuicios que su cultura exclusiva puede acarrear al entendimiento. ¡Lástima que este grande y poderoso crítico, nacido para el análisis psicológico y para la controversia, y dotado de una erudición tal como ningún otro filósofo moderno la ha poseído, no hubiese dedicado mayor parte de sus vigilias a sacar la ciencia de lo bello y la teoría del arte del pobre y secundario lugar que ocupaba en las escuelas de su patria! Las pocas indicaciones suyas relativas a esta materia, que

se leen en las lecciones de filosofía coleccionadas después de su muerte por su discípulo Mansel, no bastan a consolarnos de la pérdida de un curso completo de estética, que nadie como él hubiera podido escribir en Inglaterra, y que habría llenado uno de los más graves vacíos de la escuela escocesa, que tuvo la gloria de ser de las primeras en iniciar con carácter sistemático tales estudios; pero que luego se detuvo perezosamente en el camino, sin pasar apenas del período de observación, y por timidez dejó a Kant arrebatarle la gloria de sentar las bases del procedimiento crítico.

Lo que Hamilton no quiso hacer, excusado sería pedírselo a otros colaboradores de la *Revista:* al simpático moralista Mackintosh, por ejemplo, que todavía en 1816 ponía sobre su cabeza el pobre ensayo de Addison *sobre los placeres de la imaginación,* que no pasa de ser una elegante y retórica amplificación de tópicos vulgarísimos, aunque Mackintosh le encontrase *admirable* y aunque merezca algún recuerdo por su fecha.

Pero la verdadera gloria y el verdadero triunfo crítico de la *Revista de Edimburgo* consiste en haber formado a lord **[p. 393]** Macaulay (1800-1860), que allí hizo sus primeras armas literarias, imponiéndose a la atención pública desde 1825 con el brillantísimo ensayo sobre *Milton,* al cual siguieron los relativos a Maquiavelo, Byron, Johnson, Bunyan, lord Bacon, Horacio Walpole, sir William Temple, Madame d'Arblay, Addison, Dryden… el *de la historia y modo de escribirla,* el *de los dramáticos ingleses de la Restauración;* sin contar otros escritos todavía más célebres de materia histórica o política. A esta primera serie de artículos hay que añadir los que en sus últimos años publicó en la *Enciclopedia Británica,* rehaciendo sus antiguos estudios sobre Bunyan y Johnson, y añadiendo otros tan curiosos como el de Goldssmith. [1] En las colecciones más completas de Macaulay figuran además, con el título de *Miscellaneous writings,* algunos trabajos juveniles suyos; v. gr., los relativos a Dante y Petrarca, que por pri-

mera vez se insertaron en el *Knight's quaterly Magazine* de los años 1823 y 24, cuando el autor cursaba todavía las aulas de Cambridge. Con éstos pasan de cincuenta los ensayos de Macaulay, no todos de igual mérito y profundidad, puesto que pertenecen a épocas tan diversas. Pero, tomados en conjunto, tienen hoy muchos más admiradores que su larga *Historia,* y constituyen una de las lecturas más amenas, variadas, útiles y deleitosas de este siglo. Nosotros sabemos de quien por largo tiempo la prefirió a otra ninguna, y hoy mismo opina que, fuera de la obra entera de Sainte Beuve, no hay colección ninguna crítico-biográfica que pueda disputarle la palma.

Estriba para mí el mérito de los *Ensayos* de Macaulay, no tanto en la mucha enseñanza que contienen sobre los hombres y las cosas, y en las muy provechosas lecciones de buen gusto y de rectitud moral que pueden sacarse de ellos, sino en la alianza de dos cualidades que rara vez suelen encontrarse reunidas aun en los ingleses, pero que, cuando llegan a estarlo, forman el más admirable compuesto que puede imaginarse. Es la una un sentido práctico y positivo de moralista y político (común en la raza sajona), y la otra un genio vivo, agudo y brillante, que con poca **[p. 394]** razón se supone patrimonio exclusivo de los pueblos meridionales. Macaulay es hombre de poderosa fantasía, aunque algo *refleja* (si vale la frase), y bien lo muestra, así en sus *Cantos de la Roma Antigua* (por ejemplo, en el de la *Batalla del lago Regilo),* como en sus estudios históricos, verdadera resurrección de una sociedad pasada, bajo todos sus aspectos y relaciones; o en sus artículos críticos, donde, a un simpático y penetrante entusiasmo por la belleza artística, se junta una como adivinación del espíritu y condiciones geniales de cada escritor. Macaulay derrama la luz donde quiera que pone la mano.

Pero no se ha de olvidar que Macaulay es inglés, y, por tanto, poco o nada amigo de abstracciones y de estéticas. Para él no hay más filosofía que la de Bacon *(the Schoot of fruit and progress* que él

dice, lo que el mismo Bacon llamaba *potentia et imperium in rerum universitatem),* ni reconoce más método que el método experimental y de observación. Pero con todas estas limitaciones de su entendimiento, que le constituyen en uno de los tipos más acabados del común pensar inglés, enriquecido en él por vasta y refinadísima cultura, ¡qué observación la suya tan profunda y sagaz! ¡Cuánto más útiles e inspiradas por un verdadero sentimiento estético son sus observaciones acerca de Milton, Dante o Byron, que las que se presentan arreadas con los pomposos nombres de crítica transcendental y de filosofía del arte! Ni el ciego juzga de colores, ni estéticos y preceptistas sin alma pueden juzgar de la belleza y enamorarse de sus divinos resplandores, reduciéndose toda su vana ciencia a encubrir con formas vagas y elásticas su impotencia para expresar lo que no sienten. En cambio, ¡qué bien lo siente y dice Macaulay! No vaga en la región de las teorías; profesa por ellas afectado y aun irracional desprecio; encuentra no más que *curiosa* la cuestión de las causas de lo sublime y de lo bello, mirándola como una especie de pugilato, en que emplearon mucha habilidad, pero sin éxito, Burke y Dugald-Stewart. En cuanto a él, político, hombre de Estado e historiador, a la vez que poeta y hombre de gusto, bástale con juzgar, diré mejor, adivinar y reanimar el escritor y la época. Método por método, vale éste tanto o más que cualquier otro. Si Macaulay me da a conocer la Italia del Renacimiento y los móviles de su política, y penetra con una delicadeza de análisis psicológico **[p. 395]** (principal condición de los moralistas ingleses) en el alma de Maquiavelo, y separa el oro y la escoria que allí andaban impuramente mezclados, y aprecia en enérgicas frases las maravillosas excelencias literarias del secretario florentino, ¿qué más he de pedirle? ¿No ve el lector en una como iluminación súbita la FIorencia de los Médicis, y recorre sus plazas y habla con sus políticos y artistas?

No es que todo sea metal de buena ley en estos ensayos. La fuerza dialéctica de su autor, su erudición abrumadora, su imperturbable dogmatismo y el brío y fuerza oratoria de su estilo, ocultan mucho de apasionado y de sofístico. Macaulay era un hombre de partido, un *wigh* convencido y fervoroso, que no daba cuartel a sus adversarios, y llevaba a la crítica literaria sus prevenciones y rencores de hombre de partido. Como escritor, esto le favorece; como pensador y juez, le daña. De su famosa *Historia* ya dije en otra ocasión que debía gran parte de sus bellezas oratorias a su misma intemperancia política, a su carácter de historia de facción o de bandería, pero tan sincera, tan honrada y tan sabiamente parcial, que borra con lo que tiene de poema lo mucho que tiene de alegato. Lo mismo se puede decir de algunos de sus ensayos, especialmente del de Milton, que se resiente de la extrema juventud de su autor, no sólo en la parte política, que es una espantosa diatriba puritana, digna de ponerse al lado de la oración de Milton *Pro populo anglico,* sino en la misma parte literaria, donde el autor, encontrándose con Hegel sin quererlo ni saberlo, relega toda gran poesía a las sociedades primitivas y a los pueblos que no han salido de la infancia, haciendo tristes pronósticos respecto del arte de las sociedades cultas, que, según él, no puede existir más que por excepción y mediante un poderoso esfuerzo de voluntad que aisle al poeta de la sociedad que le rodea, y le restituya, aunque sea momentáneamente, al período de espontaneidad y de creación. «Conforme la civilización avanza (dice textualmente Macaulay), el arte necesariamente declina». Y lo funda en una definición muy estrecha de la poesía, «arte de producir ilusión a los ojos de la mente por medio de creaciones imaginarias». El que quiera ser poeta en una sociedad culta, tiene que empezar por hacerse niño. Y no advierte Macaulay que no hay afectación peor que la del candor infantil en quien ya ha **[p. 396]** pasado de la infancia, y que ninguna poesía puede ser grande sino a condición de ser sincera.

Aparte de esto, Macaulay, como todos los críticos influidos en mayor o menor grado por la escuela de Edimburgo, da al principio de la *asociación de ideas* un valor exagerado, haciendo consistir, por ejemplo, el principal mérito de la poesía de Milton en presentarnos asociaciones muy remotas y lejanas, y en sugerirnos mucho más de lo que expresa; como si al lado de esta poesía *sugestiva,* que ciertamente es de un efecto mágico, pero que da a las figuras de MiIton cierta vaguedad flotante entre lo material y lo inmaterial, no existiese la gran poesía *icástica,* la de Dante, por ejemplo, cuyas figuras de este mundo o del otro se levantan a nuestros ojos con la misma pujanza y relieve que las de Miguel Angel.

Macaulay templó luego en el *Ensayo sobre Dryden* su teoría pesimista acerca de los destinos de la poesía, distinguiendo en ella dos especies: la poesía *creadora* o *genial,* y la poesía *crítica* o *reflexiva, y* reconociendo las peculiares bellezas que caben en esta segunda; pero siempre la alteza de su espíritu le llevó a preferir aquellos sumos poetas que pueden ser considerados como las cumbres del arte: Homero, Esquilo, Píndaro, Dante, Shakespeare, mostrándose duro con las medianías elegantes. Para él la corrección (así lo explica en su estudio sobre Byron) no está en lo acicalado de la frase ni en la carencia de efectos palpables sino en la verdad de los caracteres y de las situaciones, en la animación total del conjunto, en la creación de imágenes vivas no en la conformidad con reglas absurdas de gramáticos y retóricos, tales como la famosa ley de las unidades dramáticas, sino en la sujeción a las leyes eternas del espíritu humano. Justificando una vez más con su ejemplo que el trato con la verdadera antigüedad, cuando más familiar y directo es, se convirete en la mejor escuela de independencia literaria, Macaulay, *scholar* perfecto, cuyos triunfos de humanista se recuerdan todavía en la Universidad de Cambridge, aprendió en los griegos, tanto por lo menos como en Shakespeare, a ser romántico, con un amplio romanticismo

propio suyo, que reclama la absoluta libertad dramática, la mezcla de lo trágico y lo cómico, la exhibición total de la naturaleza humana. Los héroes de la tragedia francesa le **[p. 397]** parecen figuras de cera, maniquíes de peluquería, y llega en esta parte a donde los mismos estéticos alemanes rara vez han llegado en materia de injurias y vilipendios. Admiraba la prosa de los franceses: en sus poetas (excepto Molière) no creyó nunca, ni menos en la poesía de sus imitadores ingleses, sin exceptuar al mismo Pope, ídolo de Byron.

Macaulay es sin duda el primero entre los críticos vehementes y apasionados. Inagotable de sarcasmos y de dicterios con sus víctimas, ya políticas, ya literarias, llámense Carlos I y Jacobo II. Croker o Roberto Montgomery, sean célebres u oscuros, llega con sus ídolos a los últimos términos del ditirambo: nada igual a la pompa y a la brillantez, a la efusión y al calor, a la lluvia de metáforas y comparaciones espléndidas con que expresa estos contrapuestos afectos suyos. La crítica literaria es en sus manos una rama de la crítica moral, no un mero dilettantismo de artista. Detrás del escritor ve al hombre, digno de alabanza o de vituperio, no sólo por sus escritos, sino por su vida, y se cree obligado a instruirle riguroso proceso. Y todo esto lo hace con más o menos razón, pero siempre con inmenso talento, y con aquel espíritu justiciero y aquella honda convicción que son la primera fuente de toda grande elocuencia. El que no sienta arder en su alma esa llama divina de entusiasmo por las cosas grandes y de horror hacia las mezquinas y perversas, no debe imitarle, porque él nunca escribió por escribir solamente, sino que su arte de composición, su claridad y orden lúcido, y el movimiento y la vida de su estilo, y hasta sus defectos mismos, es decir, el abuso del estilo periódico y la busqueda del efecto, están subordinados a su sinceridad absoluta de pensamiento, condición tan necesaria para formar escritores magistrales, como para formar hombres honrados e incorruptibles.

Si Macaulay es el tipo más puro y perfecto del espíritu clásico, del espíritu latino en la Inglaterra del siglo XIX, como a su manera lo fué Addison en la Inglaterra del siglo XVIII, así Carlyle, escritor apocalíptico y nebuloso, historiador iluminado y fantasmagórico, moralista puritano, metafísico panteísta, es, con todas sus extrañezas y contradicciones, el más puro representante del espíritu germánico interpretado por un cerebro inglés: es, por decirlo así, un Juan Pablo mitigado, menos extravagante y menos **[p. 398]** poético que el otro, y dotado más que él del sentido de las realidades. ¿Quién concibe a Richter escribiendo un libro de historia tan erudito y paciente como la *Vida de Cromwell* de Carlyle, sacada punto por punto de las cartas y discursos del *Protector?* ¿Pero quién negará que el *Sartor Resartus* pudiera ser firmado por la misma mano que escribió *Hesperus* y el *Titán?*

En el caos de las especulaciones de Carlyle, expuestas por él con sistemática y fatigosa excentricidad, se distinguen dos o tres puntos luminosos, dos o tres ideas, o más bien instintos fundamentales, que sirven de apoyo a su concepción del hombre y de la historia, a su filosofía, a su moral y a su crítica. Es la primera de ellas la pasión por la realidad, a que antes aludíamos: un *hecho,* por su sola condición de tal, aunque parezca pequeño y baladí, tiene a sus ojos valor más grande que toda creación de la fantasía. El carácter de todo héroe (ya veremos luego lo que Carlyle entiende por héroe), en todo tiempo, en todo lugar, en toda situación, consiste en subordinarse a las realidades, en apoyarse en las cosas y no en las sombras o apariencias de las cosas. Pero este *realismo* que Carlyle proclama, es en el fondo el más absoluto y místico idealismo, puesto que para él todo el universo es divino, toda la naturaleza es sobrenatural y un milagro patente. En todo hombre, en toda cosa hay una inefable significación divina, terrible y esplendorosa *(the unspeakable divine signifiance full of splendor and wonder and terror).* Carlyle es teósofo, y contempla la naturaleza, no como cosa muerta, sino como un ser vivo, que exige de

nosotros, sabios o ignorantes, tributo de devota postración, de humildad de alma, de adoración silenciosa.

A este concepto de la naturaleza corresponde el concepto que Carlyle tiene del genio. Es una intuición, una visión interna *(insight)* del misterio de las cosas. La fantasía es el órgano de lo divino *(Fantasy is the organ of godlike);* el entendimiento no es más que una ventana, la fantasía es un ojo, y Carlyle es el profeta de la fantasía. Las cosas que cuenta no las sabe, las *ve* con claridad de alucinado, y las expresa en un estilo de frenético. Y lo que ve es *materia-espíritu,* la materia que sólo existe para representar exteriormente alguna idea. Con más o menos distinción, más o menos directamente, toda cosa es símbolo y revelación **[p. 399]** de lo infinito: el símbolo guía y manda al hombre, le hace feliz o desdichado, le envuelve y rodea por todas partes; el Universo no es más que un vasto símbolo de Dios, y el hombre es otro símbolo, y todo lo que hace es simbólico; pues ¿qué otra cosa puede ser la vida sino una revelación sensible de la fuerza mística que Dios imprimió en nosotros? Las generaciones van tomando unas tras otras la forma de un cuerpo, y saliendo de la noche Cimmeria, aparecen sobre la tierra con una misión del cielo.

Y aquí llegamos a la teoría de *Los Héroes,* que es uno de los puntos más originales y curiosos de la filosofía de Carlyle, y también de la del norteamericano Emerson, pensador de la misma familia. El *héroe,* según lo explica Carlyle en un libro especial sobre este asunto, no es sólo el *leader* de los hombres, el conductor de los pueblos, su educador y su modelo, y el verdadero autor y creador de cuantas cosas grandes lleva a término la especie humana, sino que es mucho más: es el mensajero que nos trae noticias de los misterios del Infinito; el que vive en comunión diaria con la sustancia íntima de las cosas, con lo verdadero, con lo divino, con lo eterno que permanece oculto a los ojos de la muchedumbre bajo la capa de lo trivial y de lo transitorio. El héroe procede del corazón del mundo: es una partícula de la primi-

tiva realidad de las cosas; sus palabras son revelaciones. En suma: la historia universal no es más que la historia de los grandes hombres, a los cuales Carlyle, quiere que se tributen honores semidivinos. Cuanto vemos por el mundo es encarnación de los pensamientos de algún grande hombre, y los grandes hombres son encarnaciones sucesivas de la fuerza divina, que vive lo mismo en el poeta que en el reformador o en el mártir. Toda edad tiene su hombre necesario, y este hombre es el que resuelve en cada momento dado el *teorema de la representación del universo*.

A través de las nieblas de este misticismo, obsérvese cómo el sentido práctico de la raza, aun en un visionario como Carlyle, corrige y atenúa en el sentido de la *acción,* y procura encarnar en individuos humanos, las abstracciones que con nombre de filosofías de la historia habían brotado al calor del idealismo de Schelling o de Hegel. El pensamiento de Carlyle era germánico y panteísta en el fondo; pero al traducirse al inglés, aunque no fuese más que a medias, tenía que sufrir una modificación **[p. 400]** profunda. De otro modo, ni Carlyle hubiera encontrado lectores, ni mucho menos formado escuela.

La aplicación que Carlyle hizo de sus principios metafísicos a la crítica literaria ha de buscarse en su *Vida de Schiller,* en su libro de los *Héroes,* en el célebre artículo sobre Juan Pablo Richter que publicó en la *Revista de Edimburgo,* [1] en sus lecciones sobre Shakespeare y Dante, en sus estudios sobre Goethe, Johnson, Burns y Rousseau, y en otros muchos artículos [2] reunidos bajo el título general de *Misceláneas*. Predomina siempre el concepto transcendental de mirar al poeta como intérprete de la idea divina que está en el fondo de toda apariencia fenomenal, como revelador de lo infinito, como encarnación de su siglo, de su nación, de su raza. Nace de aquí un singular desprecio de la forma, una especie de misticismo crítico que atiende al valor moral de las ideas y de la persona del artista, y desdeña ciegamente el valor de la expresión; un culto desaforado por todo lo excéntrico,

irregular y violento, siempre que lleve el sello precioso de la sinceridad. [3]

El influjo de las ideas y del estilo de Carlyle se advierte en el escritor inglés de nuestro tiempo que más de propósito y con mayor tenacidad y mejor éxito ha hecho de la Estética objeto principal, por no decir único, de sus estudios. El nombre de John Ruskin es hoy sinónimo, o poco menos, de estética inglesa; detrás de él se agrupa una numerosa falange de artistas, de críticos y de poetas. Los llamados *esteticistas,* los pintores *prerafaelistas,* los paisajistas secuaces de la manera de Turner, y hasta los innumerables viajeros y aficionados ingleses que continuamente invaden todos los museos y galerías de Europa, son en mayor o menor grado discípulos de Ruskin, cuyos libros se han convertido en una especie de Alcorán, y producen cada día innumerables fanáticos. **[p. 401]** Y consiste en que nadie ha hecho tan activa campaña crítica como Ruskin; nadie ha llevado tan lejos el entusiasmo de la propaganda artística, ejerciéndola en todas formas, y gastando en ella dignamente su vida y sus cuantiosos bienes de fortuna, no sólo escribiendo y publicando extensas obras, sino adquiriendo cuadros y mármoles; fundando y dotando escuelas de dibujo, donde él mismo ha descendido a enseñar los primeros rudimentos; pensionando a jóvenes artistas que mostraban alguna feliz disposición; dando conferencias públicas y celebrando *meetings* para tratar de temas estéticos, y, en suma, haciendo más por las artes en su país que cuanto han podido hacer príncipes y magnates. Una vida tan noble y generosamente empleada predispone ya en favor de Ruskin, y esta buena predisposición no se desvirtúa, sino que más bien se acrecienta, con el examen de sus libros, que son, sin duda alguna, lo más importante que hasta ahora ha producido la filosofía del arte fuera de Alemania, sin que valgan en contra de esto las infinitas contradicciones, paradojas e ideas falsas de que están literalmente sembrados, [1] y que, no sólo perjudican a su mérito, sino que dan fácil victoria a

sus enemigos. Porque Ruskin los tiene (como todo hombre que conmueve poderosamente la opinión de su tiempo y de su país) tan intolerantes y fanáticos como sus mimos partidarios. Sin ir más lejos, en un artículo recientísimo de la *Revista de Edimburgo,* se le trata poco menos que como a un charlatán, sin negarse por eso la representación de jefe de secta. Hay que advertir que el estilo de Ruskin es tan original y extraño como sus ideas, y que el autor abusa de cierta retórica amanerada, peculiar suya, empeñándose en ser, **[p. 402]** sin tregua ni descanso, pintoresco y humorista, cuando podía ser elocuente de veras, y sin dificultad lo consigue siempre que quiere dar de mano a sus habituales barroquismos.

Los escritos de Ruskin no tienen forma dogmática, sino popular y literaria; son, según el dicho de sus compatriotas, obras de *agitación estética;* pero a su manera desordenada e incoherente tocan casi todas las grandes cuestiones de arte con novedad, con resolución, con pensamiento propio. El autor lo saca de quicio todo, porque espera así hacer mayor efecto en un público fácil a la emoción; sus mismas exageraciones y errores, que en un libro metódico y científico serían intolerables, constituyen una parte de su fuerza y explican su éxito. Ha escrito, no como expositor ni como filósofo, sino como combatiente; sus ideas, buenas o malas, las ha lanzado a la arena con todo el calor y animación con que fueron concebidas; ha sentido el arte antes de escribir sobre él; ha mirado la naturaleza con propios ojos, conoce a fondo los procedimientos técnicos, y pone una inmensa erudición histórica al servicio de lo que él tiene por evangelio artístico. Acertará o errará, o más bien es seguro que acierta y yerra, en cada página, por su aversión a las verdades medias y su desenfrenado temperamento oratorio; pero sus libros, tales como son, enseñarán siempre al artista mucho más que las insulsas discusiones sobre lo Bello, escritas por hombres que jamás han sabido discernir la belleza cuando la han tenido delante de los ojos.

La campaña artística de Ruskin comienza en 1843, cuando el autor acababa de graduarse en Oxford. A esa fecha se remonta el primer volumen de su obra monumental sobre los *pintores modernos,* no terminada hasta 1860, después de largas residencias en Italia, especialmente en Venecia, y de no leves cambios en las opiniones artísticas de su autor. El primer tomo está dedicado casi enteramente a la pintura de paisaje, única que Ruskin habia estudiado hasta entonces profundamente, y única que de verdad amaba antes de haber salido de su país. Turner era su ídolo, y precisamente está escrita la obra para defenderle de sus críticos. Hay, pues, en ella un exclusivismo ciego, que no concede a la pintura otro fin que representar y darnos a conocer exactamente los objetos de la naturaleza. Cualquiera tomaría a Ruskin por un *naturalista,* en el primitivo y más genuino sentido del **[p. 403]** vocablo; pero, en rigor, es idealista acérrimo: lo que busca en la naturaleza no es la *sensación,* sino la *verdad;* menosprecia la imitación *literal,* y persigue el *carácter permanente de las cosas,* los misterios de invención y combinación por los cuales la naturaleza habla al espíritu, proclamando la operación incesante del poder divino, que la embellece y glorifica. Con este espíritu de idealidad moral y religiosa procede Ruskin al estudio tan descuidado de la Física Estética, siguiendo a la naturaleza en todas sus manifestaciones: *verdades de tono, verdades de color, verdades de claro-oscuro, verdades del espacio,* elementos particulares del paisaje, condiciones de los terrenos, vegetación, aire y agua… Es riquísimo este tratado, y crece su mérito cuando recordamos que precedió en quince años a la aparición de la *Estética* de Vischer, primera donde estos puntos se trataron de una manera ordenada y científica. Pero Ruskin, con la libertad y con el espíritu poético que la materia consiente y hasta exige, acumuló una masa de detalles observados con amor prolijo, y mereció por excelencia el título de tratadista clásico del paisaje, a la vez que de intérprete elocuentísimo e inspirado de las bellezas naturales, hábil lo mismo para leer en

los contornos de la nube que en los nudos del árbol o en los ángulos de la roca. Una *geología estética* nació como por encanto en su espíritu del estudio de las líneas de *estratificación,* de *proyección* y de *corrosión,* vistas por él con un poder de imaginación igual por lo menos a su poder de análisis. Las montañas adquirieron a sus ojos una estructura y anatomía tan perfectas como las de un ser organizado. Y quiso que el paisajista supiera penetrarse de toda esta poética ciencia, para que así llegara a ser el revelador de las fuerzas ocultas que dan a cada hierba y a cada flor de los campos, a cada clase de roca, a cada variedad de terreno, a cada especie de nube, su belleza distinta y perfecta, su expresión y oficio particular. «Toda formación geológica—decía—, tiene sus rasgos esenciales y propios únicamente de ella: sus líneas determinadas de fractura, que producen formas constantes en los terrenos y en las rocas; sus vegetales particulares, entre los cuales todavía pueden señalarse diferencias más particulares aún, que dependen de la variedad de elevación y temperatura. Sólo estudiando todas estas circunstancias, y sometiéndose a la verdad del detalle, puede lograrse reproducir el **[p. 404]** carácter sencillo y armonioso que distingue a los paisajes naturales». No hay, pues, verdad alguna de las ciencias naturales que pueda ser indiferente al pintor; pero el conocimiento de todas ellas nunca le dará la ciencia pictórica; nunca le enseñará a observar en la planta todos sus caracteres de forma y de color, viendo cada uno de sus atributos como un dato vivo; nunca le enseñará a ver en la flor un ser viviente, con anales escritos en sus hojas y pasiones palpitantes en sus movimientos. «Cuando la flor interviene en el cuadro, no es ya como simple punto de color o como punto luminoso, sino como voz que sale de la tierra, como nuevo acorde de la música del alma, como una nota necesaria en la armonía de la obra, necesaria para su ternura como para su elevación, para su gracia lo mismo que para su verdad».

En este sentido, y sólo en éste, entiende Ruskin estimar el valor de un cuadro *en razón del número e importancia de los datos que nos suministra sobre las realidades*. Lo que busca no son *datos,* a lo menos en el vulgar sentido positivista, sino lo esencial, lo característico, la huella de Dios en sus obras. Por eso quiere que las *cualidades primeras* del objeto (volumen, configuración, etcétera) tengan más importancia a los ojos del artista que el color, que es una verdad secundaria, la cual depende tanto de nuestros órganos como del objeto exterior.

Y no es, de ningún modo, que Ruskin sea insensible a los atractivos del color; al contrario, le siente con extraordinaria vehemencia (léanse sus juicios sobre los maestros venecianos); pero, dominado por el espíritu literario, quiere ver siempre no sé qué de simbólico en el arte, y así llega hasta la aberración de decir que el mejor cuadro es el que contiene mayor número de ideas y más altas, entendiendo por más altas las que son más independientes de la forma; con lo cual, ciertamente, estaría de más la pintura y todo arte plástico.

Pero a Ruskin no hay que pedirle mucha consecuencia ni trabazón filosófica. Lo que domina en su crítica pictórica, aparte de ese sentido de la realidad interna, es la aversión a las rutinas de taller, al *arte de aparato y de mentira*. En esto se funda su idolatría por el arte *pre-rafaélico* y sus invectivas formidables contra el arte del segundo Renacimiento, en que «la única ambición de los pintores fué hacer alarde de su habilidad técnica, mostrarse **[p. 405]** expertos en la ciencia anatómica, en el claro-oscuro y en la perspectiva, sirviéndoles de pretexto el asunto para lucir su ejecución, en vez de sacrificar la ejecución al asunto… No tenían (prosigue) emoción religiosa que expresar: podían pensar fríamente en la Madona como en un pretexto admirable para introducir sombras transparentes y doctos escorzos. Podían concebirla, aun en su agonía maternal, con discernimiento académico; dibujar primero su esqueleto, revestirle de los músculos del do-

lor, con toda la severidad de la ciencia; arrojar luego sobre la desnudez de su desolación la gracia de los paños antiguos, y completar finalmente, por el brillo estudiado de las lágrimas y por la palidez delicadamente pintada, el tipo perfecto de la *Mater Dolorosa*. Una manera tan científica de elaborar el asunto, no podia menos de traer consigo mayor respeto a la verosimilitud. Las *conveniencias,* la expresión, la unidad histórica fueron para el pintor obligaciones tan necesarias como la pureza de los aceites y la exactitud de la perspectiva. Repitióse que la figura de Cristo debía ser digna, la de los Apóstoles expresiva, la de la Virgen púdica y la de los niños inocente; y conforme a los nuevos cánones, pusiéronse a fabricar los pintores combinaciones de sublimidad apostólica, de dulzura virginal y de sencillez infantil, las cuales, por el solo hecho de estar exentas de las imperfecciones chocantes y de los anacronismos del arte antiguo, fueron aceptadas como cosa verdadera, como relación auténtica de acontecimientos religiosos».

Se habrá notado en este elocuente pasaje la extraña pretensión de encontrar en la pintura *una relación auténtica, una historia*. Es idea de las más arraigadas en el espíritu de Ruskin, y consecuencia de su teoría de la verdad artística. ¿Pero qué entiende Ruskin por historia? ¿Qué es lo que echa en cara a Rafael cuando nos dice que sus obras no son *relaciones históricas,* ni intentan siquiera presentar ningun hecho real o posible, sino que se reducen a combinaciones de bellas apariencias y de gracias especiosas conforme a ciertas fórmulas académicas? ¿Aspira Ruskin a la exactitud arqueológica? Nada de eso: prefiere el anacronismo candoroso de los maestros primitivos. Lo que llama verdad, y lo que llama historia, no es en el fondo otra cosa que la sinceridad con que el artista debe dejarse dominar por el asunto. «Todos los grandes artistas (escribe) ven lo que pintan antes de pintarlo; lo **[p. 406]** ven de un modo enteramente pasivo, y no podrían dejar de verlo aunque quisieran. Y nada importa que lo vean con

los ojos del cuerpo o con los del espíritu, porque de todos modos reciben literalmente la impresión de una imagen. El sitio, el personaje, el acontecimiento, están delante de ellos como en una segunda vista, y quiéralo o no el pintor, todas esas cosas reclaman su derecho a ser pintadas tales como se muestran, sin cambiar una sola *iota*. *Por* que cada una de esas cosas, en su género y en su grado, es una verdadera visión, un apocalipsis, y van acompañadas siempre de un sentimiento, que es como el eco de aquel mandato «escribe las cosas que has visto y las cosas que son». La aparición, por otra parte, no viene sola: se desarrolla en su orden propio, en un orden que ha sido escogido para el pintor y no por él. La voluntad, los conocimientos, la personalidad del *vidente,* para nada entran aquí. No es más que amanuense. Todo esfuerzo para producir un resultado semejante por medio de cálculos y principios; toda tentativa para corregir o reformar el orden primitivo de la visión, no es ya invención, sino todo lo contrario: es la negación misma de la invención, porque la invención no es más que la *afluencia involuntaria de una serie de imágenes o concepciones que por sí mismas se presentan tales como deben permanecer en el arte*… Todos los conocimientos de anatomía, de perspectiva o de geometría, nunca harán capaz a un hombre de adivinar cómo una cosa debe ser y aparecer, cuando no ha visto por sus propios ojos cómo es y cómo aparece en la realidad. El artista no es más que un hombre que ha recibido de Dios el genio de ver y sentir, de recordar los fenómenos y las impresiones que le han causado. Sin saber nada sobre la constitución geológica, de las rocas, un visionario como Turner descubre más sobre la forma de las montañas que lo que sabrán nunca todas las Academias de la tierra… La grandeza en materia de arte ni se adquiere ni se enseña: es la expresión del alma de un hombre a quien Dios ha hecho grande».

Tal es la clave de la Estética de Ruskin, o más bien de su cruzada contra el Renacimiento y el arte académico. Lo que pide el

artista es *humildad* delante de la naturaleza, *humildad* delante de la historia. Todo el que ha tenido la pretensión de embellecer la obra de Dios, de hacer una selección y depuración de las bellezas naturales, de sustituir sus propias ideas a las ideas de la **[p. 407]** naturaleza, es para Ruskin un apóstata, un blasfemo, un pedante, y, además, un enemigo personal suyo con quien se encarniza sin misericordia. Ni el abate Gaume, ni Jungmann, ni todos los declamadores de la extrema derecha neo-católica, han superado las violencias a que se entrega Ruskin, confundiendo sus iras de protestante con sus furores de estético entreverado de místico y realista. Véase una leve muestra de estas catilinarias que llenan volúmenes enteros de sus obras:

«Entonces apareció aquel arte racionalista que comúnmente se designa con el nombre de Renacimiento, arte señalado por el empeño con que vuelve a los sistemas paganos, no para adoptarlos y elevarlos hasta el Cristianismo, sino para ponerse en su séquito como imitador y discípulo. En pintura tiene por caudillos a Julio Romano y a Nicolás Poussin; en arquitectura a Palladio y Sansovino. Con él se manifiesta en seguida la decadencia de todas direcciones, y sube la marea de necedades e hipocresías. De la mitología mal comprendida se cae en la frenética sensualidad, sustituída a la representación de asuntos cristianos, que resultan blasfemos bajo la brocha de los Caraccis. Dioses sin poder, ninfas sin inocencia, sátiros sin rusticidad, hombres sin carácter humano, se mezclan confusamente en grupos imbéciles sobre la tela torpemente manchada y prostituída. Las calles se inundan de afectaciones teatrales y de mármoles insolentes. La inteligencia, enervándose por sí misma, sucumbe más y más cada día. Una vil escuela de paisaje usurpa el puesto de la pintura histórica, que cae en una cínica pedantería. Es la edad de oro de Salvator Rosa con sus sublimidades de la hampa, de Claudio de Lorena con su ideal de confitería, de Gaspar Poussin y de Canaletto con sus monótonos y antipáticos procedimientos de fabricación. Y entre

tanto, en el Norte, almas embrutecidas se consagran a copiar prolijamente ladrillos y nubes, bueyes gordos y cenagosos pantanos».

Es evidente que a un crítico de esta especie se le puede pedir todo menos serenidad y templanza. Admirable por la ciencia y por la pasión, hace crítica personal, crítica de temperamento. Entre la adoración y la injuria no conoce medio. Hay regiones enteras del arte que para él han permanecido siempre cerradas, y, por caso singular, su antipatía y su ceguedad se extienden **[p. 408]** igualmente a dos formas de arte tan opuestas como la pintura neerlandesa y la pintura italiana del siglo XVI.

Iguales son sus preocupaciones en lo tocante a la arquitectura. Culto idolátrico a lo bizantino y a lo gótico; guerra a muerte a la arquitectura greco-romana. No se respira otra cosa en la grande obra de *Las Piedras de Venecia,* en *Las siete Lámparas de la Arquitectura,* en todos los inmensos trabajos que Ruskin ha llevado a cabo, poseído y dominado por su ideal predilecto. Las siete antorchas del arquitecto son las virtudes teologales y cardinales, y los progresos de la arquitectura están en razón directa de la intensidad del sentimiento cristiano, entendido por él de un modo individualista y protestante.

Lo más original y nuevo de la teoría arquitectónica de Ruskin, es la importancia extraordinaria que concede a la intención decorativa, y sobre todo a la imitación o reproducción de las formas orgánicas. ¿Es una consecuencia forzosa de su teoría del paisaje y de su respeto a la verdad natural, o más bien debe tenerse por una paradoja nacida del deseo de renovar un asunto tan trillado y exhausto como el panegírico del arte ojival? Esto último debe de ser, y es lástima que así sea; porque el amor de lo nuevo y de lo insólito ha arrastrado a Ruskin a defender con pertinacia que la mayor belleza de la arquitectura gótica consiste (¿quién lo había de pensar?) en haber preferido para la ornamentación las plantas y los animales, que son obra de Dios y reflejan

sus divinas perfecciones. «Toda decoración monumental debe tomar sus asuntos de las obras de Dios». Y partiendo de aquí, sostiene que el gótico no es arte muerto, sino arte que puede vivir, penetrado y sostenido por el amor a la naturaleza y aplicado a todos los usos domésticos y familiares. «El gótico no es pura tradición eclesiástica, ni cábala de signos enigmáticos; no es un arte para uso de los caballeros y de la nobleza, ni un arte patriótico y romántico, sino un arte para todo el mundo y para todas las circunstancias, arte de aplicaciones infinitas, y capaz de renovarse perpetuamente, y es, sobre todo, un arte práctico, popular, útil, doméstico.» «El Renacimiento se empeñaba en sujetar toda construcción a un modelo inflexible. Por el contrario, el mérito del arte gótico consiste en ser el más flexible de todos, el que más honradamente se ha propuesto adaptar la apariencia a la conformación total, **[p. 409]** más bien que la conformación a la apariencia. Todos sus elementos materiales se hallan, por decirlo así, en estado flúido e indeterminado: con ellos pueden hacerse cabañas, catedrales o fortalezas, amplias salas o estrechas torrecillas, flechas agudas o torcidas escaleras; todo con la misma gracia fácil, y sin que su energía se agote nunca».

De todo esto se infiere que el gótico de Ruskin que es una especie de *gótico burgués* y accesible a todas las fortunas, tiene poco que ver con el gótico de los Schlegel y de los poetas románticos, lleno de intenciones místicas y de elevaciones a lo infinito. Hay más: Ruskin, lanzado en la peligrosa carrera de decir todas las cosas al revés para suspender y maravillar a los lectores, asienta con mucha formalidad que es un gusto vulgar y extraviado el que juzga de un edificio por el efecto total de sus masas y de sus proporciones, porque lo único realmente importante son las decoraciones esculturales, manifestación de la vida. De esto a negar a la arquitectura el derecho de existir como arte independiente, no hay más que un paso. Ruskin pretende, con razón, que cese el divorcio entre las dos artes, y vuelvan, como en lo antiguo, a ser

cultivadas por una misma persona; pero en rigor no trata de hermanar la escultura y la arquitectura, sino de matar lisa y llanamente la segunda. En el fondo de su alma, la arquitectura, como arquitectura, no le entusiasma. A la belleza de las líneas es poco sensible, al paso que siente con extraordinaria energía toda belleza orgánica. No sólo la reproducción directa de una forma cualquiera del mundo vegetal o animal, sino todo lo que indirecta y hasta involuntariamente sugiere en la decoración arquitectónica el recuerdo de alguna belleza física, todo lo que aparta de la memoria los principios geométricos, todo lo que despierta la noción de la vida, tiene a sus ojos atractivo inmenso, o más bien único. «Los Griegos (escribe) se complacían en sus triglyphos y en sus hojas de acanto, y no deseaban más: sobresalían en realizar sus proyectos, en disponer artísticamente sus líneas; tenían un arte en cotejo con el cual parecen bárbaros los procedimientos bizantinos. Pero en esta barbarie había un poder, no analítico, sino comprensivo y misterioso; poder que tiene más fe que reflexión, que siente más de lo que llega a explicar, y que se precipita como el viento o el torrente de las montañas. No encuentra reposo en **[p. 410]** la expresión de ninguna forma, no puede enterrarse como el alma griega en una de sus invenciones; su escritura de imágenes está aprendida en las sombras de las tempestades y de las montañas; es parienta y amiga de la noche y del día, que reinan alternativamente sobre la tierra».

¿Cuál es, por consiguiente, el modo de renovar la arquitectura y levantarla de la postración en que la ha hecho caer el espíritu científico? Ruskin tiene una receta, a su parecer infalible: «Esculpir sobre nuestros edificios las flores y los frutos de nuestros campos; trasladar a nuestras fachadas todos los misterios que encierran las criaturas del aire de la tierra y del agua.»

Las teorías de Estética general tienen en Ruskin mucha menos novedad que las de Estética aplicada, y adolecen del vicio capital de la Metafísica inglesa, es decir, de ser una pura psicología. Ha

analizado sutilmente el fenómeno de la *composición* artística, comparándole con una producción orgánica; ha distinguido tres momentos en la imaginación (imaginación *esemplástica* o unificadora de lo múltiple; imaginación *penetrativa,* que se apodera de la verdad esencial del objeto; imaginación *contemplativa,* o transformadora); ha dedicado largos estudios a lo que él llama *ideal grotesco,* o sea, al humorismo; pero ha confundido totalmente lo bello con lo real, con lo infinito, con la unidad, con el reposo, con la simetría, con la medida, con la adaptación al fin, y, sobre todo, con el sentimiento ético. Hay tal contradicción e incoherencia en sus ideas filosóficas, que sería demasiado rigor pedirle cuenta de ellas. Ruskin es artista y hombre de impresiones; no es filósofo, ni lo pretende. Su obra tiene las grandes cualidades y los defectos y limitaciones de la imaginación inglesa; es obra de moral y de agitación artística; pero sólo a medias puede llamarse obra de ciencia.

Y, sin embargo, Ruskin ha hecho por la Estética más que todos los filósofos ingleses juntos, sin exceptuar ni a los metafísicos ni a los positivistas, ni a los que pertenecen a la escuela *apriorística,* como Hamilton, Whewell, Mansel y Ferrier, ni a los que militan o han militado en la escuela experimental, como Stuart Mill y su padre, Herbert Spencer, Bain, Jorge Lewes, etcétera, representantes de las varias direcciones conocidas con los nombres de *psicología de la asociación, filosofía inductiva,* **[p. 411]** *evolucionismo, psicología fisiológica,* etc., entre todas las cuales hay profundas diferencias, aunque el impulso sea común. A decir verdad, la Estética no existe como ciencia separada en las escuelas filosóficas de Inglaterra, y la mayoría de los tratadistas se limitan a estudiar en la psicología los fenómenos afectivos producidos por lo bello, lo sublime y lo feo. Así lo hicieron los escoceses, y así también James Mill en su *Análisis de los fenómenos del espíritu humano,* obra a la cual se remonta históricamente la psicología de la asociación. Por este mismo principio explica James Mill la emoción estética,

negando la existencia de un sentido particular de lo bello, poniendo la característica de lo sublime en su asociación con las ideas de poder, majestad y profunda melancolía, y dando claras muestras de confundir, como todos los sensualistas, lo bello con lo agradable. La *Lógica* verdaderamente magistral de su hijo, es muda sobre estas cuestiones. En el libro de Bain, *The Emotions and the Will,* hay un conato informe de estética positivista. Bain ha sido de los primeros en Inglaterra que han aplicado al análisis de los fenómenos mentales el método de las ciencias físicas, partiendo de lo que él llama *espontaneidad cerebral,* y encabezando su psicología con una descripción del sistema nervioso. La imaginación es para él un modo de *asociación constructiva (constructiveness)* de sensaciones, acompañada de un elemento emocional. El sentimiento de lo bello se explica por la armonía; el sentimiento de lo sublime por la simpatía de nuestra alma con el poder que se desarrolla ante nosotros. Lo sublime *verdadero y literal* es la manifestación del poder humano, y sólo por analogía aplicamos el concepto de sublimidad a la naturaleza. Ideas de la estética kantiana estropeadas y empequeñecidas por los positivistas.

Más importancia tienen los estudios estéticos de Herbert Spencer, único escritor de esta escuela a quien puede concederse verdadera vocación y talento de metafísico, y único que ha acertado a reducir a ley general lo que en los otros es un caos de observaciones dispersas. La teoría estética de Spencer no está formulada en libro aparte, como lo están su psicología, su biología, su sociología y su ética, sino en ensayos sueltos sobre particulares cuestiones; [1] pero todos ellos se enlazan más o menos con el **[p. 412]** principio de la *evolución,* que es lo que da nombre, unidad y trabazón lógica a su sistema. Como todos los positivistas, y en mayor grado que ninguno de ellos, por ser mayor su capacidad filosófica, Herbert Spencer suele saquear, confesándolo o no, a los metafísicos más idealistas; y así como en el fondo de su filosofía es visible la influencia de la concepción hegeliana, así en

sus ideas estéticas reaparecen (¿quién lo diría?) algunos de los puntos fundamentales de la estética de Schiller, el más lírico y menos naturalista de los poetas y de los críticos. Si en filosofía hubiera plagios, Herbert Spencer debería ser acusado de plagiario; pero él mismo desarma toda crítica, confesando que encontró hace muchos años en un autor alemán, *de cuyo nombre no se acordaba,* la idea fundamental de considerar los sentimientos estéticos como afines al placer del juego. Y ciertamente que no deja de parecer afectado el olvido del nombre de autor tal como Schiller, cuando se recuerda al pie de la letra una teoría suya tan importante, de la cual ha salido, no solamente la estética de Spencer, sino también la de Grant Allen. Es, pues, doctrina de todo punto idéntica a la que asentó Kant en la *Crítica del juicio,* y desarrolló luego magistralmente el autor de las *Cartas sobre la educación estética,* la que enseña que el placer de la belleza nace del libre juego de nuestras facultades, y no de la satisfacción de ninguna necesidad apremiante; que hay en el hombre un exceso de actividad y energía cuyo empleo instintivo no puede ser otro que el arte, resultando así plenamente confirmada aquella sentencia de Voltaire: «Lo superfluo es cosa muy necesaria». Spencer sostiene además que el placer del arte, como el del juego, no está ligado a las funciones vitales, ni nos produce ventaja alguna positiva, consistiendo su mayor excelencia en su propio carácter contemplativo y ocioso, **[p. 413]** en ser cosa de lujo y totalmente desinteresada, por más que pueda considerarse también como una ginmasia del espíritu o del sistema nervioso, y en tal concepto tenga la utilidad práctica y directa que todo ejercicio gimnástico proporciona, y sea elemento de todo punto indispensable en la evolución humana. Todo lo que tiene carácter de deseo o necesidad contradice a la emoción estética, no menos que el perseguir lo bueno y lo útil y cualquiera otro fin determinado. Herbert Spencer profesa en otros términos la doctrina kantiana de la *finalidad sin fin*. Lo útil no se convierte en bello sino cuando cesa de

ser útil. De aquí deduce Spencer que los artistas harán bien en no copiar escenas de la vida actual, sino que deben crear un mundo nuevo que nos haga olvidar la realidad, y no despierte en nosotros pasiones ni intereses del momento. De este modo, lo que en una época ha tenido carácter útil y serio, adquiere, andando el tiempo, verdadero carácter de serenidad estética. Un castillo arruinado puede servir de ejemplo de esta metamorfosis por virtud de la cual lo útil se transforma en bello. Las reliquias visibles de las sociedades pasadas se convierten en un ornamento para nuestros paisajes, y los hábitos y modas de otros tiempos, las creencias y supersticiones, las tiranías y las luchas, cuanto fué para los contemporáneos realidad muchas veces dura y prosaica, es ahora el material predilecto de nuestras historias novelescas, y resulta poético por el contraste con nuestra vida cotidiana. No es maravilla, pues, que Spencer, el filósofo de la evolución y del progreso, sea tradicionalista en arte, y completamente enemigo de lo que llaman modernismo. Para el filósofo inglés, las cosas y los acontecimientos que están muy cerca de nosotros, y que sugieren ideas poco alejadas de nuestra vida ordinaria, son casi siempre de escasa utilidad para el artista.

Hay otros puntos muy ingeniosamente tratados en la Estética de la *Evolución*. Spencer dedica, por ejemplo, un ensayo especial a la determinación del concepto de *la Gracia*. Una acción es tanto más graciosa cuanto mayor libertad supone y menos esfuerzo muscular exige. La libertad en los movimientos es el alma de la gracia. Una forma es graciosa cuando revela una fuerza que se desenvuelve sin esfuerzo. No hay movimiento más gracioso que el movuniento curvilíneo, porque la linea curva, formada de infinitas líneas que se funden entre sí sin interrupción, es el esquema **[p. 414]** de un movimiento en que hay la menor pérdida de fuerza posible y no se exigen esfuerzos inútiles a ningún músculo. Viene a ser, pues, la gracia una *economía de fuerzas,* o una fuerza fácil y simpática. Considerada desde el punto de vista subjeti-

vo, la idea de la gracia tiene su principio en la simpatía. Cuando tenemos a la vista actitudes violentas o presenciamos movimientos torpes, sentimos, aunque débilmente, la misma sensación desgradable que experimentaríamos si esos movimientos fuesen nuestros. Y, por el contrario, en presencia de los movimientos fáciles, experimentamos por simpatía las mismas sensaciones de placer que suponemos en el que los ejecuta.

La *fisiología de la risa* es otro de los estudios más interesantes de Herbert Spencer. Bain había dividido las causas de la risa en *físicas* y *morales,* siendo físicas, entre otras, el frío, las cosquillas, ciertos dolores agudos, el histérico, etc., y reduciéndose en rigor las morales, no al sentimiento de contradicción o de discordancia, como vulgarmente se cree, ni al sentimiento de superioridad (como opinaba Hobbes), sino a un acrecentamiento y exuberancia de vida y de energía que sentimos en la propia conciencia. Spencer ha llevado más adelante el análisis, definiendo la risa como una descarga involuntaria del exceso de actividad nerviosa, como una acción refleja que transforma la excitación de los nervios en movimiento muscular, sin más objeto que gastar un excedente de fuerza nerviosa. En cuanto a la discordancia, es cierto que puede producir la risa; pero no toda discordancia, sino sólo la que podemos llamar *descendente,* es decir, la que resulta de pasar repentinamente la conciencia de los objetos grandes a los pequeños. Por el contrario, la *discordancia ascendente,* en vez de risa, produce asombro, que se manifiesta por un movimiento muscular enteramente inverso.

La estética aplicada a las artes debe poco a Spencer. Sin embargo, ha tratado de ella en tres ensayos, dedicados respectivamente a la arquitectura, a la música y a la retórica. Su teoría musical es antítesis perfecta de la de Hanslick. Para H. Spencer, como para nuestro Eximeno y otros sensualistas, la Música es una forma del lenguaje. Toda Música era vocal en su origen: las variaciones de la voz son efectos fisiológicos de variaciones en los

sentimientos; la razón del poder expresivo de la voz ha de **[p. 415]** buscarse en la relación general entre las excitaciones musculares y las excitaciones mentales. El lenguaje natural de las emociones emplea los mismos elementos que la Música; sólo que ésta los exagera, viniendo a convertirse en una forma *ideal del lenguaje de la pasión*. El canto primitivo, el canto épico, no era más que un recitado. De la epopeya nació la oda, y del recitado la música lírica, cuando el recitado, que basta para expresar los sentimientos colectivos, no pudo expresar los sentimientos personales del músico, que son más variados, más vivos, complejos y misteriosos. La Música toma y emplea como materia bruta e informe las diversas modificaciones de la voz, resultado fisiológico de la exaltación del sentimiento, y las combina y complica, exagerando los signos característicos del lenguaje de la pasión. Sólo así se explica la fuerza expresiva de la Música, y especialmente de la música vocal, y el poder misterioso que tiene de acrecentar la *simpatía* entre los hombres y prepararlos a una felicidad superior, a una vida ideal y nueva, en que los sentimientos más delicados y complejos, que ahora son patrimonio de una porción selecta de la Humanidad, llegarán a extenderse a toda ella y mejorarán su condición moral. Guiado por estas consideraciones, no sólo coloca Herbert Spencer la música a la cabeza de todas las Bellas Artes, sino que quiere hacer de ella una especie de religión o de vago misticismo, tendencia que hemos encontrado en Schopenhauer y en los wagneristas.

En las ideas de H. Spencer sobre la arquitectura es visible la influencia de Ruskin. Spencer opina que media una relación muy estrecha entre los diversos estilos de arquitectura y las diferentes clases de seres que hay en la naturaleza. La simetría de los edificios griegos y romanos parece haber tomado su modelo del reino animal; la arquitectura gótica, que es más irregular, parece imitar con preferencia las formas del reino vegetal; y los edificios, enteramente irregulares y románticos, como los castillos,

parecen construídos a imitación de las formas del mundo inorgánico. Además, como por instinto y sin reflexión, la obra arquitectónica suele encontrarse en armonía con el sitio en que está edificada; armonía que no puede explicarse sino suponiendo que los objetos que la rodean han dejado impreso algo de su carácter esencial en el modo y estilo de construcción adoptado. Y si hay **[p. 416]** excepciones de esto, consiste en que las razas llevan consigo en sus emigraciones sus sistemas de arquitectura, y no siempre es posible distinguir los indígenas de los naturalizados.

La Retórica de Herbert Spencer está expuesta en su ensayo sobre la *filosofía del estilo*. Esta filosofía es muy inglesa: casi se puede reducir al principio de la *economía*. Siendo el lenguaje una máquina para la transmisión de las ideas, su ley fundamental es *economizar* la atención del lector o del oyente. De aquí infiere Spencer que, cuando se escribe en inglés, deben preferirse las palabras de origen sajón a las de origen latino, entre otras cosas, porque son más breves; y que en toda lengua deben preferirse los términos concretos a los abstractos. El orden de las palabras debe representar el orden lógico de las ideas, para evitar al espíritu esfuerzos de memoria. Pero este orden lógico le entiende Spencer a la manera inglesa, preceptuando que el adjetivo vaya delante del sustantivo, y el complemento antes de la idea principal, para que ésta sea desde el primer momento concebida en su totalidad. En el mismo principio de economía se funda (¿quién había de pensarlo?) el empleo de las figuras y de los tropos, y la teoría del lenguaje poético y del ritmo. Como la prosa es completamente libre e irregular, exige del lector un gasto mucho más grande de energía mental, al paso que el ritmo nos permite economizar nuestras fuerzas, previendo de antemano la atención que tenemos que emplear para percibir cada sílaba. Tiene además la ventaja de imitar el lenguaje natural de la pasión y despertar en nosotros el recuerdo vago de emociones pasadas.

No es posible entrar en todos los detalles técnicos que realzan este ensayo, notable como todos los restantes, más que por la novedad, por la agudeza del pensamiento, por la lucidez del estilo, y a veces por cierta nota humorística, no rara en el ingenioso y cáustico censor de las *buenas maneras* y de las *costumbres comerciales*. De todos modos, Spencer no es estético de profesión, el verdadero representante de la Estética, dentro de la escuela evolucionista, es Grant Allen, a cuyo nombre puede añadirse el de James Sully, que, en su obra *sobre la sensación y 1a intuición,* ha aplicado también a las artes la teoría de la evolución. [1]

[p. 417] Los trabajos de Grant Allen son numerosos; pero la base de sus especulaciones ha de buscarse en su tratado de *Estética Fisiológica,* [1] publicado en 1877, al cual sirven de complemento su estudio sobre *el origen de lo Sublime* (1878), [2] su libro *sobre el desenvolvimiento del sentido del color* [3] y sus artículos sobre *la evolución estética en el hombre*. [4] Desarrollando y continuando las tendencias de Spencer con sentido más francamente materialista, representa la Estética de Grant Allen la reacción más violenta contra el espíritu idealista de las escuelas alemanas. Y sin embargo, Grant Allen, lo mismo que Spencer, va a pedir prestado a Kant y a Schiller el principio del *juego;* y así, contradiciendo su propia filosofía utilitaria, vese obligado a afirmar el desinterés y la libertad del arte y de la emoción estética; desinterés incompatible con una teoría que reduce esta emoción al placer o al dolor físico, entendiendo por placer el ejercicio normal de un órgano, y por dolor la tendencia a alterarle y destruirle. Pero el mismo Grant Allen confiesa, como había confesado su maestro, que las impresiones estéticas se distinguen de las demás en no tener por resultado el cumplimiento de una función vital, sino que en ellas la actividad nerviosa se desarrolla *libremente* y por el mero placer de ejercitarse y de gastar un exceso de fuerza. Son, por consiguiente, no un *trabajo,* sino un *juego,* puesto que el juego tiene por carácter principal la ausencia de toda finalidad real y adecua-

da y el poder contentarse con un objeto ficticio. De ahí que los placeres estéticos sean tan frecuentes, como raros los dolores. No hay que confundir, sin embargo, el *juego* con la actividad estética. Difieren entre sí como el género y la especie. No todo juego es estético. Este calificativo sólo puede aplicarse a las funciones *receptivas* o *pasivas* (contemplación de un cuadro, audición de la música). La belleza estética consiste en provocar con la menor fatiga el mayor estímulo posible en aquellas actividades humanas menos ligadas con una función vital. Grant Allen lo **[p. 418]** expresa con esta fórmula: «Entendemos por placer estético el concomitante subjetivo de un exceso normal de actividad (no directamente enlazado con la propia conservación) en los órganos periféricos del sistema nervioso cerebro-espinal».

Nuestro autor examina muy atentamente las condiciones fisiológicas de esta emoción, exponiendo con este motivo una teoría general de las sensaciones. El mundo de la Estética empieza para él en las sensaciones del gusto, cuya plena satisfacción nos produce ya un placer semi-estético, aunque *del orden más ínfimo*. Consideradas en sí mismas, ni las sensaciones del gusto ni las del olfato alcanzan gran valor estético; pero pueden tener alguno más bien como *elementos de representación y* asociación que por sus satisfacciones actuales. La superioridad del oído y de la vista consiste en que no se ponen en contacto inmediato con los objetos, siendo, por tanto, esencialmente propios tales sentidos para percibir aquellas leves distinciones intelectuales que son el alma y el carácter distintivo de la emoción estética. En las sensaciones del oído los nervios están en vibración continua; cuando las vibraciones del aire favorecen a las suyas, hay placer simpático, y su fuerza se aumenta. Al contrario, cuando las vibraciones del aire contrarían a las vibraciones internas, se hacen antipáticas y engendran dolor. En su estudio sobre la Música (intensidad, ritmo, intervalos), G. Allen sigue las huellas de Helmholtz y del fisiólogo Hermann.

En cuanto a las sensaciones del órgano de la vista, Grant Allen opina que nuestro órgano se ha *adaptado* al medio visible de tal suerte, que hay fibras proporcionales en número a las sensaciones correspondientes. Por eso la combinación de los colores produce efectos de armonía y disonancia semejantes a las combinaciones de sonidos. Cuando una parte de la retina ha sido ocupada por una sensación de color determinado, quedan agotadas todas las fibras de aquella región que corresponden a este color. Pero como el resto de la retina continúa siendo excitable, se produce una imagen negativa que tiene por límites los contornos del objeto. «Toda armonía de colores consiste en una concordancia de tintas tal, que las diversas porciones de la retina reciban su excitación en el orden menos fatigoso; la disonancia estriba en lo contrario».

[p. 419] De un modo semejante procede Grant Allen en cuanto a los placeres que se enlazan con la percepción de las formas: «las varias figuras determinan estímulos variados». La Poesía se resiste más a estas fáciles explicaciones fisiológicas, y sin duda por eso es pobrísima la obra de Grant Allen en lo concerniente a ella.

En cuanto al origen y desarrollo del sentido del color, Grant Allen, fervoroso darwinista, sostiene que los atributos estéticos no se adquieren por los seres vivos sino con un fin de utilidad, y ofrecen siempre alguna ventaja a la especie en su lucha por la existencia. ¿Cómo concertar esto con el desinterés y el *libre juego?* Grant Allen no se cuida de salvar la contradicción, y prosigue estudiando la evolución del color en el reino animal. Los insectos persiguen a las flores; los pájaros y los mamíferos a los frutos, y nuestro filósofo nos enseña muy gravemente que la persecución de las flores ha inspirado a los insectos el gusto del color, que, aplicado luego a la selección sexual y fortificado por ella, ha determinado en los insectos la adquisición de colores brillantes. La misma causa ha producido efectos idénticos en las aves y en

los mamíferos comedores de frutos. El sentido del color, heredado por el hombre de los mamíferos comedores de frutos, *antepasados suyos,* ha desarrollado y producido las bellas artes correspondientes. Nuestro autor no quiere convenir con Gladstone y con Hugo Magnus, que no hacen remontar más que a tres mil años el desarrollo del sentido del color en el hombre. La verdad es que en esto tan adelantado está Gladstone o Hugo Magnus como Grant Allen, y es fuerte cosa que nos quieran hacer pasar por ciencia positiva y experimental estos sueños y novelerías científicas. Es de ver y aun de reir la pompa y el énfasis con que los adeptos del positivisimo y del evolucionismo ponderan y magnifican estas pobrezas, y creen con ellas haber arrinconado como vetusta e inservible toda especulación metafísica. Si hemos de creerles, todas las partes de la filosofía se están renovando desde el punto de vista de la evolución. La Estética se transforma también: los tipos eternos que tenían siempre ante sus ojos los filósofos espiritualistas cuando trataban de las leyes de lo bello, han perdido su antiguo resplandor; nadie se cuida de consultarlos. Platón, Schelling y Hegel están arrinconados para siempre. La Estética nueva se construye poco a poco, preocupándose de cuestiones **[p. 420]** que la antigua Estética consideraba como ínfimas, tales como *el sentido de la belleza en los animales,* las condiciones físicas de nuestras sensaciones agradables, la relación de las sensaciones agradables desinteresadas con las funciones vitales, *el origen y primeras manifestaciones de tal o cual sentido estético en la serie zoológica* y en el hombre. «Los antiguos libros acerca de lo Bello (dice Espinas, de quien son éstas y otras no menos desaforadas proposiciones) tomaban sus ejemplos de las obras de Rafael y de Mozart; los modernos lo hemos arreglado de otro modo, y preferimos el estudio de los restos de la alfarería primitiva y de la música rudimentaria de los salvajes, cuando no del canto de los pájaros o del adorno de los mamíferos». [1]

Líbrenos Dios de negar la importancia de la experimentación ni los servicios que puede prestar a la psicología estética, como a las restantes ramas de la psicología; pero valiente Estética será la que sustituya el estudio de las obras de Mozart por el del canto de los pájaros, y prefiera los aullidos de los salvajes a los versos de Píndaro o de Homero. La estética es, ante todo, filosofía del arte; y una estética que, reconociendo su impotencia para explicar las más altas y complexas creaciones del genio humano, donde centellea la inapagable luz del espíritu libre, tiene que resignarse a estudiar triviales e informes, rudimentos, es, sin duda alguna, pobre, raquítica, incompleta. Puede prestar servicios a la Estética verdadera, nunca sustituirla. Ni ¿qué Estética ha de ser la que, por boca de Grant Allen, quiere excluir lo sublime del orden de los sentimientos estéticos, y busca su primer origen *en el fervor y admiración que las razas inferiores sintieron por el más bravo de su tribu,* por el jefe de ella, a quien concedieron los honores de la apoteosis? El terror inspirado por la fuerza… eso es lo que Grant Allen llama sublime. Bien dice el mismo Grant Allen que «las modernas concepciones científicas, desterrando la idea de un Dios creador, han *transformado* el sentimiento de lo sublime». ¡Y tan transformado como está! Ya sólo falta que aparezca *el más bravo de la tribu,* para que nos llenemos de susto delante de él y le tributemos honores divinos.

No veamos, sin embargo, en este triste y grosero empirismo **[p. 421]** la última palabra de la filosofía y de la crítica inglesa. Enfrente de los que se empeñan de tal modo en borrar de sus mentes la huella de lo divino, y reducir la emoción más ideal a funciones puramente fisiológicas, prosigue Ruskin su ardiente y generosa cruzada en pro del arte gótico; intentan los pre-rafaelistas (Pater, Burne, Jones…) adivinar y reducir a fórmulas los principios que guiaron la mano de Gimabue y de Giotto; brilla a uno y otro lado del Atlántico una espléndida constelación de poetas, de que ninguna otra raza sino la inglesa puede hoy glo-

riarse: Tennyson y Longfellow, Elisabeth y Roberto Browning, Gabriel Rossetti y Wittier, Cullen Bryant y Swinburne; todas las notas del ideal, aun las más puras y más místicas, las visiones más impalpables y etéreas, tienen resonancia en el alma de algún poeta inspirado y sincero, que no convierte su arte en vil charlatanismo de forma decrépita; la novela, que en Inglaterra todavía no se ha presentado como antítesis de la poesía ni de la honradez moral, añade a los nombres de Dickens y de Thackeray, ya consagrados por la gloria, los nombres de Disraeli, de Jorge Elliot, de Carlota Brontë y otros innumerables; y la crítica literaria, que está en manos de espíritus tan cultos, elegantes e ingeniosos como Mateo Arnold (a quien citamos de propósito por lo mismo que sus concepciones teológicas están tan lejos de las nuestras), [1] no parece dispuesta a abdicar su cetro en manos de los que quieren reducir la psicología, la estética y la moral a un problema de mecánica.

[p. 422]

[p. 382]. [1]. *Elements of the Philosophy of the Human Mind, by Dugald-Stewart Late Profesor of Moral Philosophy in the University, and fellow of the Royal Society of Edimburgh…* London, Baynes, 1837, en 4° Vide especialmente las páginas 100 a 113, 227 a 247, 280 a 293 y 367 a 408.

[p. 386]. [1]. Vide la *Preliminary Dissertation on the progress of periodical literature; and the history, principles and tendency of the Edimburgh Review,* antepuesta por Mauricio Cross a su colección selecta de artículos de dicha Revista. *(Selections from the Edimburgh Review, comprising the best articles in that Journal from its commencement to the present time:* París, Baudry, 1835.)

[p. 386]. [2]. En la precisión de reducir nuestro estudio a límites relativamente estrechos, hemos escogido como tipo de las revistas inglesas la de Edimburgo, con la cual estamos más familiarizados. Pero la mayor parte de las observaciones que sobre las

ideas críticas de aquella publicación hacemos son aplicables, en mayor o menor grado, a la crítica habitual de las revistas inglesas, entre las cuales, ya por su antigüedad, ya por su mérito, descuellan la *Quaterly Review,* órgano del partido *tory* (en la cual colaboraron Southey y Walter Scott); la *Westminster Review,* órgano de los positivistas, evolucionistas y radicales (J. Mill, Suart Mill, Herbert Spencer…); la Dublin *Review,* órgano de los católicos; *The Saturday Review,* de carácter independiente y popular; las conocidas publicaciones bibliográficas *The Academy y Atheneum;* la revista filosófica titulada *Mind,* donde han aparecido muchos artículos de Grant Allen, etc., etc. Pero aunque todas estas publicaciones representen muy diversas tendencias religiosas, políticas, económicas y sociales, la divergencia en cuanto a las teorías literarias es mucho menos visible, por el carácter sobremanera *empírico* que suele tener la crítica en Inglaterra, donde casi nunca está basada, como en Alemania, en principios generales de arte, sino en el gusto individual del crítico, o en el gusto general del público docto.

[p. 387]. [1]. Hay una biografía de Jeffrey en uno de los tomos de crítica de Philaréte Chasles. *(Voyages d'un critique á travers la vie et les livres.—L'Angleterre littéraire:* París, 1876.)

[p. 390]. [1]. Vide especialmente un artículo de 31 de Abril de 1825 (vol. 43), con ocasión de los *Specimens of the Earlier English Poets,* de S. W. Simpson, y otro de Enero de 1828 (vol. 47), con pretexto de *The Songs of Scotland,* de Allan Cuningham; el estudio de Macaulay sobre Dryden (Enero de 1828); el artículo (probablemente de Jeffrey) sobre *El Corsario y la Novia de Abydos,* de Byron (Abril de 1814, vol. 24); varios artículos de poesía dramática con sentido bastante análogo al de Guillermo Schlegel (vide especialmente Junio de 1829, volumen 49;) un paralelo entre la poesía inglesa y la francesa (Noviembre de 1822, vol. 37), al cual dieron ocasión las obras de Lamartine, Delavigne y Béranger; la discusión de las teorías poéticas de la *escuela de los La-*

gos, en el artículo de Jeffrey sobre el poema *Thalaba,* de Southey (Octubre de 1802); el examen (también de Jeffrey) del sistema adoptado por miss Juana Baillie en sus *Plays on the Passions* (Julio de 1803, segundo volumen de la *Revista);* el paralelo entre Rousseau y Byron, escrito cuando apareció el Canto IV de Childe Harold (Junio de 1818, vol. 30), notabilísimo artículo del *lakista* Wilson, que escribió entonces por primera y única vez en la *Revista,* haciendo plena justicia al geniode Byron; el estudio sobre la *Historia de las Literaturas del Mediodía,* de Sismondi (Junio de 1815, vol. 24), y otro muy extenso e importante sobre la literatura alemana (Octubre de 1827, vol. 46); la crítica que Jeffrey hizo del libro de Mme. de Staël sobre la Literatura (volumen 21); la de Mackintosh sobre el libro *De la Alemania*. Pero el artículo más propiamente estético que en su primer período publicó la *Revista,* es un ensayo de Jeffrey sobre el libro de Archibaldo Alison, *Essay on the Nature and Principles of Taste* (Mayo de 1811, vol. 18). La doctrina de este ensayo está repetida en otro acerca *de la Belleza,* que publicó el mismo Jeffrey en el Suplemento *de la Enciclopedia Británica*. En el vol. 6 de la *Revista* criticó también Jeffrey la *Enquiry into the Principles of Taste,* de Knight.

Muchos de estos artículos figuran en la colección selecta ya citada de Mauricio Cross.

[p. 390]. [2]. Ya antes de esta fecha se habían hecho en Inglaterra, aunque con poca fortuna, algunos ensayos para introducir el sistema de Kant. Los más antiguos son:

General and introductory view of Kant's principles concerning man, the world and the Deity: Londres, 1796.

The Principles of critical philosophy selected from the works of Em. Kant and expounded by James Sig. Beck. Translated from the German: London and Edimburgh, 1797.

Elements of the critical philosophy: Londres, 1798.

[p. 393]. [1]. Para formar cabal idea del gusto y opiniones literarias de Macaulay, es indispensable, además de sus *Critical and Historical Essays,* la obra de su sobrino G. Otto Trevelyan, *The life and letters of Lord Macaulay.* (Londres, 1876, dos volúmenes.)

[p. 400]. [1]. Vol. 46. Junio de 1827.

[p. 400]. [2]. Los *Critical and Miscellaneous Essays,* de Tomás Carlyle, forman cuatro volúmenes. He aquí algunos de los asuntos que en ellos se tratan: Juan Pablo Richter, Werner, Roberto Burns, Goethe, Heyne, Voltaire, Novalis, Schiller, los Niebelungen, el Dr. Johnson, Diderot, Mirabeau, Walter Scott, Varnhagen von Ense.

[p. 400]. [3]. Vide el estudio de Taine sobre Carlyle y el idealismo inglés, en el tomo V de su *Historia de la Literatura inglesa,* págs. 226 a 328.

[p. 401]. [1]. *The Works of John Rushin* LL. D . (London, 1871-1887). Las principales obras son: *Modern Painters* (cinco tomos), *The Stones of Venice* (publicada por primera vez desde 1851 a 53, reimpresa en 1885), *The Seven Lampes of Architecture, Lectures of Architecture and Painting, Notes on the Royal Academy.* Añádanse: *Arrows of the chace, A collection of Letters… Orpington,* 1880.— *Praeterita* (1885).— *Hortus Inclusus, Letters to two Ladies,* 1887.

Como trabajos críticos sobre Ruskin, pueden verse *L'Esthétique Anglaise, Étude sur M. John Rushin, par J. Milsand* (París, 1864. Germer Baillière), y un artículo del *Edimburgh Review* de Enero del presente año de 1888. La misma Revista había analizado ya las teorías de Ruskin en los numeros de Octubre de 1851 y Abril de 1856.

[p. 411]. [1]. Los principales son: *De lo útil y de lo bello* (publicado en *The Leader,* en 1852).— *De la Belleza en la persona humana* id., id.)— *De la Gracia* (id., 1854).— *De la Fisiología de la risa (Macmillan's Magazine,* Marzo de 1860). —*Los Orígenes de los estilos en Arquitectura (The Leader,* Enero de 1852).— *La Filosofía del*

estilo (Westminster Review, Octubre de 1852.— *Origen y función de la Música (Macmillan's Magazine,* Octubre de 1857). Todos estos artículos han sido reproducidos en la colección de *Ensayos Científicos, Políticos y Especulativos* de Herbert Spencer (1875, tres volúmenes y traducidos al francés por M. A. Bordeau (París. 1877, Germer Baillière) con el título fantástico y bastante impropio de *Essais sur le Progrès*. Véase además el último capítulo de los *Principios de Psicología*.

[p. 416]. [1]. En la *Revue Philosophique* de Ribot (1880) puede leerse un artículo de Sully sobre *las formas visuales y el placer estético*.

[p. 417]. [1]. *Physiological Aesthetics: London,* 1877, Henry S. King et C.

[p. 417]. [2]. Publicado en la revista *Mind* (Julio de 1878).

[p. 417]. [3]. *The colour sense, its origin and developpement:* London, Trübner, 1878.

[p. 417]. [4]. *Mind,* Octubre de 1880. En la revista de New-York *The Catholic World* (número de Enero de 1883), se lee un artículo de C. M. O'Leary sobre *la nueva teoría estética* de Grant Allen.

[p. 420]. [1]. *Revue Philosophique* de Ribot, 1880.

[p. 421]. [1]. Vide *Essays in Criticism by Matthew Arnold:* Leipzig, Tauchnitz, 1887, dos volúmenes. Los principales estudios versan sobre la función de la crítica en el tiempo presente; sobre la influencia literaria de las Academias; sobre las obras de Enrique Heine, Joubert, Mauricio de Guérin y su hermana; sobre el teatro persa, y sobre la diferencia entre el sentimiento religioso de los paganos y el de la Edad Media. Otros artículos pertenecen más bien a la controversia teológico-filosófica, como los titulados *Marco Aurelio, Espinosa y la Biblia*.

Mateo Arnold (que acaba de fallecer, al tiempo que escribimos esta nota) era sin duda alguna el menos inglés de los críticos. Por la variedad de su cultura y por la extrema independencia de su espíritu; por su incesante curiosidad aplicada a todo género de asuntos, pertenecía a la literatura universal más bien que a la particular de su país. Por la viveza y claridad de su estilo, por la gracia fácil y la continua transparencia, recordaba la manera de los mejores críticos franceses, si bien la de Arnold tenía un sabor más clásico, lo cual se explica bien considerando que el catedrático de Poesía en Oxford era consumado helenista. No tenemos que tratar aquí de sus audacias y temeridades teológicas, ni de la parte tan activa que tomó en la crisis religiosa que hoy atraviesa el protestantismo británico. Pero considerado meramente como crítico literario, pocos hay en Europa que le aventajen en delicadeza y buen gusto. Descansa el ánimo cuando de las enmarañadas concepciones de Carlyle o de las rapsodias (a veces elocuentes) de Ruskin pasa a la prosa de Arnold, tan modesta, tan desnuda de toda afectación, tan limpia de todo énfasis, tan felizmente acomodada al suave balanceo de su pensamiento. Sus aficiones literarias eran parecidas a su estilo, y así, en la literatura francesa, que conocía y apreciaba mejor que ningún otro inglés, no se fija con preferencia en las obras más ruidosas y más generalmente tenidas por clásicas, sino que, buscando senderos menos trillados por el vulgo de los declamadores, reserva sus simpatías para los espíritus suaves y distinguidos, para los moralistas ingeniosos, para los poetas íntimos y sinceros que menos se han dejado arrastrar del tumulto literario de su tiempo. Así dió a conocer a sus compatriotas, en estudios de mucho primor y de una delicadeza verdaderamente ática, a Joubert, a Sénancour y a los dos Guérin, *nobile par fratrum*.

Otro de los críticos ingleses modernos más dignos de ser leídos es John Campbell Shairp, profesor de Oxford, autor de quince lecciones sobre la Poesía. *(Aspects of Poetry, being Lectures*

delivered at Oxford…: Osford, 1881.) Entre estos ensayos los hay de carácter general y estético; v. gr., los titulados: *Dominio de la poesía, Crítica y Creación, Aspecto espiritual de la Poesía, El poeta considerado como revelador, El estilo poético en la poesía moderna de Inglaterra*. Otros son juicios de algún poeta en particular, o tratados de algún género o forma de arte; v. gr., *Virgilio considerado como poeta religioso, Burns y las canciones escocesas, Shelley como poeta lírico, La Poesía de los Highlands y la falsa poesía ossiánica, El espíritu homérico en Walter Scott, Poetas en prosa* (Carlyle, el Cardenal Newman), y los varios que dedica a Wordsworth, que parece ser su poeta predilecto, al paso que la poesía *no bautizada* de Shelley le inspira profunda aversión.

Para el estudio de la poesía inglesa de estos últimos años son muy útiles los dos libros del norteamericano Edmundo Clarence Stedman, intitulados *Victorian Poets* y *Poets of America* (Boston and New-York, Hooghton, Mifflin and Co., 1885). En el primero analiza las obras de Tennyson, Landor, los dos Browning, Hood, Mateo Arnold, Barry Cornwall (pseudónimo), Buchanan, Morris, Swinburne, Rossetti y otros poetas menores de la época de la reina Victoria. En el segundo las de Cullen Byrant, Whittier, Ralph Emerson, Longfellow, Edgar Poe, Holmes, Russell Lowell y algunos otros. Stedman es crítico sólido y ameno.

CAPÍTULO I.—ESTADO DE LOS ESTUDIOS FILOSÓFICOS EN FRANCIA A PRINCIPIOS DE ESTE SIGLO.—LA ESTÉTICA EN LA ESCUELA ECLÉCTICA.—COUSIN.—JOUFFROY.

LA revolución literaria que conocemos con el nombre un poco estrecho de *romanticismo,* fué llevada a término en Francia, como en Inglaterra, no por los críticos, sino por los poetas; no por los teóricos ni por los filósofos, sino por hombres extraños a toda cultura metafísica, y movidos sólo por un vago instinto hacia lo nuevo y lo desconocido, o por una reminiscencia no menos vaga de edades literarias anteriores a la disciplina clásica. A fines del siglo XVIII había en todas las cabezas un fermento de insurrección, un confuso anhelo de libertad y de poesía, que sólo en Alemania llegó a perfecta sazón, madurado por la crítica de Lessing y de Herder, apoyada por el severo análisis de Kant. Sólo en Alemania fué consciente y reflexiva la obra de la nueva literatura, y por eso nació fuerte, sólida y humana, conservando hoy las obras de Schiller y de Goethe frescura y juventud perennes, que no logran sino muy contadas producciones de las que engendró el romanticismo francés o británico, italiano o español, y el mismo romanticismo de Alemania, que en rigor puede considerarse como una desviación y un retroceso respecto del sentido mucho más amplio y elevado de aquellos grandes poetas.

Conste, pues, que el movimiento de las ideas literarias en Francia, como en todo el resto de Europa, con la sola excepción dicha, fué durante el primer tercio de este siglo casi **[p. 10]** independiente del movimiento de las ideas filosóficas, las cuales, a lo sumo, pudieron influir en él de una manera indirecta y remota, por el lazo oculto que tienen entre sí todos los pensamientos humanos. De donde resulta que podemos considerar aisladamente, para mayor claridad de nuestro relato, lo que pensaron del arte y

de la belleza los filósofos, y lo que pensaron y practicaron los artistas.

Ni era fácil, por otra parte, que en los primeros años de nuestra centuria pudiera encontrar en Francia guía ni disciplina estética el artista que más se empeñara en buscarla y en reducir sus concepciones a sistema, puesto que eran desconocidos aún los grandes trabajos alemanes, salvo la *Historia del Arte,* de Winckelmann, que se miraba como libro de pura arqueología, y el *Laoconte,* de Lessing, que tradujo Carlos Vanderbourg en 1807, pero que nadie leyó ni estimó entonces. De los ingleses se conocía y se citaba a Burke, a Blair, y también a William Hogarth, cuyo *Analysis of Beauty* fué traducido en 1805. El contingente indígena se limitaba a los anticuados y superficiales ensayos del Padre André, de Crousaz y de Montesquieu; a las paradojas brillantes y fecundas de Diderot; a la árida y prolija construcción del abate Batteux, y al informe y mal digerido *Diccionario de Bellas Artes,* de Millin (1806), que habla ya de la *Estética,* llamándola por su nombre, y cita a Kant, a Goethe y a Humboldt, pero sin dar muestra alguna de haberlos entendido. Carlos de Villers, que había estado emigrado en Alemania, tomó allí alguna noticia del sistema de Kant, y le expuso harto vaga y difusamente en un libro publicado en Metz en 1801 con el título de *Principios fundamentales de la filosofía transcendental;* pero ni sus loables esfuerzos, ni los de otro expositor todavía más oscuro, J. Hochne, que al año siguiente dió a luz en París la *Filosofía critica descubierta por Kant y fundada sobre el último principio del saber,* ni los artículos del *Espectador del Norte,* periódico que en lengua francesa se publicaba en Hamburgo, ni la traducción que por aquellos mismos años se hizo de un raquítico compendio holandés de la *Crítica de la Razón pura,* cuyo autor era Kinker, consiguieron llamar la atención del público francés a especulaciones tan repulsivas para él en aquellos días de violenta acción política y de absoluto predominio del empirismo materialista, que entonces decían *ideología,* úl-

tima degeneración del sensualismo de Locke **[p. 11]** y Condillac. A los ojos de Destutt-Tracy, de Cabanis, de Garat, de Volney, Kant no podía ser otra cosa que un místico y un visionario, lleno de preocupaciones espiritualistas y de sueños teológicos, y no iniciado de ningún modo en los sublimes misterios de la *sensación transformada y* de las *relaciones entre lo moral y lo físico*. Sin embargo, hicieron a su sistema la honra de discutirle en la *clase de ciencias morales y políticas* del Instituto de Francia, [1] donde por caso extrañísimo encontró un defensor, y ciertamente de los más inesperados. Era aquel Mercier, que ya conocemos, famoso aventurero literario, dramaturgo de la escuela de Diderot y autor de una especie de poética revolucionaria y romántica, espíritu abierto, en suma, a las ideas nuevas, pero de un modo irracional y descosido. Aquellos sabios académicos no le hicieron ningún caso, y prefirieron irse con Destutt-Tracy, que *pulverizó* a Kant, comenzando por declarar que no le conocía más que en el compendio de Kinker, tras de lo cual probó triunfalmente que no hay razón pura, ni por consiguiente crítica de ella, y que «todos esos conocimientos *puros* son puras *nadas,* personificaciones vacías, nacidas de un abuso de palabras y de un empleo vicioso de las ideas abstractas.» [2]

Era imposible que tal degradación filosófica continuase; así es que pronto empezaron a verse algunas señales de mejora. Es cosa averiguada hoy que las ideas del mismo Cabanis experimentaron en sus últimos años un cambio profundo, inclinándose más y más a la solución metafísica. Otros que nunca habían ido tan lejos en el camino del empirismo, puesto que no pasaban de meros sensualistas, tuvieron que retroceder menos para espiritualizar su sistema. Así De Gérando, y todavía más Laromiguière, que con lúcida y elegante palabra y con sentido moral generoso y simpático, popularizó entre sus oyentes una doctrina psicológica ya un tanto diversa de la de Condillac, puesto que concede al alma actividad propia, que se manifiesta en el acto de la aten-

ción, del cual son transformaciones la comparación y el **[p. 12]** razonamiento. Por otra parte, Laromiguière hacía estudio de no abusar de la palabra *sensación, y* prefería la voz *sentimiento,* de donde el nombre de *sentimentalismo* que algunos dan a esta modificación del sensualismo, en la cual persiste, no obstante, el vicio fundamental de derivar de la sensibilidad (llámese sentimiento o sensación) las ideas puras y las nociones morales.

Otro paso más avanzado dió Royer-Collard durante el breve espacio que fué profesor de filosofía (1811-1813), importando a Francia la psicología escocesa y las obras del Dr. Reid, sin modificación alguna importante. Royer-Collard no era propiamente filósofo, sino robustísimo orador y hombre político de verdadera grandeza; pero la autoridad de su nombre y de su carácter contribuyó a abrir los caminos a la nueva filosofía, preciándose Cousin y Jouffroy de discípulos suyos, aunque él no los admitía por tales sino con grandes reservas, nacidas de su arraigada fe cristiana.

Por los mismos años, un pensador solitario, único metafísico de verdad que produjo Francia en toda la primera mitad de nuestro siglo, se había ido levantando mediante su propio individual esfuerzo, por una evolución eternamente memorable en los anales del pensamiento, desde el empirismo sensualista de su primera memoria sobre *la influencia del hábito en la facultad de pensar* (1802), hasta la filosofía de la actividad libre, y desde esta filosofía de la voluntad, nacida de tan humilde principio como la consideración del esfuerzo muscular, se había remontado a una verdadera metafísica, cuyas últimas consecuencias, contenidas en sus *Nuevos Ensayos de Antropología,* están a dos pasos del misticismo cristiano, si es que no penetran en él resueltamente. La influencia de Maine de Biran fué póstuma; su vida se pasó, ignorada del vulgo, en las soledades del puro pensamiento; muerto él, los eclécticos quisieron hacer de su nombre una bandera; pero Maine de Biran era más grande que el eclecticismo, y resulta em-

pequeñecido en los análisis de Víctor Cousin. Maine de Biran no tuvo verdaderos discípulos, y colaborador uno solo, el físico Ampère.

A acelerar la ruina y el descrédito de la filosofía del siglo XVIII y a restaurar el sentido espiritualista contribuyeron, por su lado, aun no siendo filósofos de profesión, aquellos elocuentes apologistas católicos que solemos confundir bajo el nombre de **[p. 13]** *tradicionalistas,* por más que no todos ellos profesaran, a lo menos en términos expresos, el error tradicionalista, que consiste en negar las fuerzas naturales de la razón y suponer derivados todos los conocimientos de una *tradición* o revelación primitiva, transmitida por Dios juntamente con la palabra. Es evidente que el nombre de tradicionalistas sólo conviene en rigor a Bonald y a Lamennais en su primera época, no a José de Maistre, cuya tendencia en lo puramente filosófico es más idealista y un tanto platónica, y de todas suertes menos resabiada del espíritu sensualista del siglo pasado, al cual, sin quererlo, y por efecto de su educación primera, solían pagar tributo en la esfera ideológica los mismos que con más ardor y convicción le rechazaban en todos los demás órdenes del pensamiento y de la vida.

A los estudios estéticos tardó mucho en extenderse la restauración espiritualista. Prescindiendo por ahora de los libros de Madame de Stäel, verdaderos libros de *iniciación,* en que abundan indicaciones generales de mucho valor, pero que más bien pertenecen a la crítica literaria y moral que a la filosofía, hay que convenir en que el más antiguo trabajo sobre la filosofía de lo Bello que nos ofrece la literatura francesa de este siglo, es el curso que Víctor Cousin dió en la Sorbona el año de 1818 sobre las tres ideas de *lo Verdadero, lo Bello y lo Bueno.* Sabemos hoy que Maine de Biran, en uno de sus últimos trabajos psicológicos, había tratado incidentalmente de la distinción entre lo bello y lo agradable sensible, determinando además el valor del juicio en la percepción de la belleza, el carácter *compuesto* de esta percepción, y

cómo la multiplicidad quedaba vencida y dominada por la unidad. [1] Es cierto que estas indicaciones, tan ajenas del orden habitual de pensamientos en que Maine de Biran se complacía, y derivadas quizá de remota influencia germánica, pudieron labrar en el espíritu de Víctor Cousin, que vivía entonces en intimidad con Biran, y darle algún elemento para su teoría; pero quedaron ignoradas del público en general, puesto que el libro en que se consignan, extraviado por luengos años, no ha sido del dominio público hasta 1859. Tampoco se ha de olvidar que al curso de 1818 **[p. 14]** precedieron dos tesis doctorales de materia estética: la primera de un condiscípulo muy docto de Víctor Cousin, M. Viguier; la segunda de su predilecto discípulo Teodoro Jouffroy. La tesis de Viguier es de 1814, y versa sobre el *principio y espíritu de las leyes del gusto aplicadas a la literatura*. [1] Aunque es trabajo juvenil y algo superficial, y se resiente de la situación de los estudios en aquella fecha, no deja de mostrar en algunos rasgos el sólido saber y el espíritu agudo y penetrante de aquel ingenioso crítico, tan injustamente olvidado hoy, con haber sido uno de los espíritus más originales y cultos que en su tiempo produjo la Universidad de Francia. El autor, inspirado a no dudarlo por Mme. de Stäel, sienta por base de su teoría del gusto, que las artes siguen en su desarrollo los progresos de las pasiones humanas, y que de la relación en que viven con ellas resultan todas sus reglas y sus bellezas. No considera el sentimiento de lo bello como primitivo y distinto, sino como una especie de modificación del sentimiento moral. «Lo Bello, dice en términos expresos, no es más que la relación observada y sentida de la pasión a su objeto, o del objeto a su pasión». Es evidente que tales ideas están mucho más cerca de las de Laromiguière que de las de Víctor Cousin; pero lo que en la tesis de Viguier, en medio de sus resabios sensualistas, pertenece totalmente al espíritu de nuestro siglo, es la ejemplar declaración de tolerancia literaria con que termina. Adviértase que estas palabras fueron pronunciadas en

plena Sorbona en 1814, es decir, diez y seis años antes del triunfo de la escuela romántica, y por un hombre que toda su vida tuvo, aunque de una manera elevada, gustos y aficiones estrictamente clásicos. «Nadie puede negar que el movimiento continuo, progresivo, y más real todavía que aparente, en el conjunto de la sociedad, debe modificar de una manera incesante las ideas, las pasiones, y con ellas el gusto, las lenguas y las bellas artes. Esta consideración, aplicada a las literaturas particulares, debe enseñarnos… a no condenar ni aprobar exclusivamente ciertas formas de gusto… Nada más inepto **[p. 15]** que la risa de un filósofo cuando ve una práctica extraña a su nación, y nada más necio que los chistes de un literato acerca de bellezas consagradas en los demás pueblos por una admiración universal. Un verdadero hombre de gusto no es de ningún siglo ni de ningún país… sabe reconocer y sentir la belleza, sea cualquiera la forma en que se le presente, y en seguida trabaja por adquirir el conocimiento de las fuerzas que han determinado esta forma particular… A pesar de todas las reglas de Aristóteles, es indudable que la mayor parte de las leyes particulares de la poética son de institución moderna. Además, la pretensión de conservar la dignidad antigua, tan lejana de nuestras costumbres, nos ha hecho inventar un sistema de convenciones (más riguroso, sin comparación alguna, que el de los antiguos), a veces puramente arbitrario, muchas otras incómodo para el poeta, y contrario a la ilusión y a la pasión».

La tesis doctoral de Jouffroy sobre la diferencia entre el sentimiento de lo bello y el de lo sublime, lleva la fecha de agosto de 1816, y es un reflejo de la primitiva enseñanza de Víctor Cousin en la Escuela Normal, si bien ya empieza a notarse la tendencia psicológica y puramente escocesa de Jouffroy, la cual se mostró luego con más claridad y madurez en su célebre *Curso de Estética,* que examinaremos muy pronto. Esta tesis no es más que un rasguño de estudiante, donde andan mezcladas ideas de muy varia procedencia, predominando el criterio kantiano, la observación

anglo-escocesa y el respeto a la que llama Jouffroy *admirable obra* de Burke, de quien se aparta, no obstante, al distinguir, con su habitual perspicacia analítica, entre el sentimiento de lo sublime y la especie de terror que lo sublime nos infunde, entre el sentimiento de lo bello y el amor que en nosotros puede despertar la belleza, cosas todas que Burke había confundido.

Es notable en esta tesis la ausencia total de Metafísica. Y consiste en que el eclecticismo francés no se preocupó de tales cuestiones hasta el viaje de Víctor Cousin a Alemania en sus vacaciones de 1817. Pero fuera del recinto de las escuelas filosóficas, entre los arqueólogos y críticos de artes, se habían levantado algunas voces aisladas, en pro del idealismo platónico, que ellos conocían, aunque de un modo imperfecto, por las obras de Mengs y de Winckelmann. Uno de los más profundos aunque menos **[p. 16]** conocidos pensadores y críticos que Francia ha producido [1], sostiene con poderosos argumentos que, no solo en las ideas estéticas de Víctor Cousin, sino en sus concepciones científicas generales, ejerció mucha influencia la doctrina *del ideal* artístico, enseñada a ejemplo de Winckelmann por Quatremère de Quincy, autor del *Júpiter Olímpico* y del *Ensayo sobre el ideal en las artes del dibujo*. Consistía este ideal en la ausencia de toda determinación que pudiera recordar la existencia real e individual; no era un tipo supremo de perfección como la idea platónica, sino un concepto vacío formado por abstracción.

En un espíritu tan movedizo como el de Víctor Cousin, espíritu oratorio y brillante más que verdaderamente filosófico, no es posible conceder a ninguna doctrina separadamente influencia capital sobre el resto del sistema. Por otra parte, falta averiguar si tal sistema existe, cosa que muchos niegan, y que sólo puede defenderse haciendo una porción de distinciones. La posteridad ha empezado ya para aquel elocuentísimo escritor (1792-1867), y la posteridad, respetando su corona de erudito y de literato, muestra rara unanimidad de pareceres en el severo juicio que formula

sobre su filosofía, en otro tiempo tan influyente en la Europa latina, y tan dominante y despótica en Francia. [2] Y este juicio puede resumirse en dos palabras. Víctor Cousin fué un gran historiador de la filosofía, un propagandista admirable de los lugares comunes del espiritualismo, un agitador poderoso de la conciencia filosófica de su tiempo, un retórico deslumbrador y de **[p. 17]** inagotables recursos, un investigador dotado de todas las cualidades de invención y de exposición necesarias para hacer valer sus descubrimientos, un moralista ameno, un expositor clarísimo y un escritor tan verdaderamente clásico, que, habiendo muerto ayer, parece de otro siglo, y no le niegan, ni aun sus mayores adversarios, puesto eminente entre los modelos de su lengua. Todo el mundo reconoce que no sólo con sus propios trabajos sobre Platón, Xenófanes y Proclo, sobre Abelardo y Descartes, sobre Locke, la escuela escocesa y Kant, y sobre otros innumerables asuntos, sino con el método que practicó el primero, con el impulso que dió a los trabajos de sus discípulos, con los certámenes que promovió, y hasta con la influencia de su posición oficial, prestó a la erudición filosófica servicios más eminentes que ningún otro hombre de nuestro siglo, exponiendo leal y honradamente las doctrinas más opuestas, y poniendo en circulación un número enorme de materiales científicos, en forma de traducciones, memorias, comentarios, lecciones de clase y ediciones de textos inéditos. De donde procedió el despertarse en Francia, tan rezagada a principios de nuestro siglo en tales estudios, como lo muestra el pobre compendio de De Gérando, un entusiasmo de investigación tan feliz y bien encaminado, que en pocos años apenas ha quedado región de la filosofía antigua o moderna que no haya sido explorada con celo y perseverancia, apenas hay escuela, sistema o dirección del pensamiento que no haya alcanzado uno o varios historiadores, siendo algunas de estas monografías verdaderos modelos en su género, y dignas de ponerse al lado de las más excelentes que ha producido la crítica

alemana. Con esto ha venido una más recta estimación del valor propio de cada cosa, difundiéndose aquella tolerancia científica, aquel espíritu crítico y aquella inteligencia de las ideas más opuestas, que forzosamente trae consigo el estudio de la historia y que es su más positiva ventaja. Al lado de este servicio, que es el principal pero no el único que Víctor Cousin hizo a la cultura filosófica de su país, hay que poner, con el aplauso que merece, su campaña juvenil contra el sensualismo y el utilitarismo, la parte crítica de su sistema, que es muy superior a la parte positiva; y no olvidar tampoco el brillante renacimiento espiritualista que él promovió y el haber vuelto a levantar en su país los altares de la Metafísica, y haber **[p. 18]** apasionado por ella el interés de dos generaciones, a fuerza de elevación de estilo, correspondiente a las grandezas del mundo ideal que iba exponiendo y desarrollando en una lengua de oro ante su auditorio extasiado. Quien tales efectos logra, y funda en su país una escuela que todavía conserva cierta vitalidad, y que ha tenido brillantes manifestaciones, escuela que con todos sus defectos tiene la gran cualidad de ser extraordinariamente acomodada a las condiciones del pueblo en que nació, de tal suerte que hasta las direcciones más opuestas a ella han recibido su influencia y conservan rasgos profundos de su disciplina, no puede menos de ser un personaje importante en la historia de la filosofía, aunque diste mucho de ser un gran filósofo. Y parece demasiada impertinencia el tono de superioridad con que ahora juzgan algunos (discípulos suyos renegados la mayor parte) a un pensador de quien con tanto respeto hablaron Schelling, Hegel y William Hamilton.

Pero hechas estas declaraciones, hay que convenir en que el filósofo, como tal filósofo, es mediano. No es de los que piensan para el tiempo y para la eternidad, sino de los que piensan para el día presente y para una fracción limitada del género humano. Es un filósofo *de ocasión,* que va haciendo su sistema a pedazos, según lo exigen las necesidades del momento, obedeciendo hoy a

su curiosidad erudita, mañana a un interés social, casi siempre a su genialidad oratoria, pocas veces o ninguna a los dictámenes de la pura razón. No es de los que piensan solitariamente, sino de los que necesitan auditorio para pensar. Es el organizador de una filosofía oficial, el gran *administrador* y centralizador de la ciencia, conforme al gusto de los franceses, que hasta en materia de ciencia quieren recibirlo todo organizado y centralizado por una administración perfecta. Pero ¿quién ha de tomar muy por lo serio una filosofía de improvisación, corregida y retocada cincuenta veces, hoy escocesa, mañana schellingiana, otro día platónica y, finalmente, cartesiana? Para dar nombre a esta singular doctrina, inventó V. Cousin primero el de *eclectismo* o *eclecticismo,* y más adelante el de *espiritualismo*. Este último es tan vago, que cuadra lo mismo a la filosofía de V. Cousin que a cualquiera otra de las que afirman la realidad del espíritu y combaten el materialismo. En cuanto al *eclecticismo,* que, en rigor, no es sistema, sino tendencia, y tendencia muy fecunda y razonable, que con uno **[p. 19]** u otro nombre aparece en todos los períodos de la historia de la filosofía, tampoco caracteriza las especulaciones de Cousin, y de todos modos es designación impropia, porque en su filosofía no vemos ni armonía ni sincretismo de los grandes sistemas anteriores, que él reduce a cuatro: sensualismo, idealismo, misticismo y escepticismo, los cuales realmente era imposible concordar, ni siquiera yuxtaponer; sino una especie de psicología medio escocesa, medio cartesiana; una metafísica vaga y brillante, llena de fórmulas elásticas; cierto panteísmo oratorio y sin consecuencias, que viene a resolverse en figuras retóricas; una moral y una estética, que no pasan de vulgarizaciones elegantes de ciertos conceptos kantianos y platónicos, puestos al alcance de la común inteligencia. Y aun estos elementos, más o menos disímiles, nunca los fundió Víctor Cousin en un solo libro ni en una construcción única, sino que fueron apareciendo sucesivamente en sus obras, tomándolos y dejándolos él según le convenía, no sólo

en libros distintos, sino en las varias ediciones de una misma obra, por lo cual resultan personajes tan distintos el Cousin de los primitivos Cursos y el Cousin de las postreras ediciones del tratado *de lo Verdadero, de lo Bello y de lo Bueno*. Sólo la biografía y la bibliografía del autor nos pueden dar la clave de su sistema, si es que tal *congérie* merece el nombre de sistema y no el de discreteo ameno y erudito. Por eso me asombra mucho el calor con que algunos discuten a estas horas la teoría de la razón impersonal, o la de los dos estados de espontaneidad y de reflexión, como si tales concepciones no hubiesen nacido muertas, aun en el pensamiento de su mismo autor, que como artista, historiador y hombre de mundo que era, daba sin duda mucha más importancia a sus deliciosas biografías de las grandes damas del tiempo de la Fronda, que al decantado panteísmo de su primera juventud, panteísmo que pudiéramos llamar *recreativo,* schellingianismo expurgado *in usum Delphini*.

Por lo tocante a Estética, las ideas de Víctor Cousin no experimentaron nunca modificación notable. Se mantuvo siempre fiel al idealismo platónico, tal como le habían interpretado Winckelmann y Quatrèmere de Quincy, sin añadir de su parte, fuera de la elocuencia, otra cosa que algunos rasgos analíticos tomados de la *Crítica del Juicio, y* de las obras de los filósofos escoceses. **[p. 20]** En el único libro de filosofía pura que Víctor Cousin publicó, es a saber, en el *Curso de filosofía sobre el fundamento de las ideas absolutas de lo verdadero, de lo bello y de lo bueno,* obra la más popular de su autor y una de las mejor escritas, la teoría de lo Bello ocupa diez y nueve lecciones, y es de las partes que retocó menos en las ediciones posteriores a 1845, [1] tan diversas de la primera de 1836, no sólo en la forma literaria, que es mucho más acicalada y correcta, sino también en la ortodoxia de la doctrina, que está casi limpia de los pasajes sospechosos que contenía la primera. Para lograr esto, sacrificó Víctor Cousin casi toda la parte metafísica del libro: en suma, más de cien páginas. La mayor parte de

estas supresiones y enmiendas recaen sobre el tratado *de lo Verdadero*. Entre las adiciones que lleva el *de lo Bello,* la más importante es el capítulo sobre el *Arte francés,* no escrito hasta 1853.

La Estética de Víctor Cousin parece vaga y superficial, aun a los ojos de sus mas apasionados defensores y agradecidos discípulos. El mismo P. Janet, que ha esciito un libro entero y muy voluminoso para restituir a Cousin el título de metafísico, lo reconoce así, y no le concede en esta parte más que el mérito histórico de haber compuesto el primer ensayo de Estética teórica que se había visto en Francia después de Diderot. «Cousin fué —añade— quien introdujo la Estética en nuestras escuelas, y le señaló su lugar en el cuadro de la especulación filosófica. Constituyó la Estética como ciencia, descomponiendo su objeto y ordenando las diversas cuestiones que encierra, a saber: lo bello en el espíritu humano, en la naturaleza y en el arte. Insistió sobre la diferencia entre la belleza real y la belleza ideal; se le debe la teoría de la expresión y la clasificación de las artes, según su valor expresivo; la doctrina de que todos los géneros de belleza se reducen a la belleza espiritual y moral; y, finalmente, la teoría de la **[p. 21]** independencia del arte, que no debe ser, ni instrumento de sensualidad, ni auxiliar *exclusivo* de la moral y de la religión. Todas estas ideas han pasado a la enseñanza y a la literatura filosófica, y de este modo se han vulgarizado».

En suma: elegantes vulgaridades, estética al alcance de las niñas de los colegios. ¡Y esto en 1818, después de Lessing, de Arteaga, de Kant, de Schiller, de Goethe, de Herder, de Juan Pablo, de los Schlegel y toda la escuela romántica, de Schelling, de Solger… y reproducido sin alteración ninguna esencial en 1845, después de Hegel, de Schleiermacher, de Rosenkranz, de Weisse, de Herbart, de Schopenhauer! Conviene de vez en cuando recordar a los franceses estas cosas. Víctor Cousin, que más o menos sabía alemán y debió a Alemania una gran parte de las ideas que vulgarizó con innegable talento, dió el primero el funesto

ejemplo de permanecer indiferente y extraño al ordenado y científico desarrollo de la Estética alemana, y tratar las cuestiones de filosofía de lo bello y de filosofía del arte con la misma ligereza y superficialidad con que pudieran tratarse en un salón, como si la elegancia de estilo pudiera en ningún caso suplir ni disimular la pobreza del pensamiento. Así nacieron todas esas estéticas tan deleitables como inútiles, que van desde Cousin hasta Levèque, y que, hablando con rigor, pertenecen a la categoría de los libros de entretenimiento.

Pero aun en libros de entretenimiento pueden propagarse útiles, si no recónditas, verdades, y no hay duda que Cousin ha popularizado más que otro alguno en Francia aforismos estéticos, tales como la independencia del arte, el carácter absoluto, objetivo y universal de la idea de belleza, la distinción entre lo bello y lo agradable, la distinción entre lo bello y lo útil, la distinción entre la belleza y la proporción, entre la belleza y la unidad, entre la belleza y el orden, mostrando que es necesario añadir a estos últimos conceptos el de la fuerza o la vida, para constituir íntegra y plenamente el de la belleza. Pero al mismo tiempo merece no leve censura por haber contribuído a acreditar la funesta teoría de la *expresión,* que es, a nuestro entender, la negación de toda Estética, puesto que no solamente confunde lo bello con lo expresivo, que puede ser eminentemente feo, sino que quita su propio e intrínseco valor a la belleza física, reduciéndola a ser mero **[p. 22]** reflejo de la belleza espiritual, mera expresión de sentimientos morales, hasta en el mineral, hasta en la planta. Para Cousin, el mundo físico no es bello, si no se le considera como símbolo de la belleza moral. Y a esto se añade un falso concepto del ideal, que ya hemos notado en Winckelmann, en Mengs, en Quatremère de Quincy, [1] ideal logrado por *abstracción espontánea e inmediata,* ideal que se reduce a una pura generalización racional, enemiga de lo real y enemiga de lo individual, enemiga de todo lo verdaderamente expresivo, sea o no bello. Víctor

Cousin consigna este grande error en términos expresos: «Lo ideal en lo bello, como en todo, es la negación de lo real». No hay que confundir este ideal abstracto con el ejemplar eterno de los platónicos ni con el tipo de perfección realísima que vive en la mente divina. El ideal de Cousin es una cualidad general, abstracta de toda particularidad e incompatible con la existencia real: es objeto de simple concepción, que no tiene valor alguno fuera del entendimiento que le concibe; no es el *máximum* de ser, sino el *mínimum*. *Y* ahora, con semejante ideal, ¿a qué pueden quedar reducidas la *expresión* y la *vida,* que según Cousin son elementos indispensables de toda belleza y condiciones de toda obra de genio? ¿Cómo ha de producir el genio obras vivas con un ideal muerto, ni a dónde irá a parar, sino al mundo de las quimeras metafísicas, fatales siempre al arte, el que, tomando al pie de la letra el consejo de Víctor Cousin, ponga los ojos en el género antes que en el individuo, en la unidad antes que en la variedad, en la idea antes que en la forma? Algo hay que conceder a la reacción violenta que en Francia iniciaba Cousin contra el principio de imitación mal entendido, contra la teoría grosera de la ilusión artística, contra el ideal de *colección* o de *selección;* pero fué un dolor que no se le ocurriese levantar muralla menos frágil que la que ya medio siglo antes había derribado Lessing, cuando demostró que la obra de arte consiste en *elevar lo individual a la categoría de lo general*. De otro modo, el arte se convierte, como quiere Víctor Cousin, en un puro simbolismo de la verdad moral.

El resto de la Estética de Cousin no ofrece novedad alguna, salvo el intento de clasificar las artes, los géneros y las escuelas **[p. 23]** conforme a sus grados de *expresión y* de espiritualismo. Víctor Cousin declara con admirable imparcialidad que no hay arte más expresivo y más bello que el arte francés del siglo XVII; que Corneille vale él solo más que Esquilo, Sófocles y Eurípides juntos; y que todos los artistas holandeses, flamencos y españo-

les, y aun los propios italianos, salvo Rafael y algún otro, no son para descalzar a Poussin y a Lesueur. El que no se convenza será porque no quiera. Cousin lo prueba en toda forma: a más espiritualismo (¿qué se entenderá aquí por espiritualismo?), más belleza; los franceses han sido los más espiritualistas (tampoco de estos nos habíamos enterado bien): luego no hay arte como el arte francés, ni metafísica como la metafísica francesa. Bueno es empezar a insinuar todas estas cosas desde los colegios; no sea que luego se vayan los ojos tras de Velázquez, Rubens, Rembrandt o el Ticiano, y no tras de Poussin, o que los mismos franceses encuentren más interesante y divertida la lectura de Shakespeare, de Tirso o de Lope que la de Corneille o Racine.

El pasaje históricamente más memorable que estas lecciones de Cousin contienen, es aquél en que se defiende la finalidad propia del arte, y la distinción entre el sentimiento estético y el sentimiento moral y religioso; no porque los argumentos que Cousin aduce sean nuevos, sino porque allí apareció por primera vez una fórmula destinada a inmensa fortuna: «la religión por la religión, la moral por la moral, *el arte por el arte*». [1] Esta fórmula es realmente la única invención positiva de Víctor Cousin en Estética; invención, como se ve, de palabras, no de pensamiento.

La parte psicológica del tratado *De lo bello* es muy débil. La psicología fué siempre el punto flaco en las especulaciones de Cousin, como en las de todos los oradores. Siquiera en Metafísica, su instinto de las cosas grandes, su entusiasmo de artista, le hacía volar con alas propias o prestadas, adivinar a veces lo que no sabía a fondo, desarrollar en vastas síntesis llenas de luz el cuadro de las ideas y de los sistemas, y construir, en cierto modo, una elevada poesía filosófica. ¿Quién olvida, por ejemplo, aquellas trece lecciones de 1828, tan llenas de errores y contradicciones, **[p. 24]** pero tan brillantes, tan poderosas de estilo, tan propias para encender en todo ánimo juvenil el amor de la filosofía?

Pero los estudios psicológicos son por su naturaleza cosa árida, modesta y deslucida; no se pagan de síntesis ni de fórmulas pomposas; quieren atención recogida, observación silenciosa, copia de hechos menudos, gran fatiga a veces para un resultado en apariencia pequeño. Por eso el Cousin psicólogo es tan inferior, no ya al Cousin orador y literato, sino al mismo Cousin metafísico. ¿Quién sacará, por ejemplo, sustancia alguna de su teoría de la imaginación, que, según él, no es «la sensibilidad física *sola,* ni la razón *sola,* sino la unión de estas dos facultades con el amor puro y desinteresado?» La vaguedad del lenguaje, pecado capital en obras de filosofía, corre aquí parejas con la extraña confusión de facultades tan diversas entre sí y tan diversas de la imaginación.

Si la Estética de Cousin, tan endeble en sí misma, no hubiera sido entre nosotros texto oficial de enseñanza en época que ya pasó por fortuna, no valdría la pena de notar las numerosas inconsecuencias y contradicciones que anulan totalmente su valor científico. ¿Pero cómo pasar en silencio la más evidente y la más grave de todas, tal que parece imposible que en ella no reparara su propio autor? Cousin, que tuvo la fortuna de encontrar la fórmula del *arte por el arte,* o sea, de la *belleza por la belleza,* dice y repite de todas las maneras posibles que el fin supremo del arte es la *expresión o manifestación de la idea moral, y* a este solo criterio subordina sus juicios artísticos. Cualquiera diría que al escribir el elegante profesor cada una de sus lecciones, perdía la memoria de todo lo que en la anterior había dicho.

No se dirá otro tanto de la *Estética* de Jouffroy, [1] obra la más importante, sólida y científica que en su género produjo la escuela ecléctica, y quizá la mejor que Francia posee sobre esta materia. Teodoro Jouffroy (1796-1842) fué uno de los primeros discípulos de Cousin; pero conservó siempre independencia de pensamiento; y, en rigor, la filosofía pura le debe muchos más servicios que a su maestro, de cuyas condiciones diferían total-

mente las suyas. **[p. 25]** Jouffroy no era erudito ni artista de estilo, y sus explicaciones, pronunciadas muchas veces ante un auditorio reducidísimo y selecto, no se distinguían por ningún toque brillante, sino por la disciplina y el método, por el rigor de la observación, por la fuerza de análisis, por la convicción y sinceridad perfectas. Jouffroy rehuía desdeñosamente el efecto; pero en cambio tomaba por lo serio los problemas de la filosofía, que no eran para él materia de elegante exornación ni de curiosidad histórica, sino algo que tocaba a lo más íntimo de su alma, que absorbía todas las fuerzas de su mente, y que ponía en ejercicio hasta los afectos de su corazón. Jouffroy no podía concebir que se redujesen a temas de retórica cosas tales como el final destino humano, el fundamento metafísico de la ley o el imperativo categórico de la conciencia. Nunca le deslumbraron, por vistosos que fuesen, aquellos fuegos artificiales de ideas en que triunfaba y se complacía su maestro. Por otra parte, leía poco, excepto en el libro de su conciencia. No eran vastos los horizontes de su espíritu: permaneció casi del todo extraño a la cultura alemana, o a lo menos no pasó de Kant, muy ligeramente conocido y estudiado. Todas las propensiones de su espíritu, que era de psicólogo paciente y de moralista sutil más bien que de metafísico, le llevaban a la escuela escocesa, a la cual pertenece en rigor, lo mismo que Royer-Collard, más bien que al eclecticismo. Como texto inicial para sus meditaciones tomó las obras del Dr. Reid, que él tradujo y comentó en lengua francesa. Vió sin envidia ni curiosidad a Víctor Cousin traspasar pronto los límites de esta modesta enseñanza, y lanzarse a velas desplegadas en el mar de Schelling y de Hegel. Nunca intentó seguirle, y aun de la escuela escocesa se atuvo al primer período, al del *sentido común,* al período puramente psicológico anterior a la gran reforma que en sentido kantiano introdujo William Hamilton.

Con todas estas lagunas que voluntariamente dejó en su educación filosófica; con todo este desconocimiento de la especula-

ción antigua y de la especulación contemporánea; con su escasa aptitud y afición a todo lo que fuese metafísica pura; con un campo de acción tan estrecho, fué, no obstante, Jouffroy pensador notabilísimo, y quizá el único que entre los eclécticos mereció nombre de filósofo, puesto que Maine de Biran, que en todos conceptos le superaba, pensó siempre por su cuenta, y no pertenece al **[p. 26]** eclecticismo ni a otra escuela ninguna de nombre conocido. Y lo que hace filósofo a Jouffroy no es tanto el resultado como el método, no tanto los problemas que resolvió como el camino que escogió para resolverlos; la fuerza que desplegó en prosecución de la verdad; la nota personal, el ardor interno que vivifica sus análisis, en apariencia tan fríos. «Yo nunca he sabido más que lo que por mí mismo he encontrado», decía. En sus libros, desnudos de toda cita y controversia, desnudos de toda gala oratoria, se asiste con verdadera emoción al drama de la conciencia, a las crisis interna y a veces desgarradora de un espíritu que no fué grande, pero que era sincero y profundamente humano. Tuvo desde sus primeros estudios filosóficos el hórrido desconsuelo de perder la fe religiosa, y aún resuenan en los oídos de nuestra generación aquellas voces del alma, aquella lamentación de energía byroniana con que la lloró perdida. Por tan horrible excisión de todo su ser moral quedaron siempre abatidos y dolientes su cuerpo y su espíritu. En medio de las ruinas amontonadas por aquella catástrofe, intentó poner a salvo su conciencia ética, su fe espiritualista, y en esta labor oscura y penosa consumió sus breves días, dejando tras sí un recuerdo patético y una triste y saludable enseñanza. [1]

Jouffroy, hombre de vida interior, no ha dejado libros propiamente dichos. Su herencia se reduce a algunos ensayos y artículos sueltos coleccionados en dos volúmenes de *Misceláneas, y a* dos *Cursos,* uno de *Derecho Natural* y otro de *Estética,* que se han publicado conforme a las notas de sus oyentes, con todas las repeticiones y desaliños propios de la enseñanza oral, y mucho más

de la de Jouffroy, que tenía carácter de soliloquio, como de quien piensa alto e interroga a su propio espíritu. Ambos cursos son muy notables y el de *Derecho Natural* debe estimarse como la mejor refutación de la doctrina utilitaria desde el punto de vista del espiritualismo ecléctico. Nosotros preferimos, sin embargo, el **[p. 27]** *Curso de Estética,* acordes en esto con la opinión general de los críticos franceses, sin excluir a los más decididos adversarios de la escuela a que Jouffroy pertenecía. Véase, por ejemplo, lo que dice Taine en un libro escrito expresamente para desacreditar la filosoffa universitaria y espiritualista: «Este último curso (el de *Estética)* vence con mucho a todos los otros. El estilo, verdaderamente digno de la ciencia, es el de una memoria de fisiología, sin solemnidad ni énfasis. A ello contribuyeron el lugar de las lecciones y el auditorio. Jouffroy hablaba en una sala, ante veinte personas, casi todas hombres de entendimiento y de cultura; tenía que hablarles, no como un libro, sino como un hombre, es decir, ser exacto, encontrar ideas, notar hechos, no creerse en la Sorbona ante un auditorio de jóvenes entusiastas. Por eso las descripciones están hechas con exactitud y escrupulosidad admirables. Jouffroy clasifica todos los géneros de placer desinteresado, distinguiéndolos según que son producidos por la asociación de ideas, por la novedad, el hábito, la expresión, lo ideal, lo invisible, por la presencia de la unidad y la variedad, por una relación de orden y de conveniencia, por la simpatía; muestra las reglas, las dependencias, las variaciones, las semejanzas, las diferencias de estos placeres, con tal abundancia de detalles, tal claridad y cuidado, como nunca he visto en ningún otro libro. Comparados con éste, los escritos escoceses y franceses sobre lo Bello parecen miserables. Digámoslo en una palabra: es el único que se puede leer después de la *Estética* de Hegel. En ninguna parte mostró Jouffroy mejor su género especial de talento, la invención circunspecta y fecunda, la eflorescencia innumerable de ideas ramificadas y entrelazadas que se abren temblorosas, dis-

puestas a replegarse y cerrarse al menor signo de tempestad. Nunca se ha acercado tanto a la verdad. Para hacer entrar su libro en ella, bastaría suprimir su mala metafísica, traducir sus fórmulas, reducirlas por medio del análisis: no habría más que cambiar la notación, y hecho esto sería fácil fundir las ideas de Hegel y las suyas, y entonces se vería que en los dos extremos de la ciencia coinciden la descripción anatómica de nuestros sentimientos y la construcción metafísica del mundo». [1]

[p. 28] Taine, según su costumbre de violentarlo y sacarlo de quicio todo, extrema aquí el elogio, como en otras partes extrema la censura. No hay en la *Estética* de Jouffroy, que es un libro escocés excelente, pero nada más que un libro escocés, cosa alguna que de cerca ni de lejos recuerde las grandiosas construcciones de Hegel y el vuelo de águila de su pensamiento; nada tampoco que traiga a la mente el recuerdo de su prodigiosa intuición artística. Pero puesta la *Estética* de Jouffroy en su lugar, es decir, no acordándose de las estéticas alemanas, sino de las pocas y malas estéticas francesas, el elogio no resulta tan desproporcionado. La *Estética* de Jouffroy no es ni con mucho un tratado completo de la belleza y del arte; pero las ideas que contiene son dignas de atención por sí mismas, y además no se presentan aisladas, contradictorias y mal digeridas, como las de Cousin y tantos otros, sino que aparecen sometidas a un método inflexible y verdaderamente científico, aunque muy estrecho. La psicología es para el estético un instrumento de precisión muy deficiente; pero lo que puede conseguirse con tal instrumento, no hay duda que Jouffroy lo consiguió. No hizo propiamente el estudio de lo bello; pero sí el análisis delicado, penetrante, tenaz, de las modificaciones subjetivas que lo bello produce en nosotros. De aquí pretendió sacar una metafísica que no está más que esbozada, que es lo más débil del libro y del sistema; pero la parte primera conserva indisputable valor, y algunos capítulos son definitivos.

Por desgracia, el *Curso* no está terminado, y además no recibió la última corrección de su autor. Jouffroy le había explicado privadamente en su habitación de la calle du *Four-Saint-Honoré,* antes de 1828, en presencia de un auditorio muy reducido, pero muy selecto, del cual formaban parte Sainte-Beuve, Damiron, Vitet, Dubois. Estas lecciones fueron entonces el secreto de pocos: muerto Jouffroy, las publicó Damiron en 1843, cuando la escuela ecléctica comenzaba a pasar de moda. Además, el libro era demasiado serio para el gusto francés de entonces, y estaba positivamente mal escrito (a pesar de lo que dice Taine), o más bien no estaba escrito de manera ninguna; y a todo esto debe atribuirse el mediano éxito que alcanzó, llegando la injusticia y el olvido del público hasta el extremo de no haberse reimpreso la obra más que dos veces en el transcurso de cuarenta años, al paso que **[p. 29]** las superficiales lecciones de Cousin todavía hoy se reproducen y encuentran admiradores.

Es imposible dar en breves líneas idea de una Estética como la de Jouffroy, toda de hechos menudos, de investigación lenta y de incesante tanteo. ¿Cómo sintetizar lo que no es ni quiere ser sintético? Más de treinta lecciones, la mitad del *Curso* próximamente, se emplean en lo que pudiéramos llamar parte negativa, en declarar todo lo que la belleza no es, o más bien, todo lo que no es el sentimiento de la belleza, puesto que Jouffroy no emplea otro método que el método subjetivo. Por un largo procedimiento de exclusión distingue, ante todo, el sentimiento de lo bello del sentimiento del placer. Todo lo bello nos causa placer; pero no todo lo que nos causa placer es bello. ¿Qué especie de placer es, por tanto, el placer de la belleza? Y aquí entra un detenido estudio sobre los diversos placeres y sus causas, según que proceden del egoísmo o de la simpatía. El placer de lo bello es sin duda placer de *simpatía,* placer desinteresado e inútil, que no responde a ninguna necesidad determinada de nuestra condición actual. Por consiguiente, lo bello no es lo útil, sino su contrario,

y se distinguen esencialmente en los fenómenos interiores que acompañan a uno y a otro: no llamaremos bello lo que favorece nuestro desarrollo, sino lo que nos muestra el triunfo de una fuerza activa sobre la materia. El hombre tiene antipatía a la materia, sustancia impasible y muerta, cuyo oficio parece consistir en encadenar el libre ejercicio de las fuerzas, los movimientos fáciles y naturales. El hombre, fuerza encadenada en su acción por la materia, simpatiza en todas partes con la fuerza; es productor, y como tal defiende la virtud y capacidad de producir, contra la inercia. Donde la fuerza triunfa, triunfa el hombre también; donde la fuerza sucumbe, el hombre se aflige de su caída y participa de su desastre. Tal es el secreto de la simpatía. El hombre se ama a sí propio, y los objetos que hacen triunfar su naturaleza, le agradan. El hombre se ama, y los objetos que, sin hacer triunfar su naturaleza, se la muestran como triunfante, le agradan también. El egoísmo y la simpatía son transformaciones del amor propio.

Hemos dicho que lo bello es lo contrario de lo útil. Jouffroy lo comprueba con ejemplos: «Ved, dice, un campo rico, fecundo y cubierto de mieses: es sin duda hermoso espectáculo para el **[p. 30]** hombre que lo ve y no hace más que verlo y admirarlo, sin fijarse en su utilidad. Pero llega el propietario; calcula lo que puede valerle la venta de sus productos, las necesidades que de este modo puede satisfacer, la necesidad de alimentarse, la necesidad de enriquecerse y muchas otras, y ya el campo no es un espectáculo bello para él: en cuanto calcula la utilidad, deja de apreciarla belleza. Si alguna vez su campo le parece bello, será cuando deja de pensar en la utilidad que saca de él. De igual modo, un fruto bello deja de serlo para el hombre que tiene sed». Infiérese de éstos y otros ejemplos, que lo útil excluye lo bello, no en lo que *es,* sino en lo que *parece,* o, lo que es lo mismo, que la utilidad y la belleza pueden encontrarse en una misma cosa; que un mismo objeto puede ser útil y bello a un tiempo, pero no

por los mismos caracteres: cuando nos parece útil, cesa, no de *ser,* sino de *parecer* bello. El sentimiento de lo bello excluye el de lo útil, desde el momento mismo en que nace. La condición necesaria para que un objeto parezca bello es que nos parezca *inútil,* pero de ningun modo *indiferente*. Todas las ventajas de los placeres de lo bello nacen precisamente de un vicio radical, de una deficiencia oculta: la *imposibilidad de posesión*. Por eso lo bello es más noble que lo útil, y abre a la imaginación, ávida de felicidad, un campo más vasto, una esperanza más viva e indefinida. El poder ser contemplado, pero no poseído, excluye todo trabajo, toda rivalidad, toda injusticia. Por el contrario, la pasión de las cosas útiles lleva siempre consigo la posibilidad o la esperanza de ser satisfecha. Pero hay en nosotros necesidades más elevadas, sin duda, y cuya satisfacción no se concibe sino en otro mundo mejor. Entre las innumerables formas de la naturaleza, hay algunas que tienen la mágica virtud de despertar estos anhelos, ya porque esas formas sean símbolos de cosas invisibles que pueden aquietarlos y satisfacerlos, ya porque ellas mismas les ofrezcan imágenes imperfectas de su objeto, que el mundo en su esencia grosera no puede reproducir íntegramente.

Ni la analogía de naturaleza, ni la novedad, ni el hábito, causas contradictorias, pero igualmente reales, de placer, pueden confundirse con lo bello. La novedad no es más que un carácter general de toda cosa que se muestra a nuestros ojos por vez primera, sea agradable o desagradable, útil o nociva, bella o fea, buena **[p. 31]** o mala. Propiamente no es más que una relación entre el objeto y el sujeto. Si nos procura placer, será por el sentimiento de un desarrollo más extenso de nuestro ser, o por una conciencia más viva de la necesidad satisfecha; en suma, por un estímulo de actividad, así como los placeres del hábito se explican por la necesidad de reposo. Tal es la alternativa de la condición humana en su estado presente: luchar y padecer, o no desarrollarse. El hombre quisiera, pero en vano, desarrollarse com-

pletamente en su estado actual , y desarrollarse sin trabajo, sin obstáculo, sin límite ni barrera; pero los obstáculos se interponen, y el hombre no deja de sentir ni por un momento la doble necesidad de desarrollarse completamente, porque es activo, y de desarrollarse sin esfuerzo, porque no está en su naturaleza la inclinación a padecer.

De todos modos, el hábito y la novedad no pueden ser más que circunstancias accesorias, que modifican, aumentan o disminuyen el placer o el dolor producidos en nosotros por causas más profundas. Tampoco se puede definir la belleza por la proporción ni por el orden. El principio del orden es la conveniencia de las partes de un objeto al fin de este objeto. Pero ¿existe una cierta conveniencia de partes que sea por sí misma el tipo del orden? ¿Existen relaciones de extensión o duración que sean por sí mismas el tipo de la proporción? Jouffroy responde que no, porque comparando entre sí las diversas cosas que llamamos ordenadas y proporcionadas, no encontramos similitud alguna en el número, acuerdo y relaciones de las partes, sino, por el contrario, muy extremada variedad. ¿Habrá para cada especie de seres un tipo de orden y proporción, como Platón quería? No (contesta Jouffroy, con su criterio puramente psicológico), porque no encontramos en nuestra conciencia los tipos de cada especie que nos permitan juzgar de la proporción de cada individuo ni distinguir lo deforme de lo conforme; ni cuando vemos un individuo de una especie nueva se despierta en nosotros esa idea típica, que nos sirva de término de comparación. No juzgamos, pues, del orden y de la proporción sino mediante una *relación de finalidad,* comprendida por nosotros mismos, o transmitida por la herencia o el hábito.Todo lo que hace propio a un objeto para cumplir su peculiar destino, merece el nombre de *orden*. Es evidente que esta conveniencia de las partes y del fin del objeto no constituye la belleza. **[p. 32]** En el desorden y en la desproporción hay deformidad sin duda, pero no fealdad, y el más feo animal, el asno o el puerco,

tiene aquel orden y aquella proporción que corresponden al destino de su especie, o, dicho en términos más breves, los medios que convienen a su fin, las formas que correspondan a su destino.

Pero así como hemos distinguido lo bello de lo útil, sin negar que hay cosas útiles que son bellas, así debemos reconocer que hay cosas ordenadas y proporcionadas que son bellas, aunque ni el orden ni la proporción constituyan la belleza. Y estas cosas no pueden ser otras que las que manifiestan y proclaman vivamente el poder, la superioridad de la fuerza, ya de la sensibilidad, ya de la inteligencia. Lo que nos desagrada, por ejemplo, en el cerdo, es su falta de gracia, su pesadez y torpeza, la masa de su cuerpo que parece ahogar en él la fuerza que le anima y oprimirle con su peso, el esfuerzo y la dificultad con que se mueve. Y, por el contrario, lo que nos agrada en el caballo es su elegancia, agilidad y presteza, la fuerza de sus miembros y la vivacidad de sus movimientos.

En cierto sentido elevado, puede afirmarse, no obstante, que la belleza consiste en el orden y en la proporción; pero este orden y esta proporción no son el orden y la proporción terrestres y actuales, sino el orden y la proporción perfectos y absolutos. Puede definirse la belleza «conveniencia de los medios absolutos al fin absoluto». Y si convertimos este orden absoluto en tipo de comparación para las diferentes especies, éstas nos parecerán más o menos bellas, según que en la comparación advirtamos analogías o diferencias. Hay, pues, dos géneros de ideal: uno real y otro absoluto. El ideal real es aquella conveniencia de partes y aquella relación de extensión que convienen más a los seres de cada especie. El ideal absoluto es aquella conveniencia de partes o aquella relación de extensión que hacen al ser, de cualquiera especie que sea, más propio para cumplir el fin absoluto. El sentimiento de lo bello se produce en nosotros cuando percibimos este orden o esta proporción absolutos, conforme a los cuales en-

contramos más orden y proporción en una especie que en otra igualmente bien conformada para su fin; descubrimos orden y proporción en una cosa antes de conocer su fin particular, y entre dos cosas juzgamos por mejor ordenada y proporcionada la menos **[p. 33]** apta y cómoda para su fin. Y la razón es que el orden bello difiere esencialmente del orden útil. El orden bello y absoluto es el que se deriva de la naturaleza misma de la fuerza; es el triunfo completo de la fuerza sobre la materia, el desarrollo pleno y total de la fuerza. No se mide este orden por el destino particular y circunscripto de cada ser en ésta su condición terrestre, sino por el destino anterior, ulterior y superior de toda fuerza, que es el pleno desarrollo. El ideal se realizará, pues, haciendo las formas de los seres más conformes al orden absoluto, sin que por eso desaparezca su conveniencia con el fin de la especie, que constituye su orden terrestre.

La unidad y la variedad no son principios de belleza, porque no hay objeto, ni bello ni feo, en que no pueda encontrarse cierta unidad y cierta variedad también. La unidad y la variedad son principios de toda cosa, y nada más. Toda cosa *es, y* toda cosa *es de alguna manera*. Por este camino no se va a ninguna parte. La unidad y la variedad son condiciones; pero no principios ni elementos de lo bello. Hay objetos muy unos y muy variados que nos parecen muy feos. Es cierto que por sí mismas, la unidad en la variedad, la variedad en la unidad, nos causan placer; pero este placer, que nace del cumplimiento fácil de las leyes del espíritu, no puede confundirse con el placer de lo bello, puesto que se da lo mismo en la contemplación de objetos feos. Cualquiera que sea la variedad que se presenta al espíritu, el espíritu siente la necesidad imperiosa de reducirla a la unidad. Cuando no alcanza la unidad real, como la de fin, la de principio, la de base, fondo o sustancia, crea unidades facticias, como la de lugar o la de tiempo. El placer de encontrar la unidad es sencillamente el placer de comprender lo que vemos. Cuanto más alta y delicada sea esta

unidad, más vivo será el placer. Hay en la percepción de la unidad variada, reposo y movimiento, inteligencia e interés; no hay belleza. Referir todo lo que vemos a algo que no vemos, es ley constante y necesidad del espíritu: la unidad es lo invisible, la variedad lo visible, y el espíritu no puede detenerse en las apariencias que forman la variedad; no concibe atributos sin sustancia, ni medios sin fin, ni efectos sin causa: tiene que completar los atributos por la concepción de la sustancia, los medios por la del fin, los efectos por la de la causa. Como todos los objetos acaban **[p. 34]** por parecernos unos y variados, todos acabarían por parecernos bellos, lo cual es manifiestamente imposible.

A pesar de su conocida afición a los escoceses, no asiente Jouffroy ni a las superficiales explicaciones del Dr. Reid, que identifica la belleza con la perfección o con la excelencia natural, ni al sistema de la asociación de ideas propuesto por Dugald-Stewart. A los ojos de Jouffroy, la doctrina de la asociación de ideas no es más que una expresión imperfecta de la doctrina del *símbolo*. Todo objeto, toda idea es hasta cierto punto un símbolo. Toda idea excita efectivamente en nosotros la idea de lo que ella es, y la idea de otra cosa que no es ella. Todo objeto que vemos nos da la idea de lo que aparece, más la idea de otros objetos que no vemos. El arte que nos presenta sonidos, formas, colores o palabras, no provoca solamente en nosotros la idea de lo que representa, sino otras ideas que se enlazan por asociación. Hay artes vagas y artes precisas, según la naturaleza del símbolo que emplean; símbolo vago en la música, preciso en las artes plásticas, vago o preciso en la poesía, según la voluntad del poeta. El romanticismo es la poesía del símbolo vago; el clasicismo la poesía del símbolo preciso. El arte romántico tiende a espiritualizar la naturaleza material; el arte clásico a materializar la naturaleza espiritual. Pero en realidad todas las cosas visibles revelan al espíritu la existencia de lo invisible, todas las cosas visibles determinan más o menos la naturaleza de lo invisible. Dos especies de símbolos

hay: el símbolo por asociación de ideas, que pudiéramos llamar también símbolo accidental, y el símbolo natural. Todas las cualidades de los cuerpos son efectos o símbolos de la fuerza, o sea, de la naturaleza espiritual, productora y enérgica.

Hemos llegado al corazón de la estética de Jouffroy, que viene a resolverse en un puro *dinamismo simbólico*. Todo lo que nos aparece en los objetos, todo lo que vemos fuera de nosotros, es producto o expresión de la fuerza. «El mundo está lleno de símbolos, por medio de los cuales hablan mutuamente las fuerzas».

Estos símbolos naturales de la fuerza son la condición del sentimiento estético. La fuerza no nos conmueve cuando se la despoja de estos símbolos, y por eso va fuera de camino el artista que busca la verdad filosófica y abstracta de las cosas, y no su realidad expresiva y simbólica. El principio latente de la vida, **[p. 35]** el alma de las cosas, no puede afectarnos directamente; pero nos afecta por signos exteriores. La emoción estética exige: primero, que el espíritu hable al espíritu; segundo, que hable por medio del símbolo. No vemos nunca la fuerza cara a cara; no estamos acostumbrados a contemplarla sino detrás de las formas materiales que envuelven y cubren en este bajo mundo todas las fuerzas; no percibimos inmediata y directamente más que nuestra fuerza propia. La emoción estética es un hecho enteramente sensible: para producirla, hay que dirigirse a la sensibilidad. Por eso el espíritu científico o filosófico es contrario al espíritu del pintor o del poeta. El filósofo no puede detenerse en los rasgos exteriores de las pasiones; no sabe que cierta pasión del alma se expresa por ciertos gestos, por ciertos discursos, por cierta manera de obrar; lo que conoce es el interior, el fondo. Por el contrario, el artista no conoce el fondo: conoce la superficie, lo exterior; no ve más que el símbolo.

Pero aunque todas las cosas materiales expresen la naturaleza inmaterial o la fuerza; aunque toda apariencia sensible elemental evoque en nosotros una idea moral, no se ha de creer que el he-

cho de la expresión sea idéntico al principio de lo bello. El principio de la expresión es más general que el de lo bello. Sirve para explicar toda emoción desinteresada, sea agradable o no, sea producida por lo bello o por lo feo. Y aunque la emoción de lo bello tenga por carácter el desinterés, hay emociones muy desinteresadas que nada tienen que ver con la de lo bello. El principio de la emoción desinteresada es la forma sensible de los objetos considerada como independiente de su acción actual o posible sobre nosotros. No es la sensación producida por las cualidades físicas; no es el efecto material operado en nosotros por la forma, el color y el movimiento, lo que constituye el principio del gusto, como Burke pretendía. Es la *virtud simbólica* de los objetos y de sus cualidades, o, dicho en otros términos, la intensidad de la expresión. La expresión por sí misma e independientemente de la cosa expresada que puede ser hasta repugnante, es ya para nosotros causa y fuente de placer.

¿Pero existe sólo la belleza de *expresión?* El superficial análisis de Cousin responde que sí; el análisis más profundo de Jouffroy le hace admitir además (no sin alguna contradicción con todo **[p. 36]** lo anteriormente dicho) una belleza de *imitación* y una belleza de *ideal*. Estas dos son exclusivas del arte: la naturaleza no es bella más que con belleza de expresión. Y no se agota en estas tres formas la virtualidad de la belleza, pues aún resta la belleza de *lo invisible* o de la cosa expresada. Conforme se mire aisladamente en una obra de arte cada una de estas tres especies de belleza, se formularán juicios contradictorios sobre ella. De aquí las antinomias en el juicio del gusto, y la regla y criterio para resolverlas.

Es claro que Jouffroy, fervoroso espiritualista, da preferencia a la belleza espiritual, a la belleza de lo invisible, sobre cualquier otro género de belleza; pero no entiende que esta belleza de lo invisible sea exclusivamente la belleza moral. Encuentra estrecha tal definición. No ya solamente la belleza intelectual, es decir, la

expresión de la vida de la inteligencia; no ya sólo la expresión de la vida sensible, sino la misma vida del cuerpo, la energia vital y fisiológica, que es la más grosera de las manifestaciones del alma, entran y caen dentro del concepto estético «belleza de lo invisible». Y esta belleza alcanza a todos los seres en diferentes grados, desde el hombre que posee todos los géneros de belleza y crea otros nuevos, hasta la piedra que no tiene más belleza que la belleza vital.

Lo que Jouffroy llama *belleza de lo invisible,* es lo que llaman otros belleza del *fondo,* en oposición a la belleza de *la forma*. Pero en la actual condición humana, el fondo no obra estéticamente sobre nosotros sino por medio de la forma. Nace de aquí la importancia verdaderamente excepcional de la forma en el arte, y el criterio para resolver el debate entre las dos escuelas idealista y realista. Los unos intentan presentar el ideal puro y despojado de sus formas, considerándolas como un obstáculo para la energía e intensidad de la emoción estética. Es la doctrina del ideal abstracto, la de Mengs y la de Winckelmann. Es claro que las artes plásticas no pueden prescindir de la forma; pero los idealistas pretenden hacerlas de tal modo transparentes, que parezca que el fondo solo y el alma invisible ejerce directa acción sobre nosotros. Para esto simplifican cuanto pueden los signos naturales; buscan la expresión de un solo sentimiento, de una acción sola, a veces de una sola figura. Por el contrario, la escuela realista hace **[p. 37]** profesión de reproducir, no ya las condiciones principales de la naturaleza y de la vida, sino hasta las circunstancias y detalles más insignificantes de la forma. Los idealistas quieren mostrar el hecho interno; los realistas el signo exterior, la realidad visible. Hay que tener en cuenta, para evitar malas inteligencias, que Jouffroy considera a Walter Scott como el tipo más perfecto de *realismo*. Este realismo no es el naturalismo moderno que niega la poesía y aspira a ser *científico y experimental,* sino una cierta escuela poética que, en vez de pintar lo general y absoluto,

pinta lo particular y concreto. En este sentido, dice Jouffroy y con razón, que Walter Scott llevó hasta el último punto «la representación de las formas naturales de lo invisible», al paso que Marivaux, Richardson y otros novelistas del siglo pasado, hicieron, o pretendieron hacer, con los más minuciosos detalles, la descripción de lo invisible abstraído de los signos naturales que le interpretan; en una palabra, la exposición puramente metafísica de los afectos humanos.

Entre estas dos escuelas, Jouffroy, como buen ecléctico, quiere establecer un justo medio; pero se inclina con manifiesta preferencia a la escuela realista, aunque no sin restricciones. Es cierto que, el alma, descrita metafísicamente, no nos conmueve; es cierto que para producir efecto estético tiene que ser expresada por signos, pero signos inteligibles, cuyo sentido no pueda ocultarse a nadie, como son los signos naturales y los signos habituales del país y del tiempo en que se vive. Si bien se mira, lo que nos encanta más en las obras realistas no es lo que tienen de accidental, sino lo que tienen de eterno, de inmutable, de significativo en todos los siglos y en todos los países. No las formas momentáneas y variables de la humanidad, sino las formas absolutas, son las que aseguran la inmortalidad de las obras literarias.

De todos modos, Jouffroy declara que el ideal pura y simplemente *de fondo,* o, lo que es lo mismo, el fondo sin la forma, es un falso ideal. En este punto, como en tantos otros, su enseñanza representa un singular progreso sobre la de Víctor Cousin. Hay en Jouffroy una frase que, si se encontrara en autor menos espiritualista, podría y debería pasar por gravemente sospechosa del error diametralmente contrario al del falso idealismo: «la literatura debe ser material y no metafísica». Pero los términos literales de esta peligrosa fórmula no pueden engañarnos sobre el **[p. 38]** verdadero pensamiento de un filósofo tan enamorado de la *belleza invisible,* única verdadera belleza según él, y única que

existe por sí y que persistiría aunque el hombre llegase a perder el espíritu y la sensibilidad».

Las últimas lecciones de este curso contienen algunas consideraciones ni muy nuevas ni muy importantes sobre lo feo, lo sublime y lo lindo o gracioso, que, según Jouffroy, se distingue de lo bello en producir un efecto más sensible, más físico, más exterior, más sensual y menos platónico, por decirlo así. Lo sublime está explicado, a la manera kantiana, por la lucha y la contradicción entre la emoción y el juicio, entre el elemento sensible y el elemento racional.

La parte relativa a las bellas artes no llegó a ser escrita ni siquiera explicada nunca, aunque se encuentran esparcidos por el curso, a modo de aplicación o comprobación de las doctrinas generales, algunos rasgos de crítica literaria, por lo general agudos e ingeniosos. Pero, aun incompleto el libro, no ha sido superado hasta ahora por otro alguno en lengua francesa, y es uno de los pocos de su nación que merecen ser citados en una historia general de la Estética, a pesar del afectado desdén con que le miran los críticos alemanes. Hay que confesar, sin embargo, que la parte negativa vale en él mucho más que la positiva. Jouffroy, que con tanto tino había deslindado la belleza de todas las nociones afines, acaba por incurrir en una confusión análoga a todas las que él mismo había deshecho. No identifica la belleza con la utilidad, con el orden y proporción o con el hábito; pero la confunde evidentemente con la fuerza, o con la naturaleza activa en sus diversos grados de desarrollo. Quizá, si hubiera podido llevar más adelante el análisis, hubiera abandonado esta explicación, que sólo como provisional pudo satisfacerle.

[p. 11]. [1]. Vid. Jules Simon, *Une Académie sur le Directoire:* París, 1885, página 214.

[p. 11]. [2]. Vid. (y es curioso documento) en el tomo IV de las *Mémoires de l'Institut National, Sciences morales,* las *Observaciones*

de Destutt-Tracy sobre la Metafísica de Kant.

[p. 13]. [1]. *Oeuvres inédites de Maine de Biran* (publicadas por E. Naville, 1859, tomo II, págs. 83 y siguientes).

[p. 14]. [1]. *M. Ep. Viguier, inspecteur général de l'Université. Fragments et Correspondance:* París, Hachette, 1875, páginas 15 a 31. La mayor parte de este volumen es de grande interés para la historia de la literatura española.

[p. 16]. [1]. Félix Ravaisson, La Philosophie en France au XIXe siècle, obra publicada en 1867 y reimpresa en 1885 (Hachette), páginas 22 y 23.

[p. 16]. [2]. El libro más copioso de noticias que existe sobre Víctor Cousin es el de Paul Janet, Víctor Cousin et son oeuvre (París, Calmann Lévy, 1885), escrito con amor de discípulo y con excesivo sabor apologético, lo mismo que el artículo de Franck en el Diccionario de ciencias filosóficas. En sentido totalmente diverso, hay que leer los capítulos que H. Taine dedica a Víctor Cousin en su famoso y despiadado pamphlet contra los eclécticos (Les Philosophes Classiques du XIXe siècle en France, 4.ª ed., 1876). En los tomos de Sainte-Beuve andan esparcidos muchos juicios agridulces sobre Cousin. Vide especialmente Portraits Littéraires. En los Essais de Morale et de Critique, Ernesto Renán le juzga con extraordinaria benevolencia. Véase además La Philosophie de M. Cousin, por Alaux, y la ingeniosa y maligna biografía, o más bien sátira biográfica, de Julio Simón (Víctor Cousin, 1887), en la colección titulada Les grands Ecrivains français.

[p. 20]. [1]. Me valgo del primitivo texto, tal como aparece en la edición de Bruselas de ese mismo año: *Oevures de Víctor Cousin: Bruxelles, Société Belge de Librairie,* 1840, cuatro volúmenes en 4.º Véase el primero, páginas 403 a 431. Léase, además, en el tomo II *(Fragments philosophiques,* páginas 114 a 117), el frag-

mento titulado *De lo Bello Real y de lo Bello Ideal,* que puede considerarse como el programa de las once lecciones anteriores.

[p. 22]. [1]. A este último le cita a cada paso Cousin con grande elogio.

[p. 23]. [1]. Lección XXII: *«Il faut de la religion pour la religion, de la morale pour la morale, de l'art pour l'art».*

[p. 24]. [1]. *Cours d'Esthétique, par Th. Jouffroy, suivi de la thèse du même auteur sur le sentiment du Beau et de deux fragments inédits, et précédé d'une préface, par M. Ph. Damiron. Troisième édition:* París, Hachette, 1875 (la primera edición es de 1843).

[p. 26]. [1]. Acerca de Jouffroy deben leerse especialmente un artículo de Sainte-Beuve en el tomo I de los *Portraits Littéraires;* un estudio de Taine en *Les Philosophes Classiques, y* el reciente libro de Ferraz, *Histoire de la Philosophie en France au XIXe siècle,* tomo III; *Spiritualisme et Libéralisme,* segunda edición: París, Didier, 1887. Esta última obra, escrita en sentido ecléctico, es curiosa por los datos; pero la crítica es bastante *plate,* como dicen los paisanos del autor.

[p. 27]. [1]. *Les Philosophes Classiques, pág. 237.*

CAPITULO II.—ESTÉTICA DE LAMENNAIS.

NADA más que esto produjo la escuela ecléctica desde Cousin hasta Lévêque, si se exceptúan algunas indicaciones esparcidas en el *Tratado de las facultades del alma,* [1] laboriosa compilación de Adolfo Garnier, discípulo mediano de Jouffroy y de los escoceses. Pero fuera del recinto de la escuela que quiso monopolizar el nombre de *espiritualismo,* pueden citarse notables ensayos, donde quizá se descubre más vigor y originalidad de pensamiento que en todo lo que produjo la filosofía universitaria. El tratado de Lamennais *sobre el Arte y lo Bello* pertenece sin duda a esta categoría. [2] No es obra aparte, aunque como tal haya sido reimpresa, sino fragmento muy extenso (todo el libro VIII) de la voluminosa obra que se titula *Bosquejo de una filosofía,* hoy casi olvidada, con ser una de las raras producciones francesas de este **[p. 40]** siglo que arguyen en sus autores verdadera capacidad y fortaleza metafísica. Siempre he creído que lo mejor y más robusto del pensamiento especulativo de la nación vecina debe buscarse fuera de los senderos trillados y de las escuelas ruidosas, en aquellos pensadores casi solitarios, que se llaman Maine de Biran, Bordas Demoulin, Ravaisson, Renouvier, Fouillée, Cournot y algún otro. Uno de estos pensadores es, sin duda, el Lamennais de la segunda época, no ciertamente en sus folletos políticos y rapsodias socialistas, pero sí en el *Bosquejo de una filosofía,* que, a pesar de sus graves errores y de sus contradicciones e incongruencias, merece el nombre de filosofía con mucho más derecho que las elegantes vaguedades espiritualistas o las superficiales y groseras negaciones positivistas.

Fué Lamennais (1782-1854), en el primero como en el segundo período de su vida filosófica y religiosa, un alma de fuego y de lava, un espíritu absoluto y extremoso, encarnizado y violento así en el amor como en el odio, propenso a la declamación y al

énfasis, pero sincero en medio de la declamación más absurda. Tribuno católico o tribuno demagógico, fué la pasión del momento su inspiración y su musa, la invectiva su genio, la intolerancia su fuerza. Había mezclados en él un orador, un poeta, y también un filósofo, si bien los dos primeros rara vez dejaron al último levantar la voz. Enemigo acérrimo de la razón humana primero, pasó luego a adorar en ella con el mismo furor con que la había atacado; pero en el fondo nunca fué racionalista de la razón individual, sino de la razón colectiva. El gran error filosófico de su temporada católica, el tradicionalismo llevado a sus últimos límites, sirve, si bien se mira, para soldar las dos épocas, a primera vista tan desemejantes e irreconciliables, de su pensamiento. Lamennais había comenzado por asirse a la tabla del *consentimiento común,* y buscar en él la sanción de las más altas verdades, anulando los derechos de la conciencia individual en aras de cierta conciencia universal, formada por la tradición y el unánime sentir de los pueblos. De esta demagogia filosófica, predicada a nombre del principio de autoridad en *el Ensayo sobre la Indiferencia,* no era difícil el tránsito a otro género de demagogia, en cuanto la Iglesia rehusara aceptar la complicidad de semejante suicidio intelectual, de tan radical escepticismo, de tan absurda violación **[p. 41]** de las leyes del pensamiento. Y entonces Lamennais pasó sin transiciones, pero no sin lógica, a la doctrina que hace arrancar del sufragio de las muchedumbres la potestad y la razón, la verdad social y el orden jurídico. No bastan las condiciones del carácter de Lamennais, áspero, orgulloso y sombrío, para explicar su caída. Hubo en él una crisis moral, de que los *Affaires de Rome* dan testimonio; pero no hubiera bastado ella sola para lanzarle en un día desde el *Ensayo* hasta las *Palabras de un Creyente, si* en su pensamiento no hubiesen preexistido los gérmenes de una evolución que necesariamente había de cumplirse el día en que subiesen del corazón a la cabeza las nieblas de la pasión y del encono.

Es bastante general entre los críticos, tanto ortodoxos como heterodoxos, el pensar que así las ideas como el estilo de Lamennais sufrieron notable menoscabo después de su apostasía. Y aun parece favorecer esta opinión el escaso favor que lograron y la oscuridad en que a muy poco tiempo cayeron la mayor parte de estos libros suyos, exceptuando los dos o tres primeros, cuya resonancia fué mayor que la de ningún otro de nuestro siglo. Y es cierto que mientras el *Ensayo sobre la Indiferencia,* a pesar de su deplorable metafísica, continúa siendo leído y estudiado por incrédulos y creyentes, e influye en muchos apologistas más de lo que fuera razonable y más de lo que ellos mismos quieren confesar, uno solo de los libros de la segunda época de Lamennais, aquel extraño y elocuente apocalipsis que tituló *Palabras de un Creyente,* encuentra todavía lectores, si bien su virtud revolucionaria está gastada, conviniendo los más radicales en que Lamennais era un político insensato, cuyos ensueños proféticos deben ser estimados tan sólo como magníficas elegías en prosa, donde tuvo más parte el corazón que el entendimiento.

Castigo providencial fué ciertamente para Lamennais esta sombra de indiferencia, desdén y olvido, que fué pesando cada día más sobre su persona y sus escritos, desde 1848 hasta su muerte tan oscura y desolada, en que pudo creerse abandonado de Dios y de los hombres. Quizá las profundas reminiscencias teológicas que conservó, aun en las mayores aberraciones de su espíritu; quizá la misma fraseología bíblica que mezcló siempre con sus ensueños humanitarios, y que en 1836 pudo contribuir a la eficacia de su propaganda, le perjudicaron luego en el ánimo **[p. 42]** de los mismos sectarios políticos, dominados ya por la corriente atea y materialista y francamente anticristianos. Lamennais nunca pudo borrar de sí el carácter sacerdotal ni ponerse al compás de la impiedad que le rodeaba, y rechazado a un tiempo por católicos y racionalistas, vió naufragar entera la obra

de sus últimos años, sin que se salvasen de ella sino muy leves fragmentos.

Pero la justicia histórica a todos debe alcanzar, incluso a los que han profesado por sistema la violencia y la injusticia. Lamennais, considerado como pensador, vale más en el *Bosquejo de una filosofía* que en el *Ensayo sobre la Indiferencia*. Una y otra obra contienen errores gravísimos; pero los del *Bosquejo* no deshonran la capacidad de un metafísico; los del *Ensayo, sí*. El *Bosquejo* es una vasta síntesis, una tentativa de explicación universal, una construcción que no carece de novedad y audacia, y que en algunos momentos recuerda las grandes construcciones alemanas. Un ilustre prelado y filósofo español acaba de decir con profundo sentido que el último sistema de Lamennais vale tanto, por lo menos, como los de Fichte, Schelling y Krause, y que es de todos los sistemas panteístas el menos reñido con la razón y con la verdad cristiana. Si a esto se añade la extraordinaria elocuencia y vigor del estilo que en algunas partes de esta obra, especialmente en el tratado del Arte, excede a cuanto Lamennais había escrito hasta entonces (puesto que si en las obras anteriores se advierte más fuego, hay aquí más luz y una vida más penetrante y densa), no se podrá menos de repetir con sobra de justicia aquélla tan manoseada como certísima sentencia: *Habent sua fata libelli*.

Como para comprender la teoría de Lamennais sobre el arte es preciso tener alguna noticia general de su sistema, y éste es tan poco conocido, creemos conveniente indicar que la última filosofía de Lamennais es una especie de ontologismo panteísta, fundado en la idea generalísima del Ser, idea sin la cual el entendimiento mismo no es posible. A este Ser absoluto, independiente de toda especificación o limitación, le llamamos Dios, y es el fondo del pensamiento a la vez que el fondo de la existencia. El Ser infinito se manifiesta, no por la unidad radical de su sustancia, sino por la energía productora que la realiza produciendo la forma, y por la vida que hace volver a la unidad radical la ener-

gía productora. Resulta de aquí una trinidad remedo de la cristiana: **[p. 43]** *fuerza, forma, vida,* o, dicho en términos espirituales, *poder, inteligencia y amor:* tales son los que Lamennais llama «elementos integrantes de la esencia divina». Hay, pues, en ella unidad y pluralidad, de donde nace la muchedumbre de las diferencias y de las formas posibles que constituyen el mundo inteligible, el mundo de las ideas platónicas. Estas diferencias pasan de la potencia al acto por medio de la creación, que en el sistema panteísta de Lamennais es una manifestación y desarrollo sucesivo en el tiempo y en el espacio de todo el contenido de la esencia divina. Esta manifestación se verifica de un modo progresivo, creciendo en cada grado la complexidad y la unidad, desde lo inorgánico hasta el ser organizado, y desde éste hasta la persona inteligente y libre. En todo ser creado hay, como en Dios, un elemento finito(límite) y un elemento infinito, o, lo que es lo mismo, un elemento de distinción y pluralidad y un elemento de unidad. El límite, la distinción, lo finito, es lo que llamamos materia. Lo ilimitado, lo infinito, es la inteligencia o el espíritu. Las tres propiedades de la materia, impenetrabilidad, figura, atracción, reproducen en el mundo físico los tres atributos divinos: fuerza, inteligencia o forma, y amor.

A esta metafísica corresponde una física muy original y fantástica, y una moral muy elevada, que conserva dejos cristianos, aunque torpemente mezclados con ciertas concepciones gnósticas. La creación viene a ser como un perpetuo sacrificio de Dios, como una pasión eterna, como un don que continuamente hace de su esencia. El amor es, pues, la ley del mundo: todo se comunica a todo, y todo vive en todo, porque todo se alimenta y vive de Dios. Pero al alma inteligente y libre se comunica la esencia divina de una manera más perfecta y alta, más inmediata y directa. Es privilegio de la inteligencia la percepción de lo infinito o la visión directa del Ser Uno que contiene en sí, juntamente con los eternos ejemplares de las cosas, su ley, su razón, su causa sus-

tancial. El conocimiento se verifica por medio de la luz. Esta luz en Lamennais, lo mismo que en nuestro Miguel Servet y en otros neo-platónicos, es luz física, cuando nos revela y manifiesta el mundo real, particular, variable y limitado; pero es luz divina, refulgencia de la forma una e infinita, luz increada o esencial, cuando nos pone en contacto con el mundo de lo inteligible, con **[p. 44]** el mundo de las leyes y de las causas. Esta luz divina es la que forma en el hombre la palabra interior, idéntica con el pensamiento, y le da, por último término del conocimiento intuitivo, la percepción de lo infinito, la visión de Dios en vista real.

Tres órdenes de actividad corresponden a los tres grados o formas del conocimiento: la *Industria,* el *Arte y* la *Ciencia*. La *Industria,* que subyuga la naturaleza, el mundo de lo particular, el mundo de los fenómenos; el *Arte,* en que se manifiesta lo infinito por medio de lo finito, lo absoluto por medio de lo relativo, lo espiritual por medio de lo material, la forma arquetipo o inteligible por medio de la forma exterior y sensible; la *Ciencia,* que contempla en visión inmediata la eterna esencia, la verdad eterna.

Tal es, en sus líneas generales, el *Bosquejo de una filosofía,* donde es fácil señalar puntos de semejanza con la teosofía alejandrina, con la de Schelling y aun con el ontologismo de Rosmini y de Gioberti, sin que falten tampoco resabios tradicionalistas, de que aquí prescindimos porque no atañen al fondo del sistema. Ahora hemos de limitarnos a la teoría del arte, en la cual predomina, casi sin desviaciones, el criterio platónico-cristiano.

Lamennais, artista de corazón, verdadero poeta en prosa, fué, no obstante, uno de los más resueltos enemigos de la independencia de la Estética. El arte por el arte le parecía un absurdo. No concebía que se aislasen los diversos desarrollos de la actividad humana, que es esencialmente una. En su sistema, todos ellos se encadenan, se penetran, se suponen y se producen mu-

tuamente. El Arte supone el doble desarrollo de las facultades del ser orgánico, por medio de las cuales nos ponemos en relación con el mundo fenomenal; y de las facultades propias del ser inteligente, por medio de las cuales, en relación con el mundo de las esencias, percibimos lo verdadero. El Arte implica la belleza esencial, inmutable, infinita, idéntica con la Verdad, de la cual es revelación eterna; e implica también una forma que la haga accesible a nuestros sentidos, que la determine en el seno de la creación contingente. Y como lo verdadero o el Ser Infinito es, en su unidad, la fuente de donde se deriva la inagotable variedad de los seres vivos que le manifiestan en el universo, así la Belleza Infinita es la fuente de donde se deriva la Belleza creada, o la variedad inagotable de formas limitadas que la manifiestan en tiempo y espacio. Sólo **[p. 45]** la inteligencia pura percibe la verdad en su esencia pura, en su esfera ideal y abstracta. Pero en el orden en que se verifica el desarrollo humano, antes de esta intuición se percibe la idea bajo las condiciones de existencia creada, unida al fenómeno, encarnada en el fenómeno, manifestada por él, y esta manifestación es lo Bello. De donde se infiere que la percepción de la Belleza precede a la percepción de la Verdad pura, y el Arte a la Ciencia. Lo cual no es obstáculo para que el arte implique esencialmente la inteligencia, puesto que implica la visión de la idea, y sus progresos dependen en parte de los progresos del entendimiento.

De todo lo dicho se infiere que la belleza es *el ser mismo en tanto que está dotado de forma,* y que, por tanto, *la forma* es el objeto propio del arte, no simplemente la forma necesaria, inmaterial, eterna de la idea pura, sino la forma realizada bajo las condiciones de la extensión en el mundo contingente de los fenómenos. Consta, pues, el Arte de dos elementos inseparables: el elemento espiritual o ideal, cuyo tipo primero es lo infinito, y el elemento material, cuyo tipo primero es lo finito. El uno corresponde a la unidad primordial absoluta y se resuelve en ella; el otro a las ma-

nifestaciones limitadas, parciales, diversas de esta primera unidad, y se resuelve en ellas también. Son los mismos dos elementos que en otras estéticas se designan con los nombres de *unidad y variedad*.

Siendo lo sensible o lo finito uno de los elementos del arte, es claro que Dios no puede ser objeto inmediato y directo de él. Pero bajo la forma finita, exterior, sensible, nos deja rastrear algo de su esencia, es decir, el tipo inmaterial de la forma, la eterna idea que la ilumina como un rayo de la Belleza Infinita. Y esta Belleza Infinita, ¿cuál otra puede ser que el Verbo, el resplandor, la manifestación de la forma infinita que contiene en su unidad todas las formas individuales finitas? Cuanto mayor número de formas diversas armónicamente enlazadas implique en su unidad relativa una forma finita, tanto más participará de la Belleza Infinita y eterna. Por eso el ideal del cristianismo es el Verbo hecho carne, el Dios-Hombre, en quien el amor sustancial ha consumado la unión de lo finito y lo infinito. Bajo esta forma sensible, expresión de nuestra naturaleza, resplandece la forma increada, inaccesible a los sentidos. Es la Belleza completa, la Belleza en **[p. 46]** sus relaciones con la Verdad y con el Bien. Por el contrario, la belleza en sus relaciones con lo falso y con lo malo, la belleza separada de Dios o correspondiente a la individualidad pura, tiene su tipo en Satanás, la más perfecta de las naturalezas creadas, pero la más apartada de Dios, la más perversa y la más infeliz. La forma subsiste en ella con su belleza esencial, imperecedera; pero el ideal del mal se ha encarnado en esa forma.

Distingue, pues, Lamennais, templando sus anteriores afirmaciones absolutas, dos géneros de belleza: la belleza material o individual de la forma, y la belleza ideal de esa misma forma, en la cual resplandece la Belleza Infinita. De la unión de entrambas resulta la suprema Belleza artística. Pero Lamennais, no niega que puedan andar separadas, y admite además la legitimidad de las representaciones artísticas de lo feo.

Lo que no admite es que el Arte sea cosa caprichosa y arbitraria, vano *dilettantismo* o fruto de un pensamiento sin regla. El Arte tiene su raíz en las potencias nativas, radicales, esenciales del hombre; es su ejercicio, su manifestación de cierto modo, y, uniendo las leyes del organismo a las leyes de la inteligencia y del amor, las dirige al mismo término, que es la perfección del ser en lo que su naturaleza tiene de más elevado. No puede el arte alterar ni destruir estas relaciones y estas leyes que están en la misma naturaleza de las cosas; y cuanto más agrande sus concepciones y más se acerque a la Verdad infinita, tanto más cerca estará también de la infinita Belleza. Por donde se ve que el Arte es lo mismo que la Ciencia, indefinidamente progresivo, y fuera absurdo suponer que existe para él un limite eternamente insuperable. Si alguna vez nos lo parece, consiste en que no vemos el Arte en sus relaciones generales con la Verdad, sino en sus relaciones con alguna concepción particular de lo verdadero. Cuando esta concepción se ha realizado en la forma del modo más perfecto posible, está agotado el tipo finito de Belleza correspondiente a aquella concepción finita de la Verdad. Pero una concepción más perfecta debe producir un tipo más perfecto de belleza, y como la concepción va creciendo siempre, el Arte crece y se desarrolla paralelamente, sin que pueda asignarse límite alguno a esta vitalidad suya.

La noción de arte implica la de creación. Crear es manifestar **[p. 47]** al exterior una idea preexistente, revestirla de forma sensible. Dios, el eterno geómetra, es también el artista supremo, y su obra poética se llama el universo, manifestación finita del Ser infinito, realización exterior y sensible de los tipos inmateriales que permanecen distintos en su unidad. Así se manifiesta en la Creación la belleza infinita, pero refractada y dispersa, como el rayo solar se refracta y descompone en el prisma. Toda forma contingente y material representa un tipo ideal; y como todo tipo ideal pertenece a la unidad de la forma divina, no puede me-

nos de reflejarla parcialmente. Pero como no todos los tipos existentes en Dios han tenido realización actual, la obra de Dios es eternamente progresiva, y tiende a acercarse al término ideal de lo infinito.

Las leyes del Arte son las mismas leyes de la Creación miradas bajo otro aspecto, puesto que la Belleza, objeto propio del Arte, no es más que la Verdad, idéntica con el Ser. Conocer y comprender la obra divina es lo que llamamos ciencia; reproducirla bajo formas materiales y sensibles es el Arte. Por eso el Arte entero se cifra y compendia en la edificación del templo, imagen imperfecta y finita del Templo de Dios, que es el Universo.

Lamennais lleva hasta los últimos límites este carácter sacerdotal y hierático, que quiere imprimir a la Estética. Hay casos en que involuntariamente nos recuerda a Jungmann, salvo la enorme diferencia que nace de ser Jungmann un declamador vulgar y pedestre, y Lamennais uno de los escritores más elocuentes que han existido, capaz de levantar con su palabra a los muertos, según expresión de uno de sus adversarios. Para Lamennais, pues, el templo, y especialmente el templo cristiano, es la suma de todas las artes, la evolución plástica de la idea que el hombre tiene de la Divinidad y de su acción en el Universo. Todas las artes convergen hacia el santuario, gravitan hacia el punto central donde reside su principio, su razón esencial y primordial; aspiran a penetrarse, a confundirse con él, para realizar la unión perfecta de la variedad y de la unidad, de lo finito y lo infinito. El arte levanta a Dios una morada sobre el modelo de la que Dios mismo se ha edificado, y Dios llena con su presencia el templo, imagen simbólica de la Creación, como llena con su presencia el universo. Del arte arquitectónico hierático, que es para Lamennais el arte **[p. 48]** inicial, van naciendo todas las artes por un desarrollo análogo al de la Creación misma. La arquitectura contiene en sí virtualmente todas las artes; no sólo las de la vista, sino también las del oído; no sólo la escultura y la pintura, sino

la danza, la música, la poesía, el arte oratorio. El templo tiene su voz que, modificándose por grados sucesivos como la voz de la Creación, produce artes diversas, nacidas de una común raíz, que es la voz de la Naturaleza, indistinta, confusa, pero majestuosa, solemne, inmensa, llena de misterio y de vagas emociones, eco débil y vago de la armonía suprema, del Verbo, de la voz una e infinita de Dios, La Poesía es el Universo, y en el Universo, es Dios visto, sentido, penetrado por todas las potencias de nuestro ser. La Música le anuncia y le precede; pero sólo la Poesía determina lo que ella deja indeterminado; sólo en la Poesía se cumple la unión más estrecha de lo real y lo verdadero, del pensamiento y la sensación, de la Naturaleza y su tipo eterno. La Poesía es el arte mismo en su expresión más alta. Un paso más y el arte tiende a convertirse en ciencia, aspirando a la Verdad inmaterial: entonces nace el arte oratorio.

Tales son las ideas que con extraordinario vigor y opulencia de frase concentra Lamennais en los dos primeros capítulos de su libro, únicos que en rigor pertenecen a la Estética pura. Los demás están consagrados a la amplificación elocuente de las mismas ideas con relación a cada una de las siete artes que Lamennais reconoce. No podemos seguirle en tan espléndidos desarrollos, que por una parte son demasiado rápidos, y por otra adolecen de un conocimiento muy superficial de la parte histórica y de la parte técnica, y de un afán desmedido de violentar y recortar los hechos para acomodarlos a una teoría preexistente; vicio capital entre los estéticos, y del cual muchas veces ni el mismo Hegel, a pesar de sus felices y loables contradicciones, alcanzó a salvarse.

En la historia del arte, tal como Lamennais quiere trazarla, no hay contradicción alguna; pero en cambio la verdadera historia falta, y está sustituida por una construcción tan ingeniosa como deleznable. Lo primero era conocer las obras de arte, y Lamennais sólo de un modo muy imperfecto las conocía, aunque sintiese bien las que estaban a su alcance. Pero todo lo que pom-

posamente diserta sobre la India y el Egipto, y aun sobre la misma **[p. 49]** arquitectura griega, es muy atrasado aun para su tiempo. Él no tenía obligación de ser arqueólogo, ni de haber ahondado mucho en las cuestiones de orígenes; pero hubiera hecho muy bien en abstenerse de generalidades quiméricas, doblemente peligrosas en una ciencia nueva. La parte dedicada a la arquitectura de la Edad Media tampoco nos ofrece más que el perpetuo ditirambo en honra de la catedral gótica y del castillo feudal, entendidas una y otra cosa como las entendían los primeros románticos alemanes. Al arte del Renacimiento profesa Lamennais la misma cordial antipatía que John Ruskin; pero, siquiera, los exclusivismos del crítico inglés tienen la ventaja de fundarse en un estudio enorme de los detalles.

No confundamos, sin embargo, a Lamennais con los estéticos *píos,* de la madera de Jungmann. Lamennais admite la existencia de la arquitectura civil, y habla con mucha elocuencia de la arquitectura griega y romana, de la arquitectura árabe, y de otras muchas arquitecturas diversas de la cristiana. De la misma suerte, al tratar de la escultura, no pudiendo negar la belleza de la concepción *antropomórfica,* llega a absolverla, puesto que aun siendo el objeto del Arte la reproducción de lo Bello, como éste es infinito por su esencia y no puede ser reproducido sino en condiciones finitas, los medios artísticos deben formar una serie ascendente, por medio de la cual el Arte se levanta al tipo eterno: una escala de formas creadas, cada vez más complexas y más perfectas. Desde este punto de vista no dudó en afirmar que la estatua, y en especial la que reproduce la forma humana, es el término del arte, así como el desarrollo de la naturaleza en el globo que habitamos tiene por término la producción del hombre, que es el más perfecto de los seres. «Si se quita a la creación su realidad (añade), la Belleza no tiene ya forma sensible, y el Arte, impotente para manifestarla, se disipa en el seno de la Unidad incom-

prensible y absoluta». Quien niega el mundo fenomenal, niega el arte mismo.

Los errores estéticos de Lamennais proceden siempre de mirar las cosas por el lado que él llama *filosófico,* «prescindiendo de las innumerables variedades que resulten, ya de las circunstancias accidentales, ya de la mezcla de principios diversos», y «atendiendo sólo a los grandes hechos enlazados directamente con las causas **[p. 50]** generales que han presidido a su desarrollo». Lo primero que habría que discutir y poner en claro son estos *grandes hechos,* para no exponernos, como el elocuente crítico, a derivar, v. gr., la pintura flamenca de una *«influencia oriental directa»*. [1] Dios nos libre de los oradores cuando se trata de leer documentos. Tratándose de artes, nunca dejará de salir *la Fornarina,* el *brutal naturalismo* del Caravagio, la *pintura anatómica* de Miguel Angel.

Los capítulos relativos a la Música y a la Danza están más trabajados, y abundan en observaciones muy ingeniosas sobre el ritmo, ya porque el autor sintiera con más intensidad las artes del sonido, ya porque en esta parte recibiera inspiraciones de sus amigos Villoteau y D'Ortigue. En cuanto a la poesía y al arte oratorio, su propio genio bastaba para dictarle páginas ardientes, en aquella prosa suya, que tiene número y movimiento de poema, y calor y efervescencia de pasión comunicativa. Pero aquí, como en todo, domina la intolerancia, que era el fondo mismo del espíritu de Lamennais. Siente lo grande, lo titánico, lo majestuoso, lo solemne, lo primitivo, cuanto tiene algo de espontáneo y de bárbaro, de apasionado y de trágico; no siente, o siente débilmente, las bellezas más modestas de la poesía de las edades cultas. Y además hay géneros que positivamente le son antipáticos, la comedia sobre todo, «que nos muestra el mundo tal cual es en su verdad mezquina y trivial, y adula en secreto el principio malo de la individualidad egoísta». Se empeña en excluir del arte lo cómico y lo ridículo, que a sus ojos no es más que un *de-*

sorden reducido a las proporciones de la necedad. No comprende el efecto purificador y la alta filosofía de la risa, la libertad y la serenidad que nos restituye «esa nube de tempestad poética y humorística que pasa por el cielo de nuestra alma, fertilizándola y refrescándola», como decía admirablemente Juan Pablo, el gran teórico de la risa. Lamennais era un hierofante que no debió de reírse nunca, y por eso no vió en lo cómico más que un placer egoísta y maligno, una explosión del orgullo y del sentimiento de superioridad, en suma, «una de las imágenes del mal». Poesía épica, poesía sacerdotal, rapsodia homérica, salmo hebreo o himno de la Iglesia, alegoría dantesca, esa es la única poesía que Lamennais **[p. 51]** comprende, y de la cual habla con extraordinaria brillantez y magnificencia.

Tomado en conjunto su libro, se presta a muchas objeciones. Es, sin duda alguna, incompleto, como todas las estéticas francesas; es una excursión deslumbradora, pero rápida, por los dominios del arte, más bien que un tratado formal y metódico; omite gran parte de las cuestiones que en todo libro alemán se proponen como indispensables; y adolece además de un exagerado dogmatismo, que no se digna ni mencionar siquiera, cuanto más discutir, las opiniones ajenas, como si bastaran las fuerzas del pensamiento individual para construir sólidamente ninguna ciencia. Por otro lado, tiende a confundir la Belleza con la Verdad, y el Arte con la elevación del sentimiento religioso, lo cual le lleva a consecuencias extremadas e incompatibles con la estimación que otras veces concede al elemento formal. Como todos los románticos, presta al arte ojival un simbolismo que en tanto grado nunca tuvo, y se imagina leer en él mil revelaciones misteriosas, mil intenciones ocultas, que quizá no pasaron nunca por la mente de los artífices, y que tienen muchas veces explicación más natural y prosaica, como el mismo Ruskin ha demostrado. Además, el odio de Lamennais a la fórmula del *arte por el arte*, que quizá no ha sostenido nadie en el sentido en que él la

ataca, le hace caer de lleno en el sistema que confunde lo bello con lo útil: sólo así se explica que coloque en la cumbre del arte la oratoria, género híbrido, que no debe aspirar en primer término a lo bello, sino a lo honesto, a lo justo, a lo verdadero.

[p. 39]. [1]. *Traité des facultés de l'âme*. (*Tres* volúmenes, 1852.)

[p. 39]. [2]. *De l'Art et du Beau, par F. Lamennais. Tiré du 3 eme volume de l'Esquisse d'une philosophie:* París, Garnier, 1865. La *Esquisse d'une philosophie* se publicó desde 1843 a 1846, y consta de cuatro volúmenes. En el III está el tratado *Del Arte*. Sobre Lamennais han escrito, entre otros muchos, Sainte-Beuve, *Portraits Contemporains,* tomo I, y tomos I y XI de los *Nouveaux Lundis;* Ravaisson, *La Philosophie en France,* páginas 34 a 40; E. Renán, *Essais de Morale et de Critique,* etc. Véase además el juicio bastante encomiástico que hace de la *Esquisse d'une philosophie* nuestro Fr. Zeferino González, en el tomo IV de su *Historia de la filosofía,* páginas 198 a 212. Compárese con el de Vacherot en su reciente libro *Le Nouveau Spiritualisme* (París, Hachette, 1884), páginas 84 a 99.

[p. 50]. [1]. Página 140.

CAPITULO III.—DOS ESTÉTICOS GINEBRINOS: TÖPFFER Y PICTET.—OTROS ENSAYOS AISLADOS. —VULGARIZACIÓN DE LA ESTÉTICA ALEMANA.

PARECE que descansa el ánimo cuando de la atmósfera de tempestad y de lucha en que se mueve el genio férvido de Lamennais, se pasa a la región apacible y serena en que vivieron los dos estéticos ginebrinos Rodolfo Töpffer y Adolfo Pictet. Estos dos escritores, a primera vista tan diversos, tienen, además de la comunidad de patria, cierta comunidad de ideas y sentimientos, no sólo artísticos, sino morales. Töpffer [1] (1799-1846), narrador ingenioso y simpático, novelista sano y honrado, dibujante original y chistoso, que mereció de Goethe grandes elogios, era con la pluma, o con el lápiz, un humorista benévolo, casi inocente, un Sterne, pero sin malignidad ni ironía; un Javier de Maistre con menos aticismo y menos psicología. Escritor verdaderamente amable, de los que siente uno no haber conocido y tratado, difunden sus novelas un aroma de rectitud moral, libre de toda impertinencia pedagógica. La naturaleza alpestre que describe sirve de hermoso cuadro a sus patriarcales escenas, que deben estimarse como uno de los tipos más simpáticos del idilio moderno. La lengua un tanto arcaica que Töpffer usa, en parte por nota de provincialismo y en parte por curiosidad de artista, contribuye a dar a sus libros un sabor especial de antigüedad **[p. 54]** venerable, que contrasta con la lengua frenética y *colorista* que suelen emplear los novelistas parisienses.

Este simpático ingenio, uno de los más distinguidos que ha producido la Suiza francesa, es también escritor teórico de los más originales en la forma. Huyendo de toda abstrusa disquisición filosófica, expuso sus propias y personales impresiones sobre el arte en un libro, o más bien en una serie de pensamientos, que llevan el título de *Reflexions et menus propos d'un peintre géné-*

vois ou Essai sur le Beau dans les Arts. [1] El primitivo título era mucho más extraño: se llamaba *Traité sur le lavis á l'encre de Chine,* logogrifo que no será fácil descifrar, si no advertimos que en los primeros libros, el autor, imitando a Sterne en lo de tomar el asunto por vía rara e insólita, se pone a divagar con su habitual humor sobre la tinta de China, sobre los chinos, sobre la receta del P. Duhalde, sobre los gatos que se miran al espejo, y sobre otras materias al parecer inconexas, antes de llegar a tratar del dibujo, del relieve y del color. Todo lo restante del libro tiene la misma apariencia de excentricidad, calculada sin duda para hacerse leer de los espíritus ligeros y distraídos, a quienes la estética pura interesa poco. Estas continuas digresiones son el mayor encanto del libro, aunque también sea cierto que esta manera descosida, que recuerda la de Juan Pablo en su *Poética,* tiene el inconveniente de disipar las ideas entre caprichosos arabescos y humorísticas fantasías. Pero es tan exquisita la gracia con que Töpffer nos pasea sobre su *asno* predilecto, haciéndonos gozar de todas las emociones, ora risueñas, ora melancólicas, del camino; es un espíritu el suyo tan genial y tan humano; siente de una manera tan personal y tan luminosa el arte y la naturaleza, que sentiríamos que el libro fuese de otro modo, y que el autor hubiese sacrificado a los rigores del método escolástico tantas y tantas páginas empapadas de suavidad y de dulce tristeza, donde parece que se siente la calma augusta de las aguas del lago Leman reflejando los Alpes suizos.

Claro es que este libro no puede analizarse. Es un tesoro de intuiciones y revelaciones artísticas, pero no un sistema. El autor **[p. 55]** empleó más de doce años en componerle, y todavía le dejó incompleto. Es el registro o el diario de sus pensamientos sobre el arte, formulados en el mismo ameno desorden con que iban apareciendo en su espíritu. No es imposible, sin embargo, establecer un hilo lógico, por tenue que sea, en esta serie de conversaciones familiares. Gran parte de la obra puede considerarse

como una polémica contra el principio de imitación, la cual nunca es para Töpffer *objeto y fin,* sino *condición y medio* del arte. El arte es la expresión poética del sentimiento propio del artista. Es cierto que el arte no puede prescindir de la imitación, ni la imitación puede separarse del procedimiento; pero ni una ni otra cosa son el arte. Töpffer expresa esto con una de sus originales formulas: «un cuadro es obra de tres personas distintas, pero inseparables: el procedimiento, la imitación y el arte». El vulgo ve el procedimiento y la imitación; pero no ve el arte. «Pura e invisible esencia, necesita, para presentarse a nuestros ojos, tomar un cuerpo, y este cuerpo son las formas y los colores, que no respiran más que por él, que no expresan, que no cautivan, que no conmueven sino por él solo. Sin él, la copia más hábil, más fiel y maravillosa de las bellezas naturales es como la hija de Jairo envuelta todavía en su sudario, bella, pero sin vida, hasta que el Señor venga y la diga: levántate y anda». Es cierto que el artista depende de la naturaleza en cuanto a la imitación. La naturaleza le ofrece modelos con mano tan pródiga, que el arte, tal como históricamente le conocemos, todavía no ha agotado el más pobre filón de esa mina inmensa, profunda, inagotable. Cuanto más avanza, más descubre, más entrevé, más presiente tesoros incógnitos y sinnúmero. Cuando el artista intenta emanciparse de la naturaleza y se reduce a copiarse a sí mismo, camina rápidamente a la pobreza y a la esterilidad. Para ser señor, hay que empezar por convertirse en esclavo. Pero bajo otro aspecto, la naturaleza depende del artista, puesto que sin él no sería ni sentida ni expresada. Para expresarla, el arte la transforma, la traduce. Intenta expresar, no la apariencia real y visible de los objetos, sino el sentimiento poético que en nosotros despiertan. El procedimiento no es modo de *imitación,* sino modo de *expresión*. La Belleza del Arte, comparada con la Belleza Natural, se nos muestra como distinta, independiente y superior.

[p. 56] Tal es el sentido de la primera parte de esta deliciosa Estética popular y espiritualista. La segunda contiene algunas consideraciones sobre la Belleza, si bien el autor principia por declarar insoluble el problema de lo Bello absoluto. «No soy ni bastante filósofo ni bastante alemán para esto», dice graciosamente. Lo infinito no se resuelve más que en Dios, y a Dios puede subir nuestra oración, pero no nuestra mirada. Por otra parte, Töpffer tiene poca confianza en el método metafísico: prefiere resolver las cuestiones por el dogma o por el sentido íntimo. Hay cierta endeblez filosófica en su obra, que se explica por los hábitos puramente artísticos de su pensamiento. Estima que la belleza, sometida a los procedimientos de análisis, se marchita o desaparece. Querer definirla es ya desconocer su naturaleza y negar su libertad. Es querer transformar en silogismos, o lo que es igual, en actos sucesivos del espíritu, lo que por su naturaleza sólo puede resplandecer en forma de acto simultáneo.

Con crítica muy aguda va examinando todas las supuestas definiciones de la Belleza, y encuentra que en todas ellas se toma lo accidental por lo constante, lo relativo por lo absoluto, el atributo por la esencia. Reconociendo, pues, que la Belleza en su esencia absoluta no se distingue de la esencia divina, se limita a tratar de la belleza relativa, de la belleza en el arte. El espíritu profundamente cristiano de Töpffer brilla en cada página de su libro; pero no gusta de confundir la Estética con la Teología Mística, ni de mezclar lo profano con lo divino.

Töpffer ha hecho guerra tan cruda como Lamennais, aunque por diversos motivos, a la fórmula de «el arte por el arte». Pero más bien la rechaza en sus términos literales que en su fondo, puesto que propone sustituirla con otra que viene a decir lo mismo, aunque con menos amplitud: «la belleza por la belleza». Lo que Töpffer rechaza es «la forma por la forma», «la lengua por la lengua», «las imágenes por las imágenes», «el color por el color», «el estilo por el estilo»; en una palabra, la idolatría materialista

del procedimiento. Pero Töpffer admite una facultad estética distinta de todas las demás facultades humanas, incluso de la imaginación y de la sensibilidad, ya por su objeto, ya por sus procedimientos, y defiende con extraordinario brío la libertad de la concepción artística contra las intrusiones de la intención **[p. 57]** filosófica, social o política; contra la tiranía de las poéticas, de las tradiciones y de las reglas, lo mismo que contra los especiosos pretextos de verdad y de moralidad. «La belleza del arte (dice) procede absoluta y únicamente del pensamiento humano, libre de toda otra servidumbre que la de manifestarse por medio de la representación de los objetos naturales. [1] La fuerza pensadora, mirada desde el punto de vista de la belleza que crea, aparece más real y distintamente libre que cuando se la considera desde el punto de vista de lo justo o de lo útil.

El peligro del *subjetivismo espiritualista* de Töpffer está en considerar el arte como un modo *convencional* de representación. De este modo, aunque por distinto camino, se viene a parar a la tesis de la *forma por la forma,* que tanto escandalizaba al escritor ginebrino. Y se llega a otra consecuencia más grave, esto es, a dar un valor puramente histórico al arte, y considerarle como una lengua que nace, crece, declina y muere, tornándose ininteligibles para las edades siguientes aquellos mismos signos *convencionales* de lo bello que habían sido vivos, claros y populares en otra época. Por huir del escollo de la *imitación de la naturaleza,* se va a tropezar en el escollo de la *concepción individual*. ¿Dónde encontrar un criterio para juzgar signos que varían perpetuamente con las épocas, con las naciones, con las escuelas, con los individuos?

Pero no hay que pedir a la Estética de Töpffer fórmulas abstractas y cerradas. Su mayor atractivo consiste en no tenerlas. Es una Estética que no ha salido del caliginoso recinto de las escuelas filosóficas. Su autor nos cuenta que la compuso «leyendo los poetas, frecuentando estudios de pintores, viajando a pie por una y otra vertiente de los Alpes, y comiendo todos los martes en ca-

sa de su cuñado, delante y en compañía de Claudio de Lorena, del Poussin, de Ruysdael, de Rembrandt, de Karel du Jardin y de otros maestros cuyas obras pendían de aquellas paredes». Hay, según él, tres métodos de componer estética. Con el estudio de los libros solamente se construye estética académica, científica o de erudición; estética doctoral, la más insípida, la más **[p. 58]** soñolienta, la que engendra fastidio sólo de pensar en ella. Con el estudio de las galerías y de los museos se hace estética de anticuario, de mercader de cuadros, de *touriste* o de aficionado inteligente; estética que rara vez es muy instructiva, pero que siempre divierte; llena de hechos y detalles, de juicios y aserciones, de escuelas y nombres propios, de tradiciones y lugares comunes; en suma, de empirismo y no de principios. Finalmente, los artistas tienen también su propia estética, parcial, es cierto, muchas veces engañosa y apasionada, sujeta a mil preocupaciones de taller, de escuela, de cenáculo, de academia; crítica limitada por el círculo de sus simpatías y por el estrecho campo en que ejercita su observación. Y, sin embargo, de todas las estéticas incompletas, ésta es la mejor, porque participa de experiencia, de observación y de sentimiento. Con ella no se penetra hasta la raíz de los principios; pero a lo menos se los entrevé, se los vislumbra, se los supone, se los adivina. Tal es la estética de los *Salones* de Diderot, la de Juan Pablo y también la de Töpffer, especialmente en sus admirables divagaciones críticas sobre la pintura antigua y moderna, ora diserte sobre un pasaje de Plinio, ora sobre los *Segadores y La pesca de altura* de Leopoldo Robert, su artista predilecto. Con razón ha dicho el mismo Töpffer, que la crítica de los artistas, la facultad estética juzgando a la facultad estética cara a cara con juicio espontáneo e irreflexivo, entraña casi siempre una revelación fecunda; y así, por ejemplo, una palabra de Horacio, un retrato de escritor o de orador trazado por Tácito, o quienquiera que sea el autor del *Diálogo de las causas de la corrupción de la elocuencia;* una página de Schiller o de Goethe enseñan más y con-

tienen en germen ideas más luminosas y profundas que todos los tratados doctrinales juntos. Sólo un talento artístico como el de Töpffer hubiera podido distinguir con tanta claridad como él lo hace (y daremos este solo ejemplo) la *unidad racional,* que es puramente negativa, y sólo sirve para extraviar al crítico (como lo prueba el caso famoso de las unidades dramáticas), y la *unidad estética,* que es unidad positiva y orgánica, y no se limita a componer un todo, sino que engendra un nuevo ser con arrogante plenitud de vida. [1] La unidad que rige la obra de arte no es, no puede **[p. 59]** ser nunca un simple modo de orden o de relación; es una fuerza, no sólo inteligente y ordenadora, sino activa, sensible, apasionada, expansiva, y, sobre todo, *individual*.

Adolfo Pictet, el segundo de los estéticos ginebrinos, es a primera vista personaje muy diverso del simpático autor de *El Presbiterio y* de *Rosa y Gertrudis*. No figura el nombre de Pictet al frente de novelas, sino en trabajos de erudición de los más profundos y originales de que nuestro siglo puede gloriarse. Es autor de los *Orígenes Indo-Europeos o los Aryos primitivos,* de la *Memoria sobre la afinidad de las lenguas célticas con el sanscrito,* del *Ensayo sobre las inscripciones célticas,* de *El Misterio de los Bardos de la Isla de Bretaña y* del *Culto de los Cabires entre los antiguos Islandeses*. Es el creador, o poco menos, de una ciencia nueva, admirable cuando no degenera en temeraria, la *paleontología lingüística,* que por las reliquias de un vocabulario intenta restaurar la historia primitiva de las razas remotísimas que no tuvieron historia.

Pictet dió en 1839 un curso de Estética en la Academia de Ginebra. Recogidas en un volumen estas lecciones, formaron el tratado *De lo bello en la naturaleza, en el arte y en la poesía* [1], libro modesto y útil, francés por la amenidad y lucidez del estilo, y alemán por el fondo de sus enseñanzas. El autor confiesa que en la mayor parte de sus lecciones ha procurado adaptar al gusto de sus compatriotas las ideas estéticas de Schelling y de Hegel, pero sin seguir servilmente a ninguno de estos dos filósofos. ¡Lástima

que se creyera obligado a exponerlas en forma tan elemental y rápida, y a veces sin mucha unidad ni enlace!

La Estética es para Pictet, como para los alemanes, una filosofía del arte, una teoría de las teorías, una poética de las poéticas, que abraza todos los hechos particulares, y los coordina en un conjunto racional. Pero al lado de esta consideración artística, que es la primordial, puesto que en Pictet todo se subordina a la teoría del arte literario, el autor atiende a llenar uno de los vacíos de la Estética de Hegel, encabezando la suya con algunas breves consideraciones sobre lo bello en la naturaleza orgánica, **[p. 60]** en el reino vegetal y en el reino animal, consideraciones donde parece notarse la influencia del *Cosmos* de Humboldt. Pictet tiene el mérito de haber esbozado su tratadito de Física Estética dos años antes de la publicación de la obra magna de Vischer, mérito tanto mayor cuanto que los estéticos franceses posteriores al filólogo de Ginebra han prescindido totalmente de esta parte, como de tantos otros puntos esenciales que estudia con profundidad la estética alemana. No ofrecen las ideas de Pictet el encadenamiento y el desarrollo de las de Vischer; pero son ingeniosas sus consideraciones sobre el *carácter* de los objetos naturales, y dieron a nuestro Milá un elemento importante para su teoría de las *formas manifestativas*. Y es tanto más de apreciar la intercalación de este tratado, cuanto que Pictet estima la belleza natural y exterior con criterio hegeliano, y aun estudiándola con esmero, la encuentra incompleta y la mira sólo como punto de partida para elevarse a la esfera superior del sentimiento de lo bello. En rigor, no concede que la belleza natural exista sino mediante la intuición del ser que siente y piensa. Sólo en el sentido estético se da la verdadera revelación de la belleza exterior, mediante un acto de visión simultánea que nos ofrece a un tiempo la forma y la idea en perfecta identificación.

Pictet se esforzó por huir de las fórmulas sistemáticas y de la terminología de las escuelas, lo cual, si por una parte contribuye

al agrado de su libro, dándole cierto carácter de exposición popular y amena, quita, por otro lado, precisión y fijeza a sus conceptos, y a veces no nos deja percibir con claridad el fondo de sus ideas. Pero, en general, sus esfuerzos se encaminan a quitar a las ideas hegelianas y schellingianas la levadura panteística que en su original tienen, y acomodarlas a una especie de espiritualismo platónico, haciendo algo semejante a lo que luego más de propósito y con más copia de doctrina ha ejecutado Moritz Carrière.Lo mismo que él, procura Pictet sacar a salvo el elemento individual, y combinarle armónicamente con la unidad de la idea, evitando así la funesta absorción de lo fenomenal en el seno de lo Absoluto. Pictet, hombre muy versado en la literatura filosófica de su tiempo, alcanzó ya y patrocinó altamente la reivindicación de la forma, no por cierto en el sentido extremado en que la proclamaba Herbart y su escuela, pero sí como elemento estético **[p. 61]** esencial, sin el que no hay arte ni belleza posible. Un paso más, y hubiera aspirado, sin duda, a aquella misma conciliación del idealismo y del realismo, a aquel *idealismo realista o realismo ideal* que luego han perseguido por diversos caminos Lotze y Max Schasler, y que quizá sea la fórmula inicial, no sólo de la nueva Estética, sino de toda metafísica futura.

Las fuerzas filosóficas de Pictet, que era lúcido y elegante expositor más bien que pensador original, no alcanzaban a tanto, y por eso se redujo al papel de adaptador ecléctico y elegante. En la teoría de lo sublime, sigue a Kant y a Schiller, despojando sus teorías del exagerado *subjetivismo* propio de la *Crítica del Juicio, y* admitiendo la realidad de lo *sublime objetivo*. En la teoría de lo ridículo, de lo humorístico y de lo cómico, repite los ingeniosos análisis de Juan Pablo. El capítulo de lo feo presenta reminiscencias de Rosenkranz y de Weisse. Sobre la educación estética del hombre, reproduce las ideas de Schiller, mezcladas con algunas de Hegel, a quien sigue en la clasificación de las formas del arte y en los motivos y fundamentos de ella. De las artes particulares

no estudia más que la poesía, siempre a la luz de la estética hegeliana, conforme a la cual resuelve la antinomia de *clasicismo y romanticismo*. Conocidas ya de nosotros todas las fuentes en que Pictet ha bebido, no hay para qué insistir en diferencias secundarias, bastando decir en elogio de su autor que ha sido el único, entre cuantos han escrito en lengua francesa, que ha manifestado plena y cabal noticia del desarrollo histórico de la ciencia hasta el momento en que él ordenaba sus lecciones.

Desgraciadamente su ejemplo no fué seguido por nadie. El tratado *de lo Bello en la Naturaleza, en el Arte y en la Historia,* aunque perteneciese a Francia por la lengua, había sido concebido y escrito para una nación diversa, para un público menos francés que alemán, y no podía ejercer influencia directa en París, que ha solido mostrar injusto desdén con la que llaman allí literatura *de provincia*. El círculo de la cultura estética comenzaba a agrandarse, no obstante, con las versiones que se iban haciendo de los principales monumentos de la Estética alemana anteriores a 1830, puesto que de los posteriores no se ha traducido ninguno. En 1846, Julio Barni había puesto en lengua francesa la *Crítica del Juicio* de Kant, y sus *Observaciones sobre el* **[p. 62]** *sentimiento de lo bello y lo sublime*. El mismo traductor dió a luz en 1850 *un Examen* o comentario *de la Crítica del Juicio,* encaminado a facilitar su inteligencia a los que se habían aterrado con el aparato de fórmulas, teoremas y escolios que dificultan el acceso de los libros de Kant. Adolfo Regnier, que interpretó con maestría todas las obras de Schiller, no pudo menos de incluir entre ellas sus opúsculos de Estética . El teólogo protestante Miguel Nicolás (de Montauban) tradujo en 1838 las lecciones de Fichte sobre *el destino del sabio y del hombre de letras*. En 1842, P. Grimblot puso en francés el *Sistema del Idealismo Transcendental* de Schelling, donde hay una importante sección estética. Carlos de Bénard, el más inteligente y hábil de los vulgarizadores de la ciencia alemana, comenzó por refundir con notable primor y artificio *la Estética*

de Hegel en 1840; publicó en 1845 el discurso de Schelling *sobre las bellas artes del dibujo* y su fragmento sobre Dante, y ha seguido exponiendo los últimos resultados de la ciencia en artículos varios de la *Revue Philosophique,* desgraciadamente no coleccionados aún, quizá por la escasa importancia que el público francés, en general, concede a tales estudios, sobre todo cuando no se amoldan a las preocupaciones nacionales, que suponen vinculados en Francia todo saber y toda cultura. Finalmente, para no hacer interminable esta enumeración, la *Poética* de Juan Pablo fué traducida en 1862 por León Dumont, asociado con un alemán llamado Alejandro Büchner.

Por otra parte, las traducciones de Platón, de Plotino y de Aristóteles que con mayor o menor fortuna llevaron a cabo Víctor Cousin, Bouillet, Barthélemy Saint-Hilaire, las historias críticas de la Escuela de Alejandría debidas a Vacherot y a Julio Simón, donde forzosamente había de ser expuesta y examinada la doctrina estética de las *Enéadas,* el excelente *Ensayo* de Egger *sobre la historia de la Crítica entre los griegos, y* otras obras que no viene al caso enumerar, fueron familiarizando a la juventud de las escuelas con las ideas de los antiguos sobre la belleza y el arte, trayendo a la erudición estética el elemento clásico, no menos esencial que el elemento germánico.

[p. 53]. [1]. Vid. Sainte-Beuve, *Portraits contemporains,* tomo III, páginas 211 a 255.

[p. 54]. [1]. Impreso por primera vez en 1848 (póstumo), con un prefacio de Alberto Aubert.

Me valgo de la edición de 1883; París, Hachette.

[p. 57]. [1]. Pág. 215. En la 353 añade: «Toda sujeción general o parcial de la facultad estética a cualquier objeto distinto de lo bello, sea impuesta o voluntaria esta sujeción, nunca deja de alterar, de empequeñecer o de anular la concepción de la belleza».

[p. 58]. [1]. Vide cap. XXIII del libro VIII, que es uno de los mejores de la obra.

[p. 59]. [1]. *Du Beau dans la Nature, l'Art et la Poésie. Études Esthétiques,* par Adolphe Pictet: París, Sandoz y Fischbacher, 1875; en 8.° La primera edición es de 1856.

CAPÍTULO IV.—EL CONCURSO DE ESTÉTICA DE 1857.—OBRAS DE LÉVÊQUE, VOITURON Y CHAIGNET.

Es verdaderamente cosa digna de admiración el escaso fruto que con tan rica preparación se obtuvo. Gran parte de los tratados de Estética general que nos falta examinar no significan progreso alguno respecto de los de Jouffroy, Lamennais y Pictet; y si se tiene en cuenta el medio de cultura en que han nacido, hay que declararlos inferiores. Dos o tres hay, sin embargo, que se eximen de tan rigurosa sentencia, por más que no puedan resistir la comparación con las obras análogas de Alemania.

Diversas causas han influído en esto, siendo la principal, a nuestro juicio, el aislamiento en que ha trabajado cada autor, empeñándose vanamente en sacar de su propio fondo toda la ciencia, sin considerar que, aunque la estética pertenezca por sus más elevados principios al orden de las ciencias filosóficas, y reclame el esfuerzo de la especulación metafísica, pertenece también por la mayor parte de su contenido al orden de las ciencias experimentales, cuyo adelanto positivo sólo puede lograrse cuando el caudal de observaciones adquirido sirve de base a nueva observación y experiencia. Por olvidar esto que es axiomático, nacen y mueren en Francia sistemas de estética que tienen, poco más o menos, el mismo valor uno que otro; colecciones mejor o peor hechas de pensamientos fugaces más o menos discretos; ojeadas superficiales sobre un conjunto vastísimo, o bien **[p. 64]** entretenimientos y recreaciones lógicas sobre tal o cual principio caprichosamente adoptado y seguido luego en línea recta, más para ostentación del ingenio de su autor, que para utilidad del entendimiento, el cual sólo se satisface con la comprensión total de su objeto, y no con aisladas o mutiladas representaciones, que empiezan por suprimir la complexidad y la diversi-

dad, condición de toda vida. No se evitan las dificultades con no verlas: no es pensador más profundo el que parece más claro, ni pensador más lógico el que parece más ordenado y metódico. Hay un orden aparente y una falsa claridad, que son los más crueles enemigos de toda filosofía, por lo mismo que halagan la pereza y la vanidad de creer que se ha llegado al fondo del pensamiento, cuando apenas se ha hecho más que acercar los labios a la copa en que hierve el generoso vino.

Ejemplo palpable de los males que lleva consigo semejante manera de filosofar nos le dan la mayor parte de las memorias publicadas en Francia a consecuencia del gran concurso abierto en 1857 por la Academia de Ciencias Morales y Políticas con el siguiente programa: «Investigar los principios de la ciencia de lo bello, y comprobarlos con su aplicación a las bellezas más indiscutibles de la naturaleza, de la poesía y de las artes, y con el examen crítico de los más célebres sistemas sobre la ciencia de lo bello en la antigüedad y en los tiempos modernos». El premio se adjudicó en 1860 a M. Carlos Lévêque (antiguo discípulo de la Escuela de Atenas y luego profesor de filosofía en la Sorbona) por su libro *Science du Beau,* y se otorgaron menciones honoríficas al abogado de Gante, Pablo Voituron, por sus *Recherches Philosophiques sur les principes de la science du Beau, y* al profesor A. Ed. Chaignet por sus *Principes de la Science du Beau*.

De estas tres voluminosas memorias, la que menos vale, sin género de duda, es la premiada. Lo decimos con entera convicción por lo mismo que gustamos poco de ir contra el principio de autoridad, representado aquí nada menos que por tres Academias: la de Ciencias Morales y Políticas, que otorgó el premio; la Academia Francesa, que añadió en 1861 una recompensa de tres mil francos, y la de Bellas Artes, que todavía quiso dar a Léveque una propina de seiscientos. A quien tenga por todo criterio y medida las recompensas oficiales, no debe quedarle duda sobre **[p. 65]** la excelencia de una obra tan munificamente premiada y

recomendada. Pero el libro es tal, que si de intento se hubiera escrito para probar la inferioridad de la Estética francesa, y poner de manifiesto sus vicios incurables, difícilmente habría podido conseguir mejor su objeto. ¡Con qué satisfacción escribe Emilio Saisset, uno de sus panegiristas, y uno de los padres graves de la Filosofía universitaria: «Este libro procede en línea recta del movimiento filosófico de 1818: *nada debe a Alemania ni a Escocia; es un libro enteramente francés*». [1] ¡Se necesita impertinencia y petulancia para ponerse a escribir de Estética en 1860, haciendo alarde de no enterarse de lo que han pensado alemanes y escoceses! ¡Y hay en Francia tres Academias que aplauden y premian un libro concebido con esta ausencia de formalidad científica! Han dicho los que pueden saberlo que la obra de Lévêque está escrita en un francés muy académico y elegante, con mucho primor y delicadeza de estilo, con mucha coquetería de expresión, con todas las condiciones, en fin, de una deliciosa estética de tocador. ¿Pero esto es ciencia? A mí me parece que no. Lee uno seguidos los dos tomos de Lévêque, y saca de tal lectura algunos ratos de agradable solaz; pero ¿ideas? Ni una sola. Cierto espiritualismo vago, una tendencia moral bastante sana, entusiasmo por el arte, discreteos ingeniosos, el lirio y el arroyuelo, todos los lugares comunes del madrigal y de la égloga y de la pintura de abanicos. Es un libro que por su misma corrección y finura, por su ambiente de *buena sociedad,* hasta por sus pretensiones de pulcritud ejemplar, impacienta y empalaga a todo espíritu varonil. Libro de filosofía admirable para andar en manos de jóvenes casaderas o de verecundas institutrices.

Pertenece la Estética de Lévêque a la escuela ecléctica francesa, o más bien al último residuo de ella, al espiritualismo incoloro que no tiene ni las arrogancias metafísicas que a veces mostró Cousin, ni el poder de análisis psicológico en que Jouffroy emuló a los mismos escoceses. Pertenece a aquella doctrina tibiamente cristiana y tibiamente racionalista, llena de matices, de atenua-

ciones y de medias tintas, tan rica de artificios de lenguaje, cuanto **[p. 66]** pobre de sustancia metafísica; filosofía de literatos, de políticos retirados y de hombres de mundo; filosofía *amena,* sin oscuridades, sin espinas; filosofía de la *Revista de Ambos Mundos,* para llamarla por su nombre propio.

Es evidente que un libro de Estética compuesto bajo la influencia de tal escuela, no puede pasar más que por libro de entretenimiento. Y esto lo es el de Lévêque en grado eminente. El autor es un meridional de bastante gracia e imaginación, un escritor hábil para sentir y describir los placeres de lo Bello. Goza fama de *dilettante* musical, y conoce profundamente la arqueología clásica, que por largos años estudió en Italia y en Grecia «a la falda del Pentélico y del Himeto, enfrente de Egina y de las Cícladas, sobre el cauce ya seco del Cefiso y del Ilisso, sobre la Acrópolis coronada todavía de magníficas ruinas, a la sombra del Partenón o de los restos admirables del templo de Minerva Pandrosia, sobre las aguas de Salamina, y en el llano de Maratón, donde aún cree encontrar el viajero las osamentas de los persas vencidos, y en los desfiladeros del Taygeto y en las orillas del Eurotas». Todo esto nos lo cuenta y declara él mismo, y añaden él y sus panegiristas que la obra le costó veinte años de trabajo, suponemos que para pulir la dicción, y dejarla más tersa y más bonita. De todos modos, esta larga preparación y este amor a la forma constituyen los únicos méritos del libro. También puede contarse entre ellos el método de exposición, que es bueno, aunque no sea nuevo, y se recomienda por la sencillez y claridad. En parte venía ya trazado por el programa del concurso, y quizá la circunstancia de haberle llenado en todas sus partes influyó en el fallo de la Academia, menos favorable a otras producciones que por su originalidad misma no encajaban con tanta facilidad dentro del cuadro. Divídese, pues, en tres partes: *principios* de lo Bello, *aplicaciones* a las diversas Artes, e *historia* muy compendiosa de la Ciencia. Hay que confesar que ningún otro libro francés ante-

rior a éste abarcaba un cuadro tan extenso. En la primera sección hay una parte que pudiéramos llamar *psicológica,* donde se estudian y analizan los efectos producidos por lo bello en la inteligencia, en la sensibilidad y en la actividad humana, y una parte *metafísica,* donde se considera lo bello en su principio interno y sustancial, estudiándose a continuación lo gracioso, lo sublime, **[p. 67]** lo feo y lo ridículo. La segunda parte comprende el tratado de la belleza natural y el de la belleza artística.

La psicología de Lévêque es puramente recreativa, y como tal, ingeniosa. El autor ha querido darle todas las trazas de un idilio, y no sale de entre flores y pájaros; pero ¡qué amanerado y empalagoso resulta todo esto, cuando se recuerda el olor de tomillo agreste que difunden las páginas de Töpffer! Un lirio sirve a Lévêque para irnos mostrando los caracteres de lo bello, que para él son ocho, ni más ni menos. Yo me inclino a creer que la misma razón tendrá el que cuente siete o el que se contente con cuatro. Estas enumeraciones nunca me convencen. Los de Lévêque son *plena grandeza de las formas, unidad, variedad, armonia, proporción, viveza normal de color, gracia, conveniencia*. Estos ocho caracteres visibles son expresión de otros tantos caracteres invisibles, los cuales a su vez no son más que modos de acción del *poder vital* o de la *fuerza* invisible, que se manifiesta por la *grandeza, y* por el *orden*. Con tan cómoda y fácil teoría, Lévêque va explicando todo género de belleza, lo mismo la del lirio que la de un *bambino* de Rafael; lo mismo la belleza moral de la vida de Sócrates que la belleza de una sinfonía de Beethoven. En todo objeto tienen que ir apareciendo los consabidos ocho caracteres estéticos, por más que parezca un poco difícil formarse idea de lo que puede ser la *viveza normal del color* en una sinfonía o en la vida de un filósofo. Pero, en suma, Lévêque va saliendo del paso a fuerza de metáforas, y los lectores a quienes se dirige tampoco necesitan mucho más.

Su sistema, si tal puede llamarse, viene a ser una mezcla del idealismo platónico y del *dinamismo* de Jouffroy, mutilados y enervados para poder encerrarlos en semejante pajarera. Quien conozca la doctrina del ideal abstracto que de Winckelmann y Quatremère de Quincy recibió Cousin, nada encontrará de nuevo en los *tipos ideales* de Lévêque, ni en su desdichada teoría de la *expresión,* confundida por él con la belleza, hasta dar a entender que la fealdad del rostro de los negros no procede del color ni de la figura, sino de ser menos expresivo de la fuerza vital. Los mismos filósofos de la escuela de M. Lévêque le han tildado de recurrir demasiado a este cómodo refugio de la *fuerza vital,* no menos que al de las *ideas o tipos a priori; y* ciertamente, si basta para que **[p. 68]** un objeto sea bello que exprese la fuerza vital y que sea conforme al tipo de su especie, nadie osará negar la belleza del cerdo ni la del sapo, puesto que algún tipo ideal tendrán, y en cuanto a su vida, no hay duda que la expresan, lo cual no les impide ser tenidos universalmente por feos, aunque con relación a su especie puedan ser excelentes. Con el sistema de Lévêque no debía de quedar fealdad en el mundo; pero él reconoce que «la fealdad existe», y sale gallardamente de la dificultad con decir que «todo defecto de unidad, de proporción, de simetría o de conveniencia, es una infracción cometida por la fuerza vital contra su ley, que es el orden». ¡Bendita sea la retórica: con ella todo se allana! ¡Cualquiera entiende lo que son las infracciones que puede cometer la fuerza vital contra su ley! ¡Estos filósofos tan claros, suelen resultar tan oscuros!

Lévêque lleva la teoría de la expresión hasta sus últimas consecuencias, y la aplica al sistema de las artes. Era difícil extenderla a la arquitectura; pero Léveque nos contesta ingeniosamente que el fin esencial de un edificio no es otro que expresar el alma del huésped que le habita. Un templo nos expresa, sin necesidad de inscripciones, que es la morada de un Dios; un palacio parece

que nos está diciendo que allí se alberga un alma poderosa y regia, y así sucesivamente.

La parte consagrada a las Bellas Artes vale en Lévêque mucho más que la parte metafísica. Hay, sobre todo, un capítulo acerca del *arte de los Jardines,* delicioso y digno de toda alabanza como primor literario. En ninguna de sus páginas brilla tanto como en éstas el peculiar talento de Lévêque, grande artífice de bomboneras y chucherías elegantes. Por eso le asustan y marean tanto ciertas cumbres del arte, y anda tan duro con Miguel Angel. Le gusta la fuerza, pero ha de ser *fuerza ordenada,* no a la griega, como él quiere aparentar, sino lisa y llanamente a la francesa. Ni el estilo ni las ideas de Lévêque tienen nada de atenienses, a pesar de sus decantados paseos por la Acrópolis. Es muy difícil que un francés, por culto y emancipado que parezca, llegue a traspasar nunca los horizontes de su perpetuo siglo de Luis XIV. Y he aquí cómo las malas estéticas tienen más relación de lo que parece con las críticas malas y superficiales. Lévêque nos dice muy gravemente (¡en 1860!) que Shakespeare (a quien él admira **[p. 69]** muy poco y con muchas restricciones) no será nunca digno de ser contado entre los clásicos como Corneille y Racine; porque Shakespeare es un genio irregular, una fuerza desbordada, mientras que los otros son genios regulares, que presentan los *ocho* famosos *caracteres* de belleza que la suma perspicacia de M. Lévêque descubrió en la azucena. De poetas españoles no se hable. M. Lévêque ignora la existencia de tales poetas, y no sabemos si la de España también. Allá, en un rincón, y como por misericordia, anda *Don Quijote* revuelto con el *Robinson* y con *Pablo y Virginia, y* menos elogiado, por supuesto, que las novelas de Mlle. Scudéry, que el autor encuentra ideales, mágicas y encantadoras. [1] ¡Y este libro ha encontrado entre nosotros quien le traduzca, y anda por ahí en manos de los muchachos, juntamente con las obras de Krause y de Jungmann, para completar la ruina y la desolación de nuestra cultura estética! [2]

[p. 70] Y ahora conviene hacer justicia a los dos pensadores vencidos por Léveque en el concurso académico. La obra de Chaignet y la de Voituron no están ciertamente tan bien escritas y ordenadas como la suya; no toleran tanto como ella la distraída lectura de los profanos; no ostentan la misma lucidez aparente, ni el mismo perfume de elegancia mundana; pero arguyen en sus respectivos autores más fuerza de razonamiento, más sólida preparación científica, más clara comprensión de las dificultades del problema, y menos intrepidez para darlas desde luego por resueltas. Esto priva a sus libros ciertamente de la falsa y superficial unidad que el de Lévêque tiene; pero da testimonio de la buena conciencia de sus autores, que no se han empeñado en presentar como cosa llana la que es de suyo tan escabrosa. Nada más fácil que escoger una de las mil fórmulas vagas que hasta el presente se han imaginado para definir el principio de lo bello: unidad, variedad, armonía, orden, proporción, fuerza, vida, número o cualquiera otra, y mediante una dialéctica falaz o una amplificación elocuente, extenderla a todos los hechos artísticos, y mostrar que ninguno deja de estar contenido en ella, lo cual es de todas suertes muy fácil, puesto que se trata de categorías generalísimas. Pero algo más se pide hoy a un sistema de Estética; y muy fuera de camino va el que crea llegar a algún resultado positivo, sin imponerse antes una indagación crítica muy amplia, muy lenta, muy libre y desapasionada.

Chaignet era muy capaz de haber escrito un buen libro de Estética; pero la que corre con su nombre fué trabajo poco maduro de su juventud, a pesar de lo cual la obra del que era entonces modesto profesor de un colegio militar y hoy rector de la Academia de Poitiers, daba ya indicio seguro de la severa crítica y profunda erudición filosófica que su autor ha desarrollado luego en libros tan notables como *Pitágoras y la Filosofía pitagórica* (que del mismo Zeller mereció elogios), *Ensayo sobre la Psicología de Aristóteles, Historia de la Psicología entre los Griegos e Historia de la*

Retórica. El mismo Barthélemy Saint-Hilaire, que en su brillante informe o *Rapport* sobre los resultados del concurso trata naturalmente de hacer resaltar los méritos de la obra de Lévêque sobre las de sus competidores, reconoce en la memoria de Chaignet «método intachable, reflexión profunda, espíritu **[p. 71]** recto y sano, si bien no libre de alguna exageración, nacida de exceso o superabundancia de fuerza, estilo firme, sobrio y vigoroso, brillante a veces, siempre natural, sencillo y de buen gusto; tan lejano de lo exquisito y afectado como de la negligencia». Elogia con encarecimiento la elevación, mesura y delicadeza de las páginas que dedica Chaignet a tratar de la creación artística en sus relaciones con el poder creador divino, y termina diciendo que sólo ciertas lagunas de exposición han impedido proponer esta obra como digna de premio. [1]

Desde las primeras páginas del libro encontramos en Chaignet una verdadera superioridad sobre Lévêque, Saisset y los demás *espiritualistas* de su estofa. En vez de despreciar la especulación alemana, Chaignet empieza por declarar que los principales resultados de las teorías de Kant y de Hegel (teorías originales, poderosas y fecundas, aunque todavía incompletas y en algunos puntos inexactas), están ya definitivamente adquiridos para la ciencia, y forman hoy la base de toda filosofía del arte. «Esta filosofía (añade), discutible en muchos puntos, y especialmente en la parte metafísica, no deja de presentar el más vasto conjunto de doctrinas, y el sistema más profundo, más enlazado, y, en suma, más verdadero y exacto que hasta hoy se conozca sobre esta materia». Lejos del ánimo de Chaignet la absurda pretensión de inventar principios nuevos ni de fundar una ciencia. Cree que los principios están descubiertos y que la ciencia fué fundada hace mucho tiempo. Su pretensión es más modesta: se limitará a estudiar y a comprender las grandes teorías, y cuando más a desarrollarlas, a moderar algunas de sus consecuencias dudosas, algunos de sus resultados inciertos. Será, pues, ecléctico; pero con cierto

eclecticismo elevado, huyendo de los vicios de método y de los excesos de lógica; pero huyendo también de encerrar en un *pandaemonium* vulgar todas las ideas y de tributar igual homenaje a los dioses de la verdad y de la mentira. No desconfía de encontrar en la historia misma de la ciencia el principio superior que explique las nociones inferiores, y de componer con estas nociones depuradas y demostradas un verdadero cuerpo de doctrina. «No lo he **[p. 72]** inventado (escribe modestamente): lo que se va a leer es una paráfrasis, un comentario».

Esta introducción basta para disponer favorablemente el ánimo respecto de un autor que en cualquiera parte de su libro, especialmente en la sección consagrada a la historia de los principales sistemas de Estética antiguos y modernos, manifiesta trato muy familiar con Platón y Plotino, con Aristóteles y San Agustín, con Hutcheson, Reid y Burke, con el P. André y Diderot, con Kant, Schiller, Solger, Juan Pablo, Schelling y Hegel. ¡Lástima que no hubiera pasado un poco más adelante, y no hubiera cedido, como tantos otros franceses de los más doctos, a la vulgar preocupación que supone cerrado en Hegel el ciclo de la Estética! Ni un recuerdo le merecen las obras capitales de la escuela hegeliana, las de Weisse y Rosenkranz, Ruge y Vischer, [1] y prescinde totalmente de los originalísimos desarrollos de las escuelas realistas, por más que en 1857, cuando él escribía, existiesen ya, aparte de los trabajos de Herbart, los de Bobrik y Griepenkerl, las *Indagaciones* de Zeising, y en otra esfera independiente y armónica algunos admirables estudios de Lotze.

Pero a lo menos Chaignet juzga bien lo que conoce, y está bastante libre de las correctas supersticiones francesas, no menos que de las pretensiones exorbitantes del idealismo germánico. Defiende contra los kantianos la objetividad de lo Bello y la posibilidad de su ciencia, no reducida a una simple crítica formal, sino con verdadera realidad de contenido. No se satisface, como Lévêque, con una psicología infantil y una metafísica de adorno,

sino que emprende seriamente explicar las razones de la esencia de lo Bello; referir cada hecho a su ley, cada fenómeno a su causa; remontarse a las ideas más generales que encontramos en nuestro espíritu, hasta sorprender allí la raíz primitiva según el ser y según el conocer. Su trabajo se divide en cuatro partes: 1.ª, lo Bello considerado como un estado del alma (punto de vista **[p. 73]** subjetivo); 2.ª, lo Bello considerado en sí mismo (punto de vista objetivo); 3.ª, historia de los principales sistemas de Estética; 4.ª, sistema de las artes particulares. [1]

Lo más contestable en este libro, como en tantos otros, es su principio fundamental. Apoderándose Chaignet del famoso texto de San Agustín, *Num possumus amare nisi pulchra?,* confunde manifiestamente la teoría de la belleza con la teoría del amor y la Estética con la *Philographía*. El camino por donde llega al error capital de hacer dependiente de la voluntad el sentimiento estético, es bastante nuevo e ingenioso. Empieza por afirmar que el sentimiento de lo Bello encierra la necesidad, el deseo y el esfuerzo, más o menos enérgico, más o menos felizmente realizado, de una expresión, de una producción. Hay que referirle, pues, a aquella facultad humana cuyas operaciones van constantemente acompañadas de una necesidad de acción exterior, de un deseo de reproducción. Este paralogismo se destruye negando la mayor. El estado estético no implica *de un modo necesario* la tendencia a reproducir la belleza ni a manifestarla al exterior: para la mayor parte de los hombres pasa y termina en un acto de pura contemplación. Es verdad que Chaignet opina que todo hombre es artista y que lo es desde el momento en que habla, porque el lenguaje implica una creación estética, una expresión, una forma plástica y concreta; pero esto es extender viciosamente el sentido de las palabras y dar al *lenguaje,* signo colectivo y en gran parte impersonal y fatal, un valor de creación y de actividad libre, que sólo alcanza cuando el verdadero artista le maneja de un modo consciente y reflexivo. Para nosotros el fenómeno estético no

se explica sólo por la inteligencia ni por la sensibilidad sola, ni mucho menos por la voluntad, sino por el concurso de todas estas facultades, predominando siempre la contemplación, que es esencialmente intelectual. El mismo Chaignet, arrastrado por la fuerza de la verdad, más poderosa en él que el espíritu de sistema, reconoce que toda emoción estética envuelve una sensación, y además una noción, una *forma* cualquiera de pensamiento, una *representación*. Pues bien: nada de esto pertenece a la voluntad; pero **[p. 74]** Chaignet no se rinde a tan sencilla observación, y prosigue sosteniendo que «es el yo *libre y voluntario* quien forma el ideal al cual referimos toda belleza real», de donde se deduce lógicamente que la voluntad humana crea toda belleza; que la belleza natural no existe sino en cuanto se conforma al ideal de la voluntad, y que la belleza artística está sujeta a las decisiones de la única facultad humana que disfruta del libre arbitrio, aunque nadie le haya concedido hasta ahora el poder de formar ideales, tarea propia y exclusiva de la inteligencia. Chaignet no retrocede ante ninguna de estas consecuencias, que son la piedra de toque del vicio radical de su sistema, y va derecho a la negación de la universalidad del juicio estético, puesto que «el yo activo aporta el elemento de una diferencia indestructible a la concepción y a la expresión de la belleza». La universalidad del hecho estético se reduce a su condición de ser común a todos los hombres; pero en los casos particulares sería un sueño y una quimera buscar tal universalidad. La teoría de Chaignet, como tantas otras teorías pseudo-platónicas, lleva envuelta la negación misma de la Estética, y en vano se pretende evitarla estableciendo una distinción entre la voluntad moral y el amor, entre el Bien y la Belleza, entre la virtud y el arte. Esta distinción es racional y obligada; pero una vez admitida, basta para arruinar todo el sistema de la *philographía o philocalía*. «No hay esencialmente nada de moral confiesa Chaignet) en desear poseer la Belleza, en amarla, en expresarla». ¿Y es posible que haya algún acto de la voluntad

que no participe esencialmente del carácter moral? ¡Con cuánta profundidad dijo Leibnitz que amar un cuadro no es propiamente amor!

Es, pues, de todo punto inadmisible la definición que Chaignet da de la belleza subjetivamente considerada, «inclinación natural y agradable de la voluntad, acto de amor inteligente, voluntario y personal, acompañado de una concepción interna e ideal y de un deseo más o menos enérgico de expresión, de un acto creador más o menos completo». La belleza, aunque se trate sólo de belleza subjetiva, no es *inclinación,* ni puede confundirse con el acto de amor, ni va acompañada en la mayor parte de los casos del deseo de producir ni de crear. Pero hay que confesar que este capítulo de su obra es de los más notables y profundos, y está escrito con un brío de pensamiento y de expresión, que sería **[p. 75]** empeño vano buscar en la Memoria premiada. ¡Lástima que en trozo tan elocuente se hayan intercalado dos o tres páginas de carácter y gusto más que equívocos sobre el misticismo cristiano, precisamente cuando se sientan las bases de una teoría que conduce sin rodeos a los éxtasis del misticismo alejandrino! Verdad es que en la segunda parte de su trabajo, Chaignet recoge velas, y, yéndose al extremo opuesto, emprende probar que no existe la belleza moral; que el arte no es una religión ni tampoco una virtud, y que el *ideal* no tiene ningún sentido místico, sino que es una pura concepción de nuestro espíritu con ayuda de las formas exteriores, las cuales, sin embargo, no pueden llamarse bellas consideradas en sí mismas, sino sólo en relación con nuestro ideal subjetivo. El horror al panteísmo, o más bien al *dinamismo* germánico (puesto que incluye a Leibnitz en el anatema); el horror a aquella afirmación de Hegel *la naturaleza es la existencia positiva del principio divino,* le hace caer en el extremo opuesto de negar a la naturaleza toda vida, toda fuerza inmanente, hasta afirmar que en la creación entera no hay más que una fuerza, la del hombre, y ésta por el principio espiritual que en él

reside. Sólo simbólicamente se puede hablar de fuerzas naturales, y esto en un sentido más bien religioso que estético. «Las escenas de la naturaleza no tienen unidad ni individualidad: en sus formas, en sus colores, en sus ruidos, todo es vago, confuso, inarticulado; la naturaleza no tiene carácter». Chaignet carece evidentemente del don de sentir las bellezas naturales: él mismo confiesa que es de los que no aciertan a comprender la naturaleza sino por el intermedio de algún verso griego o latino. Toda esta declamación contra la naturaleza llega hasta lo absurdo, y es, sin duda, una de las partes más censurables del libro y de las que más contribuyeron a su fracaso. ¿Cómo admitir en una estética seria que «el hombre, para gozar de la naturaleza, tiene que idealizarla, esto es, destruirla, transformarla en imaginación, *desconocerla y olvidarla,* porque, considerada en sí misma, es imperfecta y grosera?» Semejantes paradojas, todavía más que a una deficiencia en el gusto de su autor, han de atribuirse a una reacción instintiva contra el pseudo-naturalismo, o más bien contra la afectación de amor a la naturaleza, que es uno de los lugares comunes más empalagosos de la literatura de nuestros **[p. 76]** días. Cuando con tan escasa sinceridad se usa y se abusa de este cómodo recurso, no es de admirar que venga un idealista intransigente como Chaignet a decirnos que en la llamada belleza real interviene siempre una sensación física, la cual destruye la esencia verdadera de la belleza, y, empezando por comunicar a la imaginación una energía facticia, acaba por dejarla caer en un letargo enervante y en una inercia pasiva. Cuando la naturaleza absorbe al hombre, la materia absorbe al espíritu, y en cierto modo se le asimila, alterando su pura esencia con lo que le comúnica de la suya. «Puede el hombre servirse de la naturaleza para concebir el ideal, pero ella por sí sola no le expresa; vemos la poesía en el mundo físico, pero es porque nosotros la hemos puesto antes…No hay poesía en el campo más que para los poetas, que la llevan en el fondo de su alma y la esparcen sobre el mundo exterior…Pero

un comercio demasiado íntimo con la naturaleza, una estimación excesiva de sus producciones *insignificantes* (¡!), el hábito perezoso de sepultar su alma en el mundo de las vagas armonías del Universo, y de olvidar su razón en las visiones del ensueño, conduce insensiblemente al naturalismo, a la religiosidad panteística, al misticismo nebuloso y sensual, que, en sus aspiraciones confusas y embrolladas concepciones, hace brotar en el seno de la materia un espíritu apenas separado y distinto de ella. Esta idolatría sin ídolos es tan dañosa al arte como a la moral, enerva de igual modo el genio y la virtud. Su indeterminación de ideas se apodera del espíritu y acaba por hacerle impotente para concebir con claridad y para ver la luz. No se escribe ya, se pinta, y el lujo deforme del estilo parece destinado a ocultar la pobreza y la desnudez del pensamiento: la forma no tiene ya dibujo preciso ni contornos determinados; en música, la idea melódica desaparece abrumada por el aparato de una armonía, a veces patética, pero casi siempre vacía y siempre vaga». El peligro puede estar exagerado; pero no ha de negarse que está visto con penetración, como suelen ver los ojos del odio.

Más importantes, más originales y profundas que el ensayo de Chaignet, e incomparablemente más que el de Lévêque, son las *Investigaciones filosóficas sobre los Principios de lo Bello,* de Pablo Voituron, abogado de los tribunales de Gante. Entre todas las obras presentadas al concurso de 1859, ésta debió haber sido **[p. 77]** la premiada en rigurosa justicia. Varias circunstancias contribuyeron a que no lo fuese. El autor era fervoroso espiritualista; pero no espiritualista ecléctico y universitario, sino perteneciente a la fracción neo-cartesiana de Bordas Demoulin y Huet, escuela original y profunda que intentó armonizar el psicologismo de Descartes con la metafísica idealista de Platón. Esta escuela, que en el fondo era más leibnitziana que cartesiana, como lo muestran las mismas teorías de Bordas sobre la sustancia y lo infinito, vivió siempre en abierta hostilidad contra la filosofía oficial, y no

era por tanto muy seguro colocar bajo sus auspicios un libro de Estética que iba a ser leído y juzgado por los discípulos predilectos de M. Cousin. Desde las primeras páginas decía el autor con verdad y lisura que la ciencia de lo Bello nunca había sido cultivada formalmente en Francia. Nada de esto era muy a propósito para ganarle el ánimo de los jueces, y, en efecto, Barthélemy Saint-Hilaire, que redactó el dictamen, se mostró poco favorable al sentido general de la obra de Voituron, aun reconociendo en ella verdadero talento metafísico, grande esfuerzo para elevarse al principio de las cosas, y unidad y vigor en las deducciones; en suma, todas las cualidades que faltan en la obra premiada. Pero al mismo tiempo le echó en cara una tendencia exageradamente idealista, que llega a confundir el ser con su idea innata, y hasta cierto sabor malebranquista u ontologista al discurrir sobre la unión íntima de nuestras ideas y de las ideas divinas. Quizá eran fundados estos reparos; pero lo que se trataba de premiar era el mérito relativo de los candidatos y la suma de talento filosófico de que cada uno de ellos hubiese dado muestra, no la mayor o menor conformidad de su sistema con la ortodoxia filosófica dominante en la Facultad de Letras de París. Otras críticas eran más racionales, y versaban principalmente sobre el método y plan del libro, que en rigor no responde a todos los puntos del programa, puesto que suprime totalmente la historia de las teorías estéticas, y trata con excesiva concisión la historia de las artes. Pero el autor podía contestar que en aquel concurso esto era lo accesorio, y la teoría metafísica lo principal.

En realidad, él era metafísico y no crítico de artes. Como metafísico y heredero de la doctrina de Bordas, se declara espiritualista puro, partidario de la filosofía de Platón, de San Agustín, **[p. 78]** de Descartes y de Leibnitz, y persigue sin misericordia a los aristotélicos, a los kantianos, a los psicólogos escoceses, a los panteístas alemanes y a los eclécticos franceses. Es defensor convencido de las ideas innatas, y coloca entre ellas el principio ra-

cional de lo Bello. Niega resueltamente toda mezcla de elemento exterior en el acto del conocimiento, que en este sistema se reduce a una combinación de ideas innatas. Conviene tener presente este punto de vista para comprender su teoría estética, [1] basada toda, no en el sentimiento, sino en la *noción* innata de lo bello, cuya realidad y universalidad legitiman y hacen posible una ciencia de la Belleza dentro de la Filosofía general, y como parte integrante suya. «El ser y la idea del ser son la misma cosa, y todas las propiedades de nuestro ser, tales como la actividad, la unidad, la duración, la *belleza,* la relación y el orden, son ideas. Nuestras ideas son, pues, innatas, como que constituyen nuestro principio pensador… Cuando nos pensamos a nosotros mismos, no solamente entendemos nuestras propiedades particulares, sino que concebimos otra multitud de propiedades, todas las cuales tienen, lo mismo que las que nos pertenecen, su fundamento en nuestro ser. Así se dan en nosotros lo general y lo particular, la idea generalísima del ser, y una infinidad de determinaciones posibles deesta idea. Por eso nuestras ideas son universalmente representativas. *Las imágenes que nos transmiten los sentidos no hacen más que evocar en nosotros las ideas correspondientes a los objetos exteriores;* pero por medio de esta excitación venida de fuera adquirimos la certidumbre de la existencia de los cuerpos.» En cualquiera de nuestros pensamientos entran ideas de infinidad absoluta, de perfección sin término, que no pueden proceder de los sentidos, y que tampoco son formas vacías. «Es necesario que en el fondo de nosotros mismos, un ser inteligente como nosotros, pero dotado de cualidades que no tenemos, nos permita pensarlas o **[p. 79]** entenderlas uniéndose con nosotros. Este ser es Dios, a quien nos unimos por el fondo de nuestro pensamiento, por nuestra inteligencia, por nuestro amor y nuestra voluntad. Si *esta unión no existiese, nuestro pensamiento sería imposible, y nuestro ser volvería a la nada.»* El sistema de Voituron conduce derechamente al sistema de la *visión en Dios, y* bajo este aspecto no

era infundada la calificación de *malebranquismo* que Barthélemy Saint-Hilaire le dirigía, aunque en otras muchas cosas no está de acuerdo nuestro autor con las quiméricas hipótesis del P. Malebranche.

«Si el fundamento supremo de todas las inteligencias (prosigue Voituron) es uno e idéntico, una e idéntica debe ser también la noción de lo Bello, aunque la mayor parte de los hombres la posean de un modo confuso y (por decirlo así) instintivo, y sólo muy pocos tengan de ella un conocimiento reflexivo y extenso. Con arreglo a esta noción de belleza perfecta y absoluta, que nadie ha visto con los ojos del cuerpo ni ha contemplado fuera del espíritu, calificamos a cada cosa en su género de más o menos bella, de más o menos perfecta. La noción de lo Bello es independiente de las cosas exteriores, y lo Bello no existe más que en virtud de su noción. La belleza se nos manifiesta, como la verdad y el bien, por la contemplación de nuestro ser espiritual, unido en el fondo de sí mismo con Dios, que es la Verdad absoluta, el Bien Supremo y la Belleza perfecta».

Infiérese de aquí que la ciencia de lo Bello, tal como la concibe Voituron, es a un mismo tiempo una *Psicología* transcendental, una *Metafísica y,* aun si se quiere, una *Teodicea,* puesto que el autor llega a afirmar, en aras de su intrépido ontologismo, que «en cada uno de nuestros pensamientos, Dios piensa con nosotros», o, lo que es lo mismo, que en nuestras ideas, unidas directamente a las ideas divinas, vemos la verdad y la belleza de toda cosa posible o creada. «Si fuésemos espíritus puros o gozásemos todavía de la integridad de nuestra naturaleza, veríamos en todo su esplendor la belleza espiritual, que es la verdadera belleza. Pero como somos pecadores y caídos, una especie de velo nos la encubre».

La noción de lo Bello es, pues, absoluta, necesaria y universal; es la misma para todas las cosas dotadas de belleza y para todas las inteligencias posibles, porque existe en Dios, de toda eterni-

dad, como atributo de su Ser absoluto, necesario e infinito, **[p. 80]** y se refleja en nosotros con estos mismos caracteres. Este elevado idealismo es el alma del libro de Voituron; constituye su fuerza y explica al mismo tiempo todos sus errores. El primero y más grave es el menosprecio de la forma sensible, sacrificada implacablemente a esa noción innata, a ese reflejo de la mente divina. El segundo, y consecuencia forzosa de éste, es el desconocimiento del verdadero carácter estético y la atribución violenta del nombre de belleza a toda ciencia, a todo sistema que ofrezca una conformidad real o aparente con el encadenamiento de las verdades primeras en la inteligencia. Bello es para Voituron el sistema de Descartes y bello el de Hegel; bello el binomio de Newton y bello el teorema de Sturm; bella la razón de la superficie de la esfera a la superficie total del cilindro circunscrito; bellas las teorías matemáticas de Wronski; bella la afinidad química, y, en suma, toda ciencia es bella; y no así como quiera, sino con *la belleza más próxima a la divina;* que a tales extremos lleva el reducir la belleza a pura contemplación intelectual y renegar de la naturaleza y de la forma. El extremo idealismo, lo mismo que el sensualismo extremo, coinciden en anular la facultad estética: el uno por exaltarla, el otro por deprimirla; el uno confundiéndola con la razón, el otro rebajándola a la categoría de lo agradable. El mismo Voituron parece que quiere eludir las consecuencias de su sistema, y buscando una nota característica de toda belleza, cree encontrarla en la *diversidad* o multiplicidad de partes, de términos y de relaciones, reducida a la unidad y dominada por ella, con lo cual viene a caer en el antiguo sistema de la conveniencia, del orden, de la regularidad, proporción y simetría. Y advirtiendo, por último, que todas estas condiciones pueden darse sin que se dé verdadera belleza, quiere concertar la teoría del orden con la del principio vital, y recurre, como Jouffroy, a la presencia de un elemento activo, espiritual o físico, que se manifiesta con fácil y libre desarrollo. Pero es evidente que el orden

y el principio vital, mientras no pasan de ser puros conceptos ideales, y no se encarnan, manifiestan y traducen en forma sensible, no pueden ni deben ser considerados como bellos. Nunca se repetirá bastante que la unidad y la diversidad son elementos de la Belleza como de todas las demás cosas, pero que ellas de por sí no son ni constituyen la Belleza. Del mismo modo la vida **[p. 81]** es propiedad de todos los seres vivos, sea cualquiera su valor estético, que puede ser nulo o insignificante. O hay que convenir en que la unidad, la variedad, la armonía y la vida que se predican de los objetos bellos son algo diferente de la unidad, de la variedad, de la armonía y de la vida que predicamos de todo objeto, o hay que buscar por otro camino menos transcendental la característica de lo bello.

Este vicio capitalísimo de la consideración puramente racional, echa a perder la Estética de Voituron, que por lo demás está altamente pensada, aunque pensada por una inteligencia más filosófica que poética, y no lo bastante filosófica para elevarse a aquellas alturas donde la Metafísica y la Poesía llegan a confundirse. La elevación del pensamiento especulativo y la ausencia del sentimiento artístico, del cual procura alejarse con mal disimulado recelo, han inspirado, entre otras teorías suyas, la de lo sublime, al cual se empeña en quitar todo carácter estético, sosteniendo: 1.°, que es puramente espiritual y no transciende de nuestras ideas; 2.°, que el pensamiento o el objeto exterior que le suscitan, considerados en sí mismos, pueden ser bellos o feos; 3.°, que el efecto esencial de lo sublime consiste en hacernos pasar rápidamente de una idea a otra, ante la cual la primera se anula como lo finito ante lo infinito, siendo mayor la impresión cuanto más rápido sea el tránsito.

El hombre que ha definido la Belleza «cualidad o propiedad del Ser, en virtud de la cual todas las partes de que se compone están dispuestas con orden según la unidad determinada o por su esencia, permitiendo a la fuerza o a la vida de que esta animado

manifestarse fácilmente», [1] era sin duda un entendimiento muy robusto; pero bien a las claras mostró que la Belleza le había favorecido pocas veces con sus resplandores inefables. Y si de algún género de belleza anduvo enamorado, debió de ser de la que él llama *matemática o geométrica,* en oposición a la *dinámica o expresiva*. Por eso se empeñó en negar que el sentimiento estético fuese desinteresado, y confundió la noción de Belleza con la **[p. 82]** de utilidad objetiva y subjetiva. Por eso llamó *belleza esencial* a la *armonía de las leyes morales abstractamente considerada,* antes de su realización bella y armoniosa en la vida, única circunstancia que les da valor estético. Por eso se extasía ante las bellezas del cálculo diferencial e integral y de la geometría analítica, «bellezas intelectuales que el espíritu sólo puede contemplar, y que son inaccesibles para los que no viven más que en el mundo exterior, esclavos de los sentidos y de la imaginación». Por eso la parte consagrada a la teoría de las Artes es tan inferior en su libro a la parte metafísica, y más que impresiones propias refleja las vulgares noticias y juicios de diccionarios, catálogos y manuales. Lévêque, con toda su inferioridad filosófica, le lleva indisputable ventaja como conocedor y hombre de gusto, cualesquiera que sean sus preocupaciones pseudo-clásicas. Baste decir que Voituron declara la Elocuencia mil veces superior como arte a todas las restantes, inclusa la Poesía: «primero, porque la Elocuencia es *realmente* lo que la Poesía quiere aparecer; y segundo, porque sus medios de acción son infinitamente más poderosos». Era la última consecuencia que le imponía su erróneo *intelectualismo,* y no ha retrocedido ante ella, porque en el fondo no siente ni comprende el arte, pecado irremediable en la mayor parte de los teóricos que han especulado sobre él. Así resultan tan farragosos y tan estériles la mayor parte de los libros de Estética.

Sería tarea interminable y de poco fruto enumerar todos los que han salido de las prensas de Francia en este siglo, para caer muy pronto en oscuridad merecida. ¿Quién lee ni recuerda hoy

las *Reflexiones,* de Arnaud, *sobre las fuentes y las relaciones de las Bellas Artes y de las Bellas Letras* (1804), ni la *Teoría de lo Bello en la Naturaleza y en las Artes,* de Barthez (1807), ni el tratado de Bertrand *sobre el Gusto y la Belleza considerados en las producciones de la Naturaleza y de las Artes* (1829), ni el *Estudio,* de Dalestre, *sobre las pasiones aplicadas a las Bellas Artes* (1833), ni el libro de Desmarais *sobre la Belleza Ideal* (1821), ni los *Estudios,* de Droy, *sobre la Belleza en las Artes* (1815), ni la *Teoría de lo bello y de lo sublime,* de Mossias (1824), ni la *Filosofía de las artes del dibujo,* de Mazure (1838), ni el *Tratado completo de Pintura,* de Montabert (1829), que contiene su correspondiente teoría de la Belleza? sólo el empeño de ser completos nos mueve **[p. 83]** a mencionar a estos autores, que son en su mayor parte de los que únicamente sirven para abultar las columnas de una bibliografía. Por lo extravagante de las ideas debe hacerse mención de un M. Kératry, autor de un libro bastante curioso sobre *lo bello en las artes de imitación,* [1] *y* también de un *Examen filosófico de la Estética de Kant* (1825). En una y otra obra, el autor explica la belleza física por el principio de conservación, y la belleza moral por el sacrificio del individuo a la especie.

Tampoco insistiremos en otras estéticas más modernas, pero de muy escasa fama, tales como la de Tissandier, la de Antonio Mollière, [2] la de Coerdavaux *(De lo bello en la naturaleza y en el arte), y* el librillo del ingeniero de caminos Gauckler acerca de *lo Bello y su historia*. [3] Este último debe citarse como prototipo de Estéticas homeopáticas. Es un catecismo de 200 páginas en dozavo, donde se plantean y resuelven con el mayor desenfado todas las cuestiones relativas al concepto de lo Bello, a sus relaciones con lo Verdadero, al Ideal, al Gusto, a la Sublimidad y a la Gracia, a la Imaginación y a la Memoria artística, a la influencia de las religiones en el arte, a la clasificación y sistema de las artes y a las teorías respectivas de la Escultura, la Pintura, la Arquitectura,

la Danza, la Música y el Arte de la palabra. ¡Y el autor se habrá quedado tan satisfecho!

[p. 65]. [1]. En su estudio sobre la Estética francesa, al fin de su tratado de *L'Ame et la* Vie *(Bibliothèque de philosophie contemporaine)*.

[p. 69]. [1]. De esta rehabilitación del *Gran Ciro* y de la *Clelia* (condenados por Boileau a perpetua irrisión), tiene la culpa Víctor Cousin, que creyó encontrar en estos libros la historia idealizada de aquellas grandes damas del siglo XVII, de quienes él se había enamorado con póstumo encarnizamiento.

[p. 69]. [2]. *La Science du Beau, ses principes, ses aplications et son histoire, ouvrage couroné par l'Académie des sciences morales et politiques, par l'Académie Française et par l'Académie des Beaux-Arts:* París, Durand, 1861. Dos volúmenes 8.°

Además de su *Estética* ha publicado Lévêque otro libro intitulado *Le Spiritualisme dans l'Art* (París, 1864, en la pequeña *Bibliothèque de Philosophie contemporaine)*. Este librito, o más bien colección de artículos sueltos, comprende uno sobre *el espiritualismo en la escultura,* otro sobre el escultor espiritualista Carlos Simart, otro sobre el pintor espiritualista Nicolás Poussin, y por Apéndice un discurso sobre los *orígenes platónicos de la Estética espiritualista,* leído por Lévêque en su cátedra de Filosofía del Colegio de Francia en 12 de febrero de 1857. Todos estos ensayos son agradables, y por versar sobre materias técnicas en que Lévêque tiene verdadera y reconocida competencia, satisfacen más que su Estética; pero adolecen en el mismo grado que ésta de un desconocimiento o desdén absoluto respecto de la literatura filosófica alemana. El autor no sale nunca del *Fedro* y del *Convite,* y está dando vueltas eternamente en el surco mil veces trillado por Win-

ckelmann y Quatremére, por Cousin y Jouffroy, repitiendo sin cesar en elegante estilo las mismas vaguedades espiritualistas.

Véase además su erudita tesis doctoral latina *Quid Phidiae Plato debuerit:* París, 1852.

[p. 71]. [1]. Vide *Séances et Travaux de l'Académie des Sciences Morales et Politigues,* tomo XXIX, pág. 344 (1859).

[p. 72]. [1]. Es cierto que la grande Estética de Vischer comenzó a publicarse un año después de anunciado el concurso de la Academia de Ciencias Morales y Políticas, y Chaignet sólo tuvo noticia de ella por un breve artículo de Cherbuliez en la *Revue Germanique*, tomo VII; pero muchísimos años antes, desde 1837, estaba impreso el fundamental tratado de Vischer *De lo sublime y lo cómico*.

[p. 73]. [1]. *Les Principes de la Science du Beau. Ouvrage honoré d'une mention par l'Institut… par A. Ed. Chaignet, professeur de secunde au Prytanée Imperial Militaire de la Flèche:* París, Durand, 1860; 4.° (impreso en La Fléche).

[p. 78]. [1]. *Recherches philosophiques sur les príncipes de la science du Beau. Ouvrage auquel l'Institut Imperial de France (Académie des Sciences Morales et Politiques) a decerné une mention honorable au concours de* 1860, *par Paul Voituron, avocat à la Cour d'Appel de Gand: Bruxelles Lacroix*, 1861. Dos tomos 8.° grande.

No conocemos ninguna otra obra de este pensador notable, ni hemos oído mentar su nombre después del célebre concurso.

[p. 81]. [1]. La definición de lo Sublime es «oposición que se verifica en nuestro pensamiento (a consecuencia de nuestra unión interna con Dios) entre lo infinito absoluto y un infinito relativo, el cual se anula delante del primero, para dejar que aparezca un rayo de la belleza suprema».

[p. 83]. [1]. *Du Beau dans les Arts d'imitation:* París, 1829. Son suyos también los artículos de Estética en la *Enciclopedia Moderna,*

de Courtin.

[p. 83]. [2]. *Metaphysique de l'Art:* Lyon, 1849. Libro lleno de fórmulas extravagantes y de raros símbolos.

[p. 83]. [3]. Forma parte de *la Bibliothèque de Philosophie Contemporaine, y* se publicó en 1873.

CAPÍTULO V.—ENSAYOS ESTÉTICOS DE ALGUNOS PENSADORES CRISTIANOS.—CONFERENCIAS DEL P. FÉLIX SOBRE EL ARTE.—PENSAMIENTOS DE ALFREDO TONNELLÉ.—LIBRO DE VÍCTOR DE LAPRADE ACERCA DEL «SENTIMIENTO DE LA NATURALEZA».—OTROS ENSAYOS DE ESTÉTICA ESPIRITUALISTA: MART

LA escuela católica, que ha producido sobre el arte de la Edad Media trabajos tan notables como el de Río, no tiene hasta la hora presente un verdadero cuerpo de teoría estética. Ni los antiguos tradicionalistas, ni los neo-escolásticos que han venido después, han acertado a llenar este vacío. Aun los mismos ensayos italianos de Tapparelli, Marchese y los hermanos Menichini, aventajan bastante a los franceses. El *Diccionario de Estética Cristiana o Teoría de lo Bello en el Arte Cristiano, fundada en dos disertaciones preliminares, una sobre la belleza ideal humana, y otra sobre la Belleza Ideal Sobrenatural o Divina, confirmada con la descripción y análisis de muchas obras maestras de la Arquitectura, de la Música, de la Pintura y de la Escultura, y con la historia filosófica de estas cuatro artes liberales,* obra del canónigo Esprit-Gustave-Jouve, es, a pesar de su pomposo título, una compilación indigesta y poco segura, aunque no deja de contener algunos datos útiles. Los Diccionarios de la colosal Enciclopedia Teológica que ha dado eterna nombradía a su editor el abate **[p. 86]** Migne, adolecen de grandes desigualdades, y, por desgracia, éste del Arte es de los más flojos. [1]

Los compendios de Estética del abate Gaborit (Le *Beau dans la Nature et dans les Arts)* [2] y del P. Vallet, sacerdote **[p. 87]** sulpiciano y profesor de filosofía en el Seminario de Issy *(L'Idée du Beau dans la philosophie de Saint-Thomas de Aquin),* [1] presentan un conjunto más científico, y se recomiendan por la pureza y elevación de su doctrina, libre de las funestas exageraciones de

Jungmann; pero son demasiado elementales para lo que hoy se requiere en estos estudios. En resumen: quizá lo mejor que hasta ahora ha producido la Estética católica en Francia son las elocuentes *Conferencias sobre el Arte,* predicadas en 1867 en Nuestra Señora de París por el jesuita P. Félix, que al desarrollar su inmenso tema de *El Progreso por medio del Cristianismo,* no podía menos de encontrar en su camino el problema estético. Claro es que, habiéndole tratado en forma de conferencias, esto es, trozos oratorios (aunque tengan mucho de didáctico), hubiera sido impropio de ellas cierto rigor y precisión técnica, totalmente exigidos en una obra de pura enseñanza. Por eso ciertos conceptos no se presentan enteramente deslindados, otros se extreman, y el fin popular propio de la predicación se sobrepone, como no podía menos, al fin científico. El P. Félix no se proponía con sus lecciones educar artistas ni críticos, y, así y todo, fué grande y glorioso atrevimiento llevar la Estética al púlpito de Nuestra Señora. La síntesis de estas grandiosas efusiones es un himno admirable a Jesucristo, Verbo de Dios encarnado, imagen de la sustancia del Padre y esplendor de su gloria, centro vivo del arte y foco eterno de la belleza. Por medio del dogma de la creación, el Cristianismo consagra la base eterna del Arte, es decir, la distinción absoluta entre el Creador y la criatura, entre lo finito y lo infinito, entre el mundo y Dios, entre lo real y lo ideal. Con el dogma de la Encarnación, que es su dogma cardinal, reveló a la humanidad, en la figura del Hombre-Dios, el tipo más perfecto de la belleza física y de la belleza moral, el esplendor del cuerpo **[p. 88]** realzado por el esplendor del alma, y transfigurados uno y otro por la divinidad, es decir, por el Verbo Divino hipostáticamente unido a la naturaleza humana. Porque Cristo es todo bien y toda hermosura, y es a un tiempo carne, alma y divinidad: carne que resume en sí la perfección física y concentra en su belleza armónica todas las bellezas esparcidas en la creación; alma la más pura y perfecta que ha existido nunca, y que difunde sobre el cuerpo

una irradiación de grandeza y de amor; divinidad, finalmente, que penetra a través de toda esta belleza física y moral. Jesucristo es el ideal vivo y eterno del arte y de la humanidad. «Todo lo que resuena, lo que brilla o lo que canta junto al altar católico, es, bajo ésta o aquella forma, una imagen más o menos incompleta de Jesucristo, un rayo, un reflejo, una palabra, un acento suyo, una armonía, una belleza inspirada por su amor». [1]

Pero no se crea que las conferencias del P. Félix son meros *sermones* sobre el Arte. Sólo la sexta y última Conferencia, que es por cierto de las más bellas, entra en el tono y esfera habitual de la predicación cristiana. Las anteriores son puramente críticas; pero no de crítica desmayada y estéril, sino de polémica ardiente y vigorosa. Todas las tendencias que pervierten y extravían el arte, lanzándole a miserable decadencia; el influjo de las ideas y de las costumbres en esta depravación; el vergonzoso mercantilismo literario; la ola de materialismo, sensualismo y positivismo que amenaza matar toda abnegación, toda luz del ideal, todo entusiasmo, se encuentran denunciadas y perseguidas con estilo de fuego en estas *Conferencias*. Y hay que decir, en alabanza del P. Félix, que fué de los primeros en dar la voz de alarma contra el llamado *realismo o naturalismo* francés de nuestros días, cuando éste apenas comenzaba a mostrarse y aún no se había organizado en forma de escuela. La justicia obliga a confesar que los primeros, y quizá los más fuertes argumentos, no ya de moral, sino de estética, que se han alegado y continúan alegándose contra esa escuela, los formuló por primera vez un Jesuíta desde la cátedra del Espíritu Santo, anunciando proféticamente, hace más de veinte años, todas las ignominias y degradaciones de que luego hemos sido testigos. **[p. 89]** A la Estética cristiana pertenecen también, aunque naturalmente con carácter menos hierático y solemne, los preciosos *Fragmentos sobre el Arte* de Alfredo Tonnellé, y el brillante libro de Víctor de Laprade acerca de *El sentimiento de la Naturaleza antes y después del Cristianismo, si* bien en és-

ta, como en las demás obras del ilustre poeta lyonés, han querido notar los muy escrupulosos cierta vaguedad místico-naturalista, que no deja de propender al panteísmo, del cual, por otra parte, estuvieron siempre libres su corazón y su entendimiento. [1]

Alfredo Tonnellé, discípulo del P. Gratry, murió a los veintisiete años, sin dejar más que fragmentos de filosofía y de crítica, que han sido piadosamente recogidos por su amigo G. Heinrich, acreditado historiador de la literatura alemana. Estos fragmentos han bastado para dar a Tonnellé una reputación póstuma de las más envidiables, colocándole en el número de aquellos delicados moralistas cuyo tipo más perfecto es Joubert, y que constituyen una de las secciones más exquisitas de la literatura francesa, aunque sea de las menos trilladas por el vulgo. Tonnellé, espíritu platónico e idealista, alma de rara pureza y distinción moral, consagró totalmente su breve existencia a los goces de la indagación científica y de la contemplación estética, y, mediante una educación amplia y libremente dirigida, alcanzó un grado de madurez intelectual rarísima en tan cortos años. Sentía con profunda emoción todas las artes, especialmente la Pintura y la Música, y estaba iniciado en los secretos técnicos de todas ellas. Su conocimiento temprano y familiar de las literaturas inglesa y alemana, le había salvado de caer en el estrecho criterio que suele inspirar la educación puramente francesa. Meditaba un gran libro de filosofía del lenguaje, en que se proponía condensar los últimos resultados de la filología germánica e intentar el descubrimiento de nuevas leyes sobre las relaciones entre la idea y el signo; pero de esta gran tentativa, como de todo lo demás que ensayó, no nos quedan más que reliquias. Sus estudios sobre el Arte, a los cuales pueden añadirse sus notas de viajes, se **[p. 90]** enlazaban con el pensamiento de su obra predilecta, puesto que el arte, lo mismo que la naturaleza, no era a sus ojos más que una *forma del lenguaje universal*. Las artes son lenguas, puesto que sus elemento son signos de ideas. Buscar el espíritu en la letra, y la

idea en el signo, es lo que constituye toda la teoría del arte. *En el arte todo es signo, nada es objeto visto*. De este modo construye Tonnellé una estética archi-idealista, a la cual sólo el vivo sentimiento del arte que su autor tenía, salva de caer en los escollos del sistema de la expresión y en el menosprecio de la forma o del signo. El artista (según Tonnellé) no expresa las cosas, sino su pensamiento respecto de las cosas, y le expresa de otra manera y por medios diversos de las cosas mismas. Idealizar no es más que encerrar una idea en la forma; convertir el objeto, materia del arte, en signo de una idea; *quitarle su valor propio para darle un valor expresivo*. De este principio, que, enunciado en tales términos, es sumamente peligroso en Estética, porque lleva al desprecio del natural y de la vida, y a la apoteosis de un ideal que puede ser falso y quimérico o convencional y abstracto, infiere Tonnellé que el arte no es más que una *relación inmaterial, y* que sólo en esta relación consisten la armonía, el orden y la belleza. Y no contento con afirmar esta *relatividad,* tan contraria al sano y verdadero idealismo, niega resueltamente la belleza del mundo sensible, *en ninguna de sus partes, en ninguno de sus elementos*. De aquí ha tomado Chaignet una de las ideas menos aceptables de su Estética; pero hay entre ambos pensadores una diferencia profunda: Chaignet no siente la naturaleza, y no le duele, por tanto, el sacrificio que hace de ella; Tonnellé, por el contrario, era amante fervoroso de la belleza real, y en algunos de sus mejores fragmentos expresa con encanto inenarrable, con emoción fresca y sincera, lo que le dicen la luz, el color, el agua, las montañas, y todos los esplendores y armonías del mundo físico. Pero teme entregarse a su influjo, por lo mismo que es en él tan penetrante y tan hondo; teme dejarse arrastrar, como tantos otros poetas y soñadores, a la peligrosa embriaguez naturalista, que enerva la fibra de la voluntad, y sumerge el alma en una especie de sopor lánguido, bastante análogo al *nirvana*. El sentido moral y religioso de su filosofía le hace temer esas consecuencias más que las temería otro. Para

Tonnellé, como para todo **[p. 91]** espíritu recto, es signo de fuerza en el arte, no el prescindir de la naturaleza, sino el usar sobriamente de ella, y *saturarla de espíritu* cuando de ella usemos. El arte que representa la voluntad libre será siempre superior al arte que sólo aspira a interpretar las fuerzas ciegas y fatales.

La emoción estética era en Tonnellé tan profunda, tan eficaz, tan intensa, que llegaba a trocarse en verdadero martirio. Por eso sostuvo la aparente paradoja de que la belleza y el arte no son fuente de goces, sino *«deliciosa fuente de tormentos»*. «No conozco en este mundo (decía) más que un bien: el bien de la belleza; y aun ésta no puede llamarse bien porque colme y satisfaga nuestros deseos, sino porque los aviva y excita. Yo no busco en las artes y en la naturaleza una pura distracción o un recreo fácil. El amor que siento hacia lo bello es un amor grave y profundo, porque es un amor que hace padecer. El esplendor de una puesta de sol, la calma de un paisaje, el tibio viento de primavera que pasa acariciando mi rostro, la divina pureza de la frente de una Madona, una cabeza de estatua griega, un verso, un canto, todo esto me llena de dolor y de amargura». ¿Y por qué le llenaba de dolor? Porque le hacía recordar la patria celeste. Es el mismo sentimiento que hizo esclamar al más grande de nuestros líricos en la *Noche serena:*

«El amor y la pena
Despiertan en mi pecho un ansia ardiente…»

Esta sed interior del alma, este arranque hacia lo infinito, era la razón de que Tonnellé no pudiera concebir el arte separado de su fuente y de su origen celestial. «Recordemos (decía) las lágrimas que derramó Enrique Heine a los pies de la Venus de Milo el día en que conoció por primera vez que tenía necesidad de apoyarse en algo más fuerte y más alto que él; el día en que su alma de artista, su naturaleza tan profundamente estética, sintió del modo más amargo la insuficiencia del arte, que había sido su única religión, y vió caer la belleza humana, a la cual había tri-

butado culto ardiente y único». Pasajes tan bellos como los citados se encuentran a cada paso en los pensamientos de Tonnellé, que no sólo se refieren a temas de estética general, sino que contienen rápidos y bellísimos juicios de pormenor sobre **[p. 92]** los más célebres artistas, sobre Alberto Durero, Rubens, Van-Dyck, Fra Angélico, Rafael, el Tiziano, el Veronesse, Poussin, sobre Shakespeare y sobre Goethe, lo mismo que sobre Bach, Gluck, Mozart y Beethoven. [1]

En España, donde se leen muchos libros franceses, pero suelen leerse insensatamente y sin conocimiento de causa, escogiendo, por lo común, los últimos y los peores, Víctor de Laprade, de quien vamos a tratar ahora, tiene pocos lectores y ninguna popularidad, a pesar de ser uno de los excelentes poetas líricos que Francia ha producido en este siglo, tan fértil en ellos. Su inspiración platónica y espiritualista, noble y elevada, algo enfática y solemne, algo monótona también en su rígido idealismo, le acompaña en los libros de crítica, no menos que en *Psiquis* o en *Hermia,* en *Eleusis,* en *Sunium* o en el *Poema del Arbol*. Cierta especie de *druidismo* poético que llega hasta la inofensiva adoración de los bosques de encinas; cierto helenismo simbólico y metafísico; una nebulosa filosofía de la historia, donde se descubre la huella de las vagas y poéticas concepciones de Ballanche y de Edgar Quinet, son las notas características de la primera y más genuina inspiración de Laprade, y las que más o menos persistieron en sus colecciones posteriores, si bien las nieblas teosóficas fueron cediendo ante el sol de la verdad cristiana en todo lo que escribió después de 1852, fecha de los *Poemas Evangélicos*. Hay en todos sus versos gran pureza de líneas y poca intensidad de color, cierta limpidez transparente y fría, y una majestad y elevación sacerdotal, que recuerda a los cantores de los misterios órficos y a los poetas de las primitivas civilizaciones.

Todas las condiciones y tendencias del poeta han pasado al crítico, como acontece siempre. Su estética no viene a ser más

que el comentario animado y elocuente de su propia poesía, única que el autor siente con intensidad verdadera. Las *Cuestiones de Arte y de Moral* (1861), célebres por la acerada crítica que de ellas hizo Sainte-Beuve, y por la espantosa sátira de Las *Musas* **[p. 93]** *del Estado,* con que le respondió Laprade; los dos volúmenes *Del Sentimiento de la Naturaleza,* que contienen a la vez una teoría y una historia del Arte (1866 y 1888); los *Prolegómenos* del mismo libro (1883), donde se encuentran las bases de su teoría filosófica, no distinta del espiritualismo platónico; el opúsculo sobre Corneille (1878); los *Ensayos de crítica idealista* (1882), y, finalmente, el libro *Contra la Música* (1880), son reflejos diversos de un mismo espíritu, que en rigor no era crítico, sino poético, y que manifiesta donde quiera las mismas limitaciones y las mismas antipatías, bien compensadas, no obstante, por la efusión elocuente y la poderosa imaginación con que juzga y siente aquellas obras de arte que más analogía tienen con las suyas. La estética de los artistas nunca ha sido otra cosa, y hay que tomarla como es, seguros de encontrar en ella, cuando se sabe leer, más enseñanza y más provecho que en la estética de los filósofos. Y ciertamente que las tres estéticas juntas que la Academia Francesa premió o recomendó no valen ni sirven tanto como estos dos encantadores volúmenes sobre *el sentimiento de la naturaleza,* especialmente el segundo de ellos, más personal y vivo que el primero, más sobrio y mesurado de tono, no tan lleno de gigantescos ditirambos y de síntesis pomposas.

El estudio del sentimiento de la naturaleza, tal como se refleja en el arte, puede decirse que fué inaugurado por Alejandro de Humboldt en el tomo II del *Cosmos,* donde se juntan maravillosamente la intuición estética y la penetración del naturalista. Pero Humboldt no se propuso agotar la materia, ni esto cuadraba a su intento primordialmente científico. Laprade, por el contrario, ha hecho o aspirado a hacer la historia completa del sentimiento de la naturaleza en las diversas artes, y especialmente en la

poesía, y aun ha pretendido más: construir sobre este dato una teoría general del arte y de sus evoluciones, lo cual hace que su libro sea verdaderamente estético y no puramente crítico. Su propósito fué contar la historia general de las impresiones del alma enfrente de la Naturaleza, y mostrar cómo las artes se suceden en el mismo orden que las operaciones del espíritu humano sobre el mundo exterior. Demos alguna idea del plan de este notable libro.

El hombre apareció sobre la tierra investido de todas las **[p. 94]** facultades y en plena posesión de la palabra. La palabra primitiva, adecuada al primitivo sentimiento de la naturaleza, contenía en germen la primera ciencia y la primera poesía. De este modo, la simple posesión del lenguaje constituyó al hombre de las primeras edades en sabio, en poeta, en legislador, y el himno primitivo fué la primera enciclopedia. Tal es la primera etapa del arte, embrionario e indistinto aún, pero animado ya por la idea de lo infinito.

Vienen luego cuatro períodos, que Laprade caracteriza por el predominio de una de las artes: el período oriental por la Arquitectura; el período helénico por la Escultura; el período cristiano por la Pintura, y el tiempo presente por la Música. La poesía, arte universal, único arte completo, arte, por excelencia, no está vinculado a ninguna época en particular, sino que florece en todas. Laprade va explicando la aparición de cada una de las artes en relación con el sentimiento de la naturaleza. Cuando se rompió la síntesis espontánea, que comprendía la ciencia, el arte y la religión, la Arquitectura fué de todas las Artes la primera en emanciparse. Los diversos géneros de arquitectura corresponden a las diferentes impresiones que los hombres reciben del conjunto del mundo visible, impresión que varía según los climas y las razas. Al aparecer la Arquitectura, cesa la palabra de ser expresión única del pensamiento religioso, y nace un nuevo lenguaje, que busca sus elementos en el mundo exterior. Todavía es la Ar-

quitectura arte esencialmente sintético; pero así y todo, da testimonio de la primera excisión de la familia humana. Con ella aparece un nuevo género poético, la epopeya, que la acompaña constantemente en sus vicisitudes, y viene a sustituir al himno primitivo, a la forma exclusivamente lírica. La epopeya se ordena y se desarrolla como un vasto edificio, y refleja toda la ciencia divina y humana de las edades que la han producido.

A la vez que arte sintético, es la Arquitectura arte profundamente religioso. Lo que pide a todas las formas sensibles es un medio para expresar lo divino, para revelar en la construcción del templo la idea de la eternidad, de la inmensidad, del orden y de la geometría supremas. Laprade, que en esto, como en otras muchas cosas de su estética, es eco fiel de Lamennais, no parece admitir más arquitectura digna de este nombre que la **[p. 95]** arquitectura religiosa, «único objeto serio del arte». Fuera del templo, toda construcción sale de la esfera de lo bello y entra en la jurisdicción de lo útil. Dos concepciones diversas han alimentado la arquitectura religiosa: el panteísmo oriental, que aprisiona a la Divinidad en la Naturaleza y la hace una con el mundo sensible; y el espiritualismo cristiano, que nos muestra a Dios libre y distinto de su obra, pero presente siempre en medio de sus criaturas. Uno y otro arte son profundamente simbólicos, aunque con simbolismo muy diverso; uno y otro aspiran a reproducir la vida, el lenguaje, la elocuencia del universo visible.

El momento en que la estatuaria se emancipa de la arquitectura, coincide con el momento en que la poesía y la ciencia se separan y distinguen de la religión. Nuevo fraccionamiento de la primitiva sabiduría. El rey se distingue ya del sacerdote, el filósofo del poeta, la ciencia moral de la ciencia física. El punto de partida no es ya la revelación de lo divino en la Naturaleza, sino el conocimiento del hombre por el sentido íntimo: *nosce te ipsum*. La figura del hombre se destaca del cuadro del universo. La arquitectura griega se subordina a la estatua del hombre diviniza-

do, la epopeya griega a la figura del héroe, y como ultima y más humana forma de la epopeya aparece la tragedia. Pierde la Arquitectura todo carácter simbólico; el edificio no obedece a otras leyes que a las de la Geometría y al sentido de lo Bello. La idea religiosa experimenta en Grecia la misma transformación que el sentimiento de la Naturaleza. Si Asia había adorado el poder divino; Grecia adora la inteligencia, destruye los dioses de la Naturaleza, y con su *antropomorfismo* parece como que prepara y anuncia la venida del Hombre-Dios, ideal el más perfecto del arte.

El Cristianismo consagra la distinción absoluta entre el espíritu y la carne, la independencia del alma humana enfrente de la naturaleza. El arte que hace la apoteosis del hombre-espíritu, es la Pintura, sí como la escultura griega había hecho la apoteosis total del hombre, espíritu y cuerpo. El heroísmo se transforma en santidad, naciendo un nuevo tipo artístico de extraordinaria belleza. Pero con ser arte tan espiritualista la Pintura, todavía, forzada a emplear el medio material del color, cae bajo el dominio de la Naturaleza.

Este dominio se acrecienta en el arte moderno por excelencia, **[p. 96]** en la Música, al mismo paso que avanzan las ciencias naturales, tristemente divorciadas de la ciencia moral y del espíritu religioso. Los hechos que expresa la Música son esencialmente involuntarios, extraños a la libertad moral, exteriores a la conciencia: son relaciones necesarias, armonías fatales entre nuestra alma y las cosas, o relaciones de las cosas mismas entre sí. La naturaleza las rige con poder soberano, y el hombre no puede hacer otra cosa que someterse a ellas. De este modo el arte propende cada vez más a caer bajo el yugo de la naturaleza.

En su libro *Contra la Música,* Laprade ha continuado con poca fortuna esta misma campaña. Para él, la Música es la última de las artes, por su vaguedad y falta de significación precisa, y por la inconsciencia que el compositor tiene de su obra. Además, la Música no nos habla de nosotros mismos, no tiene su raíz en el

sentido moral ni en la conciencia, sino en el puro sentimiento de la naturaleza, vacío de toda idea. [1]

Es fácil descubrir el origen de esta enemiga de Laprade contra la Música. No consiste sólo en una falta, que sin duda tuvo, de sentido musical (falta no tan rara como se cree, aunque muy pocos la confiesen sinceramente), sino en una concepción a priori sobre el destino y naturaleza del arte. Tal es el inconveniente de las grandes generalidades estéticas, muchas veces reñidas luego con la realidad de los fenómenos artísticos. La Estética de Laprade, que(como dicho queda) es en el fondo la misma Estética de Lamennais con muy pequeñas variantes, peca por su misma elevación sacerdotal y *hierática*. Laprade confiesa, en carta a un amigo suyo, que el *tipo religioso* de cada una de las artes se había impreso de tal modo en su espíritu, que todo desarrollo, toda perfección que pudiese alejar del santuario las artes, le parecía una prevaricación y una caída. A sus ojos, la estatuaria y la pintura habían decaído al separarse de la arquitectura, y la Música había decaído igualmente al separarse de la poesía, del arte de la palabra.

Pero aunque haya en el sistema general de Víctor de Laprade exageraciones e intransigencias dignas de censura, y aun **[p. 97]** proposiciones manifiestamente falsas y que admira encontrar en la pluma de tal escritor, como aquella vulgar especie del «anatema lanzado por la Edad Media contra la Naturaleza»; aunque a nuestro entender sea caprichosa fantasía su clasificación histórica de las artes conforme a los períodos de su cultura, ni más ni menos que son arbitrarias ingeniosidades todas las divisiones que con el mismo propósito han imaginado los estéticos (sin exceptuar la misma de Hegel); aunque en los primeros capítulos del libro nos parezca notar resabios de tradicionalismo, y en los últimos extremado pesimismo y una desconfianza excesiva respecto de la ciencia y de la industria; y, finalmente, aunque tengamos por sofísticas la mayor parte de las objeciones contra la Música,

nada de esto compromete, sino en muy pequeña parte, el mérito positivo de la obra de Laprade, que, a semejanza de tantos otros libros, vale por los pormenores mucho más que por el conjunto, y por la parte crítica mucho más que por la parte dogmática. Sin presumir de erudito, Laprade era hombre de vasta cultura, y sabía leer los libros por sí mismo y hablar de ellos con el calor y la emoción con que suelen hablar los artistas. Es cierto que en el primer tomo sus noticias no son generalmente de primera mano. Como tantos otros, ha disertado sobre la poesía de los *Vedas,* sobre el *Ramayana y* el *Mahabarata,* sobre los dramas de Calidasa, sobre el *Megaduta y* el *Ritusanhara* sin saber sanscrito, sobre el *Zendavesta* sin saber zendo, sobre el *Shah-Nameh* sin saber persa, sobre el poema de Antar sin saber árabe, y sobre *Li-tai pé* y *Tu-fu* sin saber chino. Nada tenemos que decir, puesto que su asunto le obligaba a ello; pero, en suma, todo esto no inspira mucha confianza, y es más divertido que útil, sobre todo cuando el autor quiere fundar teorías sobre datos tan imperfectamente conocidos, combinándolos sutil y artificiosamente para sacar de ellos todo género de símbolos místicos. Así nos muestra, por ejemplo, la marcha de la arquitectura «subterránea en la India, ascencional en Egipto, siguiendo las evoluciones del espiritualismo y los progresos de la idea de Dios», y nos dice redondamente que en Egipto se verifica «la primera distinción del espíritu y la materia», cosa que será o no será verdad, pero que no deja de ser una inducción hecha bastante de prisa, y tan vaga que apenas se entiende.

[p. 98] En la parte concerniente a los sagrados libros, se advierte también que el autor no era hebraizante, condición que puede no ser indispensable para el conocimiento teológico, pero que importa mucho en la apreciación literaria, si ha de tener profundidad y salir de los tópicos gastados. Así lo hizo Herder, y por eso no ha envejecido su libro, y por eso también encontra-

mos todavía placer y utilidad en recorrer la obra del Dr. Lowth, a pesar del siglo entero que ha pasado sobre ella.

Con el mundo helénico y latino empieza verdaderamente lo que hay de personal y de vivo en la crítica de Laprade. Desde aquí divaga mucho menos, y propende a circunscribirse en su verdadero asunto, que es la expresión poética del sentimiento de la naturaleza. Una multitud de observaciones precisas, luminosas y exactas sobre Homero, sobre Hesiodo, sobre el paisaje en los poetas latinos, sobre el poderoso realismo de las pinturas de Lucrecio, sobre el blando *subjetivismo* de la descripción virgiliana, sobre la melancolía de las *Eglogas y* de las *Geórgicas*, esmaltan esta sección, que sería completa si el autor hubiese hecho más justicia a Horacio (que positivamente le era antipático), y no hubiese desdeñado tratar con más extensión de los elegíacos latinos, especialmente de Tibulo, y también de los poetas de decadencia (Lucano, Estacio, Valerio Flaco, etc.), que precisamente considerados como paisajistas, son, de todos los antiguos, los que más se acercan a las escuelas descriptivas modernas, lo mismo en sus cualidades que en sus defectos. Pero Laprade era de los que no aciertan a ver más que las cumbres del arte, y olvidando o desdeñando la labor de los ingenios secundarios, dejan sin explicación gran número de fenómenos estéticos.

Prueba evidente de esto tenemos en los capítulos que Laprade consagra a la Edad Media. No acierta a ver en ella más que la catedral gótica, y de la poesía dice poco por su notoria inferioridad respecto de la arquitectura. Y aun eso poco es tan vago, que la escuela de los franciscanos de la Umbría no alcanza más que una levísima mención, y ninguna la nuestra admirable de los hebreos peninsulares. ¿Qué mucho, si parece desdeñar la gran poesía épica de su misma patria francesa, haciéndole la vulgar objeción de carecer de estilo literario, como si no fuese condición esencial de la verdadera y primitiva epopeya el carecer de estilo, **[p. 99]** es decir, de nota *personal?* Dante y Petrarca están mejor juzgados,

sobre todo el primero, a quien considera bajo el aspecto plástico. Salvas estas excepciones, el autor gusta poco de la poesía de la Edad Media, de la cual dice que «no terminó nada en Arte, pero que perfeccionó el alma humana».

El capítulo sobre las epopeyas del Renacimiento es muy notable, aunque en esta parte, como en otras, Laprade había sido precedido por Humboldt, no menos versado que él en la literatura italiana, y mucho más en la castellana y portuguesa, que para Laprade, como para la mayor parte de los franceses *clásicos,* son tierra más incógnita que el Japón o la península de Kamchaka. A no ser por Humboldt, Laprade hubiera ignorado probablemente que Camoens es el primero de los paisajistas y de los pintores marítimos del Renacimiento, muy superior en esta relación al Ariosto, discretamente comparado por nuestro crítico con los pintores de la escuela veneciana. ¿Pero cómo es posible que dejase olvidados en el libro de Humboldt rasgos tan notables como la hermosa apreciación del sentimiento de la naturaleza del Nuevo Mundo, tal como se reflejó con primitiva frescura en el alma y en los escritos de Cristóbal Colón?

En cambio, Laprade se entretiene en discurrir, no lo que hicieron (porque en esta parte no hicieron nada), sino lo que hubieran podido hacer los poetas clásicos franceses del siglo XVII, si hubieran vivido en otra época más abierta a las impresiones de la naturaleza. Sólo en Fenelon y Lafontaine encuentra algunos rastros y vislumbres de tal sentimiento, cuya aparición formal no se verifica hasta el siglo XVIII, gracias, en parte, al nuevo rumbo que entonces toman las ciencias físicas.

Buffon, J. Jacobo Rousseau y Bernardino de Saint-Pierre, todos más o menos naturalistas de estudios o de aficiones, son los precursores de la nueva poética que Laprade estudia muy a fondo, haciendo sobre ella las oportunas salvedades, y mostrando hasta qué punto el vago deísmo de unos y el enfático sentimentalismo de otros perjudicaron a la sinceridad de su emoción poé-

tica. Todos estos capítulos, y en general todo lo que se refiere a la poesía moderna, está escrito con gran amplitud de miras, con laudable templanza, con mucha penetración y sutileza de análisis, y a veces con novedad de ideas que nunca degenera en excentricidad ni en **[p. 100]** paradoja. Pueden notarse leves errores e injusticias en la apreciación de algunos poetas ingleses, como Tennyson, todavía hoy malentendido y mal juzgado fuera de su país; puede rebajarse algo de la admiración incondicional que el autor sentía por Chateaubriand y Lamartine, ídolos de su primera juventud y de la de tantos otros, devociones francesas ya un tanto marchitas, ídolosde un metal compuesto que no resistirá tanto como el bronce de Corinto que con frente serena y manos ardientes labraba el gran escultor de Weimar. Pero en este mismo, que tiene con él tan poco analogía de índole, sabe admirar Laprade la unión renovada de la poesía y de la ciencia, nunca tan estrechamente juntas desde las épocas ante-históricas, la *objetividad* desinteresada y suprema, que constituye por sí sola una de las grandes revoluciones de la poesía, «la más grande (dice Laprade con evidente hipérbole) que hemos visto desde Homero hasta nuestros días». La crítica de Laprade es mucho más extensa y segura, mucho más *literaria* también y menos simbolista y teosófica, cuando trata de poetas modernos que de poetas antiguos. No sólo Goethe, y Schiller, y Byron están bien juzgados, sino ingenios menos populares y famosos: Roberto Burns, «de quien data el regreso a la verdad en la poesía rústica, y a la familiaridad con la naturaleza»; los *lakistas,* que trajeron la revelación del sentido moral y simbólico de la poesía de los campos, y el gran Shelley, en quien encontró tan elocuente expresión el sentimiento apasionado de la vida universal. Sólo hay una grande e inexplicable laguna en lo tocante a las literaturas italiana y española. Cualquiera diría, al leer el libro de Laprade, que en italiano no se ha escrito cosa alguna después del Tasso, ni en castellano después de Cervantes, ni en Portugal después de Camoens. Y la omisión es

tanto menos de perdonar, cuanto que implica otra más grave aún en un estudio sobre el *sentimiento de la naturaleza, y* es el absoluto silencio que se guarda sobre la poesía descriptiva de naturaleza americana, de que hay tan bellos ejemplos en la misma lengua inglesa que Laprade da muestras de conocer a fondo. De todas suertes, ni Longfellow, ni Fr. José de Santa Rita Durao, ni Basilio da Gama, ni Bello, ni Heredia, ni Gonsalves Días y tantos otros pueden quejarse de no estar en un libro donde ni siquiera se consagra un recuerdo al autor de *Il passero solitario,* del *Canto nocturno del pastor* **[p. 101]** *errante en el Asia,* y de *Il tramonto de la* Luna. [1] Estos olvidos y estas ceguedades son muy de la crítica francesa.

Pero ahora no debemos invadir este dominio, reservado enteramente para el volumen próximo. Sólo los trabajos de Estética general son ahora materia de nuestro estudio, y faltan muy pocos que citar en las diversas escuelas espiritualistas. Hay que hacer memoria, sin embargo, de un libro modesto y exquisito, verdadero joyel literario, que no es en rigor un tratado de Estética, porque no pretende abarcar metódicamente la ciencia de lo Bello, ni investigar sus principios y sus leyes, sino «libro de sincera y familiar psicología, donde el autor analiza ciertos placeres del arte y da cuenta de sus sentimientos, con la esperanza de que el lector reconocerá sus propias impresiones». Son palabras suyas, y bastan para caracterizar la obra. Su autor es M. Martha, profesor (y no sé si actualmente decano) de la Facultad de Letras de París, moralista y crítico de gusto muy severo y pulcritud intachable, conocido por un bellísimo estudio sobre el poema de Lucrecio y por otros no menos interesantes sobre la moral estoica y los poetas y filósofos de la decadencia clásica. El libro de que ahora tratamos tiene por asunto *la Delicadeza en el Arte,* cualidad que ama el autor sobre otra ninguna, hasta el punto de no concebir el arte sin ella; cualidad tanto más amable y más digna de ser celebrada, cuanto más se aleja de ella sistemática y brutalmente el gusto

moderno. Y en verdad que nunca se ha hablado de la delicadeza más delicadamente que lo hace Martha en este libro suyo. Pero entiéndase bien que la delicadeza que el autor ensalza con serenidad y elevación dignas de la prosa antigua, no es la falsa, convencional y amanerada delicadeza de las épocas que no sienten el arte. Es la delicadeza robusta y sana de las *Geórgicas,* no la **[p. 102]** sensiblería enervante del siglo XVIII, ni el insípido idealismo de la antigua poesía pastoril.

El libro de Martha consta de tres capítulos teóricos, y dos de aplicación crítica, estrechamente enlazados. El primero versa sobre la *Precisión,* considerada así en las artes plásticas como en la poesía, entendiendo por precisión la delicadeza, severidad y corrección del dibujo. El segundo trata de la *Discreción,* que se muestra en indicar las cosas sin decirlas, dejando al espíritu del lector el placer activo de completar por sí mismo la impresión, penetrando más allá de la superficie. El tercero establece el principio de la independencia del arte, como exquisita satisfacción de la razón y del alma, que puede trocarse en luz interior, en instrumento de crítica y regla de juicio; y determina sus relaciones con la Moralidad, «que, entendida como debe serlo, no es una servidumbre, una concesión hecha a un principio extraño al arte, sino una ley que el arte mismo se impone libremente para lograr su propio fin, que es el placer estético». El autor comprueba sus teorías con un estudio sobre la falta de precisión en la poesía contemporánea, y otro sobre la falsa delicadeza que dominó en la poesía de Francia durante el siglo XVIII. [1]

[p. 86]. [1]. Se publicó en 1856, y forma el tomo decimoséptimo de la tercera y última serie de Diccionarios. Lleva por apéndices el *Ensayo* del P. André sobre lo Bello, algunos artículos de Kératry, y los diversos y elocuentes escritos que reunió Montalembert bajo el epígrafe *Del vandalismo y del Catolicismo en el Arte*.

[p. 86]. [2]. *Le Beau dans la nature et dans les arts, par M. l'Abbé Gaborit,* segunda edición: París, 1885; Berche y Tralin, editores; publicado en Lille; dos tomos en 4.°, lindamente impresos.

El autor es director del Seminario Elemental *(Petit Séminaire)* y miembro de la Sociedad Académica de Nantes. Ha tomado por divisa de su trabajo estos dos versos de Brizeux:

«Le beau c'est vers le bien un sentier radieux,
C'est le vétement d'or qui le pare à nos yeux».

Empieza por declarar con la mejor buena fe del mundo que cuando publicó la primera edición de su trabajo, no conocía las ideas estéticas de Santo Tomás de Aquino más que por algunas citas esparcidas en diversos libros, por lo cual hubo de llenarse de asombro cuando algunos críticos le dijeron que sus teorías estaban de acuerdo con las del Angel de las Escuelas.

Por lo demás, el Tratado es estimable. Defiende con mucho vigor, contra Cousin y Lévêque, que la verdad abstracta no es suficiente para producir en nosotros la emoción de lo bello; niega el valor estético de las formas desprovistas de *expresión* (unidad, variedad, proporción, armonía, orden), y concibe el arte como un simbolismo de lo invisible. Cae, por consiguiente, como la mayor parte de las estéticas francesas, y más de lleno que ninguna de ellas, en la confusión entre lo *expresivo* y lo *bello,* hasta decir que «las propiedades expresivas y las propiedades esteticas de los objetos son idénticas», si bien confiesa (y esto arruina toda su teoría), que la expresión está al servicio de la fealdad lo mismo que al de la belleza. El abate Gaborit sale de la dificultad como puede, afirmando que la belleza no es cualquier género de expresión, sino «la expresión de la vida que se desarrolla conforme a su ley.»

La forma literaria de este libro es agradable e indica un comercio bastante familiar con las obras de los poetas y otros escritores amenos; pero adolece un tanto del amanerado *style fleuri,* en que

suelen deleitarse los clérigos franceses. La parte crítica es muy floja, y puede dudarse que el autor haya leído muchas de las obras que censura. ¿Quién no ha de sonreírse al ver tildado a Kant por *deficiencia de análisis? ¡Si* fuera por defecto de síntesis!

Una cosa hay que agradecer al abate Gaborit: no haber confundido el arte con la belleza. Merced a esta ingeniosa solución, admite, con más franqueza que otros estéticos de su escuela, la legitimidad de las representacimoes artísticas de lo feo.

La teoría de las pasiones dramáticas está extractada de Saint-Marc Girardin.

[p. 87]. [1]. París, Roger y Chernoviz, 1883. Este libro tiene más substancia filosófica que el de Gaborit, y está escrito con mucho método. Define la belleza como *el resplandor o claridad de la forma,* tomando esta palabra *forma* en el sentido escolástico.

[p. 88]. [1]. Sigo la traducción castellana del Sr. Antequera.

[p. 89]. [1]. Vid . *La Vie et les oeuvres de V. de Laprade, par l'Abbe James Condamin, chanoine honoraire, Docteur en Théologie et Docteur en Lettres, Professeur à la faculté catholique de Lettres de Lyon, avec une lettre de François Coppée:* Lyon, Vitte et Perrussel, 1886.

[p. 92]. [1]. *Fragments sur l'Art et la Philosophie, suivis de Notes et Pensées recueillis dans les papiers d'Alfred Tonnellé, publiés par G. Heinrich:* Tours, 1859, ed. Mamée, segunda edición, dos tomos. Véase el delicado estudio de Caro acerca de Tonnellé, en su último libro *Mélanges et Portraits*. (París, Hachette, 1888, tomo II.)

[p. 96]. [1]. El abate Condamin, ingenioso y discreto biógrafo de Laprade, refuta bien esta paradoja suya (páginas 450 a 459 de la obra citada).

[p. 101]. [1]. *Le Sentiment de la Nature avant le Christianisme, par Victor de Laprade, de l'Académie Française:* París, Didier, 1866.- *Le Sentiment de la Nature chez les Modernes…:* París, Didier, 1870, 2.ª edición.

Sobre el mismo asunto de la obra de Laprade, aunque limitándose a un caso particular, ha escrito un interesante opúsculo *(Del Sentimiento de la Naturaleza en la antigüedad romana)* el notable pensador ginebrino E. Sécretan, cuyo nombre hubiéramos debido citar al lado de los de Pictet y Töpffer.

El estético inglés Shairp es autor de otra obra del mismo asunto. *(On poetic interpretation of nature)*. No la conocemos.

[p. 102]. [1]. *La Délicatesse dans l'Art, par Constant Martha, Membre de l'Institut, Professeur à la Faculté des Lettres de París:* París, Hachette, 1884.

CAPITULO VI.—DIRECCIONES INDIVIDUALES.—RAVAISSON.—LACHELIER.—FOUILLÉE.—GUYAU.

HAY un ilustre pensador contemporáneo, a quien es imposible omitir en una historia de la Estética, por más que hasta el presente no haya escrito nada de esta ciencia, salvo algún fragmento de crítica artística. Este filósofo, espiritualista independiente, que siempre ha marchado solo y con grandes bríos por el camino de la especulación más alta, es Félix Ravaisson, autor de un *Ensayo sobre la Metafísica de Aristóteles,* obra original y profunda, que algunos estiman como el fruto más maduro de la filosofía francesa de nuestro siglo. De él ha dicho Vacherot: «No conozco libro publicado desde hace cuarenta años que enseñe más sobre el objeto, el método y la verdadera explicación metafísica de las cosas». [1] Pero hay un libro de Ravaisson que todavía nos da más luz sobre el fondo de su pensamiento. En su informe sobre *La filosofía en Francia en el siglo XIX,* Ravaisson proclama una especie de misticismo estético. El bien es el amor mismo, y el amor es el principio y la razón de la belleza. Se puede explicar la idea general del bien refiriéndola a la belleza; pero a su vez la belleza se reduce en último análisis (a lo menos la Belleza Suprema) al Bien por excelencia, que es el fondo de la perfección, la esencia de lo divino. Refiriendo las principales categorías de la **[p. 104]** Estética a los elementos primordiales de la naturaleza divina y humana (poder, inteligencia y amor), podemos decir que lo sublime del terror corresponde al poder; lo bello propiamente dicho a la inteligencia, y finalmente al amor lo sublime superior y propiamente sobrenatural, que constituye la más excelente y divina belleza, la belleza de la Gracia y de la Caridad. A los ojos de Ravaisson, la Estética no es solamente una parte muy importante de la filosofía, sino que, considerada en sus principios, se identifica con la Moral, y es toda la Filosofía, porque si la Belleza es el móvil del alma y lo que la hace amar y querer y obrar y vi-

vir, y, en una palabra, *ser; sólo la Belleza, y principalmente la más divina y perfecta, contiene el secreto del Mundo*. Por eso dijeron los antiguos que «Eros fué el primero y el más omnipotente de los dioses». [1] Es el Dios que se sacrifica a sí mismo para que de sus miembros se formen las criaturas.

De esta doctrina ha dicho Vacherot que «es el espiritualismo más absoluto, más sabio, más profundo, y al mismo tiempo más amplio que haya sido expuesto desde el origen de la filosofía espiritualista en Francia». Es evidente que Ravaisson, que comenzó por Aristóteles, alta y metafísicamente interpretado, y obedeció luego por algún tiempo a la influencia de Schelling, modificada por la de Leibnitz, ha terminado por un misticismo entre cristiano y alejandrino, por una *philographía* o ciencia del amor. Pero la originalidad de Ravaisson consiste en que, siendo místico, no es, con todo eso, idealista ni platónico, sino que permanece aristotélico, y condena en términos expresos el idealismo absoluto que eliminando como accidentales los caracteres específicos pretende llegar por una fantástica generalización a lo más elevado que hay en el orden inteligible, con lo cual sólo consigue destruir su propia obra, reduciéndolo todo a las condiciones lógicas más elementales, que no son el máximo, sino el mínimo de perfección. Los dos metafísicos de más fuerza que ha dado Francia en este siglo, Ravaisson y Bordas Demoulin, están profundamente divididos en este punto. Ravaisson quiere llegar a la intuición de lo Absoluto, no por una síntesis ideológica o dialéctica, sino por una síntesis psicológica al modo de Aristóteles y de Leibnitz, por una **[p. 105]** conciencia inmediata de nuestra naturaleza íntima, de nuestra personalidad imperfecta y relativa, que reclama por su misma imperfección lo absoluto de la perfecta personalidad, que es la sabiduría y el amor infinitos. De este modo la Metafísica brota de las entrañas de la Psicología, y al mismo tiempo la explica y le da su razón última por analogía transcendental. «Dios sirve para entender el alma, y el alma para

entender la naturaleza». Porque la naturaleza también es *personal* en el sistema de Ravaisson, como en la *Monadolofía* de Leibnitz, y también, aunque en menor grado, presenta los caracteres de actividad espontánea e intencional. De este modo una doctrina mística y ultra-espiritualista viene a darse la mano con las últimas y más audaces conclusiones de cierta especie de *monismo* que impropiamente se llama materialista, puesto que acaba por suprimir la materia. Y ésta es la grande originalidad de la tentativa de Ravaisson, que aspira nada menos que a reconciliar la ciencia positiva con la metafísica tradicional en su expresión más castiza y sistemática, en la *Metafísica* de Aristóteles. Bajo este aspecto, Ravaisson significa en Francia lo que Lotze en Alemania, y, valiendo tanto como él, no le debe nada, aunque su sistema conduzca a análogas consecuencias, es decir, a considerar los fenómenos naturales como manifestaciones de una actividad radical y espontánea, y a resolver toda existencia en el espíritu infinito y en el amor, o, lo que es lo mismo, en el Bien, del cual dijo Aristóteles que pendía toda la Naturaleza. Todo se cumple en el mundo, no por mecanismo brutal, sino por el desarrollo de una tendencia al bien, a la perfección, a la belleza. Lo sensible no se entiende más que por lo inteligible, y la naturaleza no se explica más que por el alma. Sin la idea de finalidad, sin la idea de armonía, ¿qué sería la ciencia de los seres organizados y aun de los inorgánicos? Excluir de la ciencia la Metafísica, vale tanto como excluir el pensamiento. Las causas físicas son meras condiciones; la causa eficaz y final no puede ser otra que el espíritu. «La naturaleza no es más que una dispersión o refracción del espíritu… Desde el punto interno y central de la reflexión, el alma no se ve solamente a sí propia, y también ve como en su fondo el infinito de donde emana, sino que se ve y se reconoce más o menos diferente de sí misma, de grado en grado, hasta llegar a los extremos límites donde en la dispersión **[p. 106]** de la materia toda unidad parece disiparse, y toda actividad desaparecer bajo el encadena-

miento de los fenómenos». Tenemos, pues, que, según Ravaisson, en el alma se encuentra todo lo que se desarrolla en la naturaleza, conforme a la sentencia de Aristóteles, « *el alma es el lugar de todas las formas», y* a la no menos profunda de Leibnitz, «el cuerpo es un espíritu momentáneo».

Nos hemos detenido tanto en la doctrina de Ravaisson, no sólo por su indisputable grandeza y por el enérgico esfuerzo intelectual de que da testimonio en medio de la anarquía, o más bien de la abyección metafísica que estamos presenciando, sino por la importancia suprema que en ella se concede a lo Bello y al Arte, lo mismo que en la de Schelling, con la cual no deja de tener algunos puntos de contacto. Ravaisson no es popular ni puede serlo: la popularidad pertenece a los espíritus brillantes y superficiales; pero ha formado algunos discípulos eminentes, entre los cuales hay que contar en primer término a Julio Lachelier, que apenas ha publicado obra alguna, excepto su tesis sobre la Inducción, y a quien sólo conocemos por dos artículos de un oyente suyo. [1] Lo mismo que su maestro, Lachelier refunde toda filosofía, y aun toda ciencia, en la Estética. La ciencia no puede ser más que ciencia de finalidad y de armonía: toda armonía es un grado mayor o menor de belleza; por consiguiente, una verdad que no sea bella, no puede ser más que un juego lógico de nuestro espíritu: *la única verdad sólida y digna de este nombre es la Belleza*.

Esta filosofía estética que identifica la verdad con la belleza, y esta moral estética que identifica lo bueno con lo bello, han sido objeto de la crítica penetrante y demoledora de Alfredo Fouillée, [2] espíritu negativo y sutil, dialéctico hábil, que en sus últimas obras ha dado lamentables muestras de pasar del cristicismo al positivismo evolucionista. Acusa a Ravaisson y a sus discípulos de proceder, no por análisis riguroso y preciso, sino por un método de intuición y de síntesis, que abre largo camino a la imaginación metafísica. El principio sobrenatural y sobre-racional que **[p. 107]** pone Ravaisson por fundamento común de la Estética

y de la Moral, el Amor absoluto, le parece una quimera digna de la teosofía alejandrina. Para él, la idea *transcendental* de Belleza implica contradicción. La Belleza es una *finalidad formal, y* la idea de lo Absoluto debe estar más elevada que toda forma sensible o inteligible. No se puede decir, en rigor filosófico, que lo Absoluto sea bello. Tampoco el concepto de lo Absoluto es idéntico al del Bien, a lo menos con identidad inmediata, puesto que la voluntad absoluta que Schopenhauer concibe es mala e irracional de suyo.

Concede, sin embargo, Fouillée que el sentimiento de lo bello, lo mismo que el de lo bueno, engendra en el espíritu un sentimiento más o menos oscuro de ilimitación, y se convierte para nosotros en símbolo de lo infinito. Pero Fouillée no quiere que a este hecho puramente psicológico se le dé ningún valor transcendental y objetivo, admitiendo una conciencia real de lo Absoluto. Y en cuanto al hecho mismo, procura explicarle, como los psicólogos ingleses, mediante las leyes de asociación, que rigen lo mismo las ideas que las imágenes y los sentimientos. Todo objeto bello provoca en nosotros una idea o un sentimiento determinado; pero además provoca por contagio o *sugestión* otra multitud de ideas, imágenes y sentimientos vagos, a los cuales responde en el cerebro la excitación que los fisiólogos llaman *difusa*. Un placer estético nunca viene solo: siempre despierta confusas reminiscencias, y se compone en gran parte de recuerdos más o menos inconscientes. Las sensaciones actuales se funden con los recuerdos, como el color principal se funde con los colores complementarios, y la nota dominante con los sonidos armónicos que la acompañan. Por otro lado, nuestra noción de lo infinito es la traducción más o menos abstracta del deseo insaciable, de la aspiración que nada puede satisfacer enteramente, de la voluntad que por todas partes encuentra límites y quiere traspasarlos. La Belleza, por la misma emoción que produce, excita en nosotros la idea del goce completo y sin límites, de la felicidad

suprema: cuando después sentimos que este goce es inasequible, tiende el placer a convertirse en tristeza y la sonrisa en lágrimas. *Surgit amari aliquid quod in ipsis floribus angit*. La misma universalidad y desinterés que la emoción estética trae consigo, contribuye a darla **[p. 108]** cierto carácter de infinitud. Fouillée va muy adelante en este camino, y a veces, contra su propósito, casi parece coincidir con Ravaisson. Desde luego propende como él a ver en el objeto bello un *símbolo del amor universal,* y a identificar la gracia estética con la gracia moral. Y tampoco teme decir que «toda verdadera belleza es, *ya por sí misma,* ya por lo que nosotros le añadimos, un infinito sentido o presentido». Pero entendámoslo bien: no se trata más que de un infinito psicológico y subjetivo, no de que se realice en un mundo transcendental el principio absoluto de la bondad y de la belleza. En cuanto a esto, Fouillée no niega ni afirma nada: lo absoluto es una simple incógnita: *puede* ser más bello y más bueno que cuanto nosotros imaginamos; pero *puede* también que no sea ni bueno ni bello. Así continúa planteada la eterna incógnita kantiana.

Hay un joven pensador que tiene estrechas afinidades con Fouillée, del cual, al parecer, ha sido discípulo, a lo menos en cuanto a las teorías éticas, objeto capital de las meditaciones de ambos. Este pensador, llamado M. Guyau, autor de muy doctos libros sobre la Moral de Epicuro y la Moral Inglesa Contemporánea, es también poeta distinguido y estético muy inteligente, como lo demuestran sus *Problemas de la Estética Contemporánea,* [1] libro de muy amena lectura, que ofrece algunos puntos de vista relativamente nuevos e ingeniosamente desarrollados, aunque no todos plausibles ni mucho menos. El autor se ha propuesto demostrar, contra Herbert Spencer y los antiguos kantianos, que el placer del arte no se explica por el placer del juego; resolver los supuestos antagonismos entre el arte y la industria, entre el espíritu científico y la imaginación, entre el espíritu científico y el instinto espontáneo del genio, entre el espíritu científico y el

sentimiento; responder a los tristes vaticinios que anuncian la próxima desaparición del arte; mostrar hasta qué punto la poesía puede inspirarse en las ideas científicas y filosóficas; y, por último, defender la forma poética por excelencia, la forma métrica, de los absurdos ataques que continuamente dirigen contra ella hombres destituídos del sentido de la armonía, **[p. 109]** y vindicar al mismo tiempo la dignidad del arte en frente de los propios artistas que quieren reducirle a una cuestión de procedimiento, de factura y de *rima rica,* escuela numerosa en Francia, donde toma el nombre de *Parnasista y* otros varios. Las cuestiones, como se ve, tienen todas gran carácter de actualidad, sin carecer por eso de valor esencial y teórico. Todas ellas, en el pensamiento de Guyau, se reducen a un solo objeto: defender el carácter serio del arte, considerado, ya en su principio y fondo, ya en su futuro desarrollo, ya en su forma, que debe reflejar toda la sinceridad del pensamiento y de la sensación. Para esto va contestando sucesivamente a las diversas objeciones de los filósofos, de los sabios en ciencias positivas, y de los mismos artistas; y sin menoscabo de la independencia del arte dentro de su esfera propia, muestra cómo se encuentra y debe encontrarse mezclado a todas las manifestaciones de la vida, a toda la existencia moral y material de la humanidad. No quiere Guyau que el arte se reduzca a un vano *dilettantismo* que prescinda totalmente de lo verdadero, de lo real, de lo útil y de lo bueno, ni tampoco a mera gimnasia del sistema nervioso, como da a entender la escuela evolucionista. Sostiene que la *utilidad* es ya un primer grado de belleza, aunque ciertamente no muy elevada, y que la satisfacción del deseo nada tiene de esencialmente antiestético. Por ejemplo, en las funciones de nutrición, el sentimiento de la vida reparada y renovada constituye una armonía verdadera y profunda que no carece de belleza. El amor sexual, aun bajo la forma de deseo físico, ha sido siempre un elemento poético de grande importancia, y en cierto modo el arte es una transformación del amor. «Con-

siderar el sentimiento estético divorciado del instinto sexual y de su evolución (dice el autor), nos parece tan superficial como considerar el sentimiento moral aislándole de los instintos simpáticos». Por este camino se va muy lejos, y Herbert Spencer parece un idealista al lado de Guyau, cuya estética no deja de tener bastantes puntos de contacto con la psicología de La-Mettrie y de Helvecio. Todo el mundo dice y piensa que los sentidos estéticos por excelencia son la vista y el oído, por lo mismo que nos comunican sensaciones menos inmediatas y menos intensas. Pero Guyau arregla esto de otro modo, y los declara inferiores *bajo el aspecto estético*. Y, en efecto, hay otros sentidos que tienen **[p. 110]** relación más directa con el instinto sexual. No puede negarse que es muy elevada la filosofía que hoy domina. El gran sentimiento estético resulta ahora ser el tacto que, «ayudado del gusto, del olfato y de todos los sentidos vitales, ha enseñado casi siempre a los ojos lo que debían admirar, buscar y amar». De este modo la génesis del sentimiento estético ha de buscarse en la historia de las necesidades y de los deseos humanos más ínfimos. Guyau cree en el carácter estético del arte culinaria y de la perfumería. [1]

Apresurémonos a advertir que no todo en la Estética de Guyau es de esta misma fuerza: hay en ella cosas profundas y verdaderas. Así, por nuestra parte, encontramos fundado el cargo que dirige a la escuela kantiana de haber *intelectualizado* exageradamente la belleza, prescindiendo del elemento sensible y del elemento activo. Este es, en efecto, el pecado capital de la escuela crítica, de la escuela evolucionista y de otras muchas, y es el que todavía mantiene la psicología estética en un estado de relativo atraso, y eterniza discusiones que no serían posibles si partiésemos de la unidad e integridad de la conciencia humana, en vez de dividirla artificiosamente. Esta verdad, vislumbrada por Guyau, es lo que da verdadera importancia a su libro, prescindiendo de los efluvios materialistas de que hoy está saturada la atmósfe-

ra. El Arte es acción no menos que contemplación, y no puede ni debe aislarse de la *vida*. Precisamente el ideal supremo del artista consiste en infundir la vida en su obra, en crear. Lejos de ser la ficción elemento esencial del arte, es una limitación. El verdadero fin artístico es la vida, la total realidad. Es cierto que este fin no se realiza nunca plenamente; pero, como dice con frase muy bella nuestro autor, «el arte es como el sueño del ideal humano, fijado en piedra dura o en tela, sin poder nunca levantarse y andar».

Todo lo que es serio y útil, todo lo que es real y vivo, puede, *en ciertas condiciones,* llegar a ser bello. Estas condiciones dependen, ya de los movimientos, ya de las sensaciones, ya de los sentimientos. M. Guyau acepta en lo sustancial la teoría de Herbert Spencer sobre la gracia, si bien difere en no suponer la *gracia* propia y peculiar de los movimientos del juego, puesto que las **[p. 111]** cualidades estéticas del movimiento se realizan de un modo quizá más perfecto en el trabajo consciente y reflexivo. A la fórmula de Schiller, «el hombre no es completo más que cuando juega», sustituye Guyau esta otra: «el hombre no es completo sino cuando trabaja». La gracia no es incompatible con el trabajo en general, sino con el trabajo perdido, con el esfuerzo inútil. Cuando vemos un movimiento gracioso, siinpatizamos ciertamente con los miembros que le ejecutan; pero simpatizamos todavía más con la energía de la voluntad que mueve los miembros para un fin. No se pueden considerar los miembros sin el motor, el gasto de fuerza sin la voluntad que la gasta. La belleza superior de los movimientos pertenece a la esfera de la actividad, del sentimiento y de la conciencia. Para encontrar bella la naturaleza, tenemos que imaginarla viva. La fuerza física sólo tiene valor estético como símbolo expresivo del poder de la voluntad. La gracia es, ante todo, como decía Schelling, la expresión del universal amor. La fuerza representa en la expansión de la vida el elemento viril, la gracia, el elemento femenino. La belleza suprema

de los movimientos consistiría en la unión de la fuerza y de la gracia, en la expresión de una voluntad que fuese a un tiempo la más enérgica y la más dulce.

Del mismo modo, la belleza del sentimiento se compondrá de fuerza, de armonía y de gracia, y será, ante todo, la expresión de una voluntad que está en armonía con su medio y con las otras voluntades. Infiérese de aquí, y Guyau no rechaza esta conclusión extrema, que la emoción artística puede considerarse en la mayor parte de los casos como una simple forma derivada de la emoción moral o simpática. Y no se alegue el uso frecuente que hace el arte de sentimientos tales como la cólera, el odio y el deseo de venganza; porque estos sentimientos sólo resultan estéticos en aquella medida en que participan del carácter ético. Así la venganza se confunde en las naturalezas salvajes con el amor de la justicia; la cólera es una forma inferior de la indignación: hay en todo esto una especie de *moralidad extraviada, y* en general puede decirse que los sentimientos enérgicos, la voluntad perseverante y violenta, tienen algo de bueno y de bello, hasta cuando su objeto es malo y feo. Mediante este ingenioso recurso, sostiene Guyau que todo sentimiento moral es estético y **[p. 112]** *recíprocamente,* sin admitir por eso que una obra de arte de intención moral sea necesariamente bella, ni que el arte se confunda con la dirección de la vida. A pesar de la identidad del sentimiento moral con el más alto y puro sentimiento estético, el arte es cosa muy diversa de la moral. Guyau no nos explica cómo, y éste es sin duda uno de los mayores vacíos de su libro, y acusa una grave contradicción en el pensamiento de su autor. Aceptadas sus premisas, habría que admitir una de dos cosas: que el arte puede ser ley y norma de vida, o que la moral puede ser única ley del arte. No basta decir que el arte produce en nosotros una elevación moral, excitando el sentimiento de la admiración, porque esta admiración no suele pasar de ahí, resultando de todo punto esté-

ril para la libre realización del bien, si no la ayuda otro motivo más alto.

Guyau aplica al análisis de las sensaciones estéticas el mismo método que al análisis de los sentimientos. Las sensaciones de la vista son bellas, no porque directamente no sirvan para las funciones de la vida, como supone la escuela inglesa, sino, al contrario, por el ardiente y necesario estímulo que la luz ejerce sobre nuestro organismo. El oído debe sus más altas cualidades estéticas a la importancia social y simpática que tiene el sonido, como el mejor medio de comunicación entre los seres vivos. Guyau combate acerbamente la teoría de la música *inexpresiva* de Hanslick, y también la extraña aseveración de Fechner, que declara a la Música incapaz de suscitar asociaciones de ideas. Cree, como Spencer, que el canto no es más que el desarrollo del acento, y la música instrumental el desarrollo de la voz humana.

La teoría general fácilmente puede inferirse de estos postulados. Toda sensación puede adquirir carácter estético, el cual consiste en una especie de resonancia de la sensación a través de todo nuestro ser, sobre todo de nuestra inteligencia y de nuestra voluntad; en una armonía entre nuestras sensaciones, ideas y sentimientos. La emoción estética tiene generalmente por base la emoción agradable, pero no puede confundirse con ella. Lo bello consiste, no en la *tonalidad* de la sensación (esto es, en su carácter agradable o desagradable), sino en el timbre, es decir, en la combinación estética de los placeres, unos dominantes, otros asociados, mezclándose a veces con dolores o tristezas confusas, **[p. 113]** que son a modo de disonancias propias para realzar la armonía del conjunto. El germen de lo bello está, por consiguiente, en lo *agradable, y* lo agradable se reduce a la conciencia de la vida sin trabas ni obstáculos. Vivir una vida llena y fuerte, es ya estético; vivir vida intelectual y moral, será el máximum de la belleza, y al mismo tiempo el goce supremo. Lo agradable es el núcleo luminoso; la belleza, la aureola radiante. Todo foco de

luz tiende a irradiar; todo placer tiende a convertirse en placer estético. En suma: la Belleza puede definirse «una percepción o una acción que estimula en nosotros la vida bajo sus tres formas a la vez (sensibilidad, inteligencia y voluntad), y engendra el placer por la conciencia rápida de este general estímulo». Un placer que fuera puramente sensual o puramente intelectual, o dependiente del mero ejercicio de la voluntad, no podría en ningún caso llamarse placer estético. Nada puede aislarse en nosotros, y todo placer verdaderamente profundo es la conciencia sorda de la armonía general, de la completa solidaridad que llamamos vida. La teoría del *juego* implica una especie de *quietismo* en el arte. Nada de lo que es parcial, nada de lo que conmueve aisladamente un órgano sin resonar hasta el fondo mismo del ser, merece verdaderamente el nombre de bello. Y precisamente el juego tiene por carácter ejercitar una facultad aislada, dejando indiferente todo el resto del ser. Si esto es arte, es un arte inferior. Las emociones verdaderamente estéticas son las que se apoderan totalmente de nuestro ser, las que aumentan la intensidad de nuestra vida. Y aquí, para completar y aclarar el pensamiento de Guyau, habría que hacer una distinción importante que él omite. El arte puede ser *juego*, y muchas veces lo es, para el espectador; no lo es, no lo puede ser nunca para el artista. A esta luz quizá pueda resolverse la antinomia entre esta doctrina y la de Schiller.

En esta teoría de lo Bello funda Guyau su fórmula del arte. La emoción producida por el artista será mucho más viva cuando, en lugar de acudir a imágenes visuales o auditivas de valor indiferente, trate de excitar, por una parte, *las sensaciones más profundas* de nuestro ser, y, por otra, *los sentimientos más morales y las ideas más elevadas;* en una palabra, lo inferior y lo superior de nuestra naturaleza. Será, pues, un arte muy material, muy realista en cuanto a las formas, muy espiritual en cuanto a los **[p. 114]** sentimientos y a las ideas. Rechazará todo lo frívolo, toda ficción que no sea un simbolo intelectual o moral y no haga pensar o

sentir. Guyau (que es poeta de muy sincera y elevada inspiración, como lo muestran sus *Versos de un filósofo)* es enemigo acérrimo de las escuelas llamadas *coloristas;* de los poetas que, como Teófilo Gautier y sus discípulos, pretenden tener una paleta en vez de una lira, y se limitan a acumular sin término arabescos e imágenes indiferentes. No se ve con los ojos solos. Siempre un sentimiento moral, una idea se añade a la imagen sensible. En poesía, la imagen debe ser el producto de la cooperación de todos nuestros sentidos y de todas nuestras facultades.

Por término de su sistema, concibe Guyau una síntesis futura de lo agradable y de lo bello. Llegará un día en que todo placer será bello, en que toda emoción agradable será artística, porque no habrá ninguna en que no se combinen con el elemento sensible elementos intelectuales y morales; no habrá ninguna que pueda llamarse egoísta e individual, ninguna que sea la satisfacción de un órgano determinado. El autor es de un optimismo inquebrantable: no importa que la estadística y la fisiología hagan constar la decadencia física de nuestra raza y la alteración de sus formas, cada día menos bellas y esculturales; no importa: con eso nos convertiremos en cerebro, y el sistema nervioso se acrecentará a expensas del sistema muscular, que se irá reduciendo a lo estrictamente necesario para el sostenimiento de la vida. No habrá belleza *plástica* ni *eflorescencia de la carne;* pero habrá una belleza *poética,* que consistirá en la expresión y en el movimiento, y crecerá en belleza expresiva el rostro, que es donde se refleja la vida psicológica. Desaparecerán todos los signos fisionómicos de la fealdad, que parece que van unidos a la inferioridad intelectual y moral de las razas, verdaderos signos de *atavismo,* que sólo aisladamente pueden persistir en los individuos de las razas superiores. La belleza se irá haciendo cada vez más intelectual. Será menos *estática* que la antigua, pero más *dinámica*. No se volverá a hacer la Venus de Milo ni el Hermes de Praxiteles; pero no por eso morirá la *plástica,* sino que descubrirá nuevos mundos de ex-

presión con ayuda de la ciencia y del detalle anatómico. No morirá la pintura, porque el color es eterno, y el sentimiento del color es uno de aquellos en que más se comprueban las leyes **[p. 115]** de la evolución, aunque no se adopten las paradojas de Hugo Magnus y otros fisiólogos. La lengua de los sonidos parece inagotable. Ciertos géneros y formas de la poesía pueden morir; pero la poesía misma es eterna, aunque no conserve las formas de la epopeya antigua ni de la tragedia francesa. Tampoco ha de temerse que el advenimiento de la democracia, produciendo una medianía universal, acabe con el arte, que es aristocrático por naturaleza, como sostienen Renán y otros. La democracia no puede destruir las condiciones orgánicas y fisiológicas del genio en el artista, ni reducir el número de sus circunvoluciones cerebrales o disminuir el peso de su cerebro. ¿Diremos, con Ruskin y Sully Proudhomme, que el desarrollo moderno de la industria es incompatible con el arte, y que cuanto más se perfeccionan las máquinas, más antiestéticas resultan, porque son menos *representativas de sus motores?* No, contesta Guyau; porque el valor estético de las máquinas no está en relación con su valor representativo de fuerza, sino con su mayor o menor apariencia de *vida y* de movimiento espontáneo. ¿Diremos, con Hartmann, que el espíritu científico acabará por matar la poesía, cortando las alas a la imaginación y revelando el misterio de las cosas? Tampoco; pues aunque la poesía aspire, lo mismo que la ciencia, a ser una interpretación del mundo, y convengan así en cuanto a su objeto, nunca podrán sustituirse la una a la otra, y, como dice profundamente Mathew Arnold, «jamás las intrepretaciones de la ciencia nos darán el sentido íntimo de las cosas que nos dan las interpretaciones de la poesía, porque las de la ciencia se dirigen a una facultad limitada; las de la poesía al hombre entero». Todos los teoremas de la Astronomía no nos impedirán sentir la poesía de los cielos. Cada nuevo descubrimiento trae un misterio nuevo, que sustituye al misterio ya revelado; siempre habrá en la ciencia

humana una sugestión eterna, fuente de eterna poesía. ¿Y qué ciencia habrá que pueda destruir el misterio metafísico, que no es sólo el misterio de las leyes incógnitas, sino el misterio de la esencia acaso incognoscible de la realidad? La poesía es, a su manera, una especie de metafísica espontánea, que adivina y presiente en fórmulas vagas lo que quizá la ciencia no formulará nunca en términos precisos. La poesía puede parecer antagónica respecto de alguna ciencia parcial y limitada; pero si fuera **[p. 116]** posible una ciencia universal y sintética, esta ciencia tendría una poesía derivada de su propia inmensidad. Guyau, evolucionista, metafísico y un tanto *monista*, cree vislumbrar algo de esta futura materia poética en las concepciones darwinianas sobre las transformaciones de los seres animados, nueva especie de *metamorfoses,* que sustituirán a las de las leyendas indias y griegas; en las teorías del universal dinamismo; en todas las grandes hipótesis, que son como el poema y la novela de los sabios. Pero nunca el arte podrá confundirse con la pura ciencia ni caer bajo la categoría de la reflexión, perdiendo su carácter espontáneo, porque el arte es una creación, y saber no es crear. El genio instintivo e inconsciente es necesario en todas partes, aun en la ciencia, y va ligado como estímulo a todos los grandes descubrimientos. «Una misma facultad es la que hizo adivinar a Newton las leyes de los astros, y a Shakespeare las leyes psicológicas que rigen el carácter de Hamlet o de Otelo». Este instinto, esa visión interior (*insight*) de que Carlyle hablaba, presiente la verdad lo mismo que la belleza, antes de tener de ellas cabal conocimiento.

La imaginación poética necesita ser excitada y fecundada por el sentimiento. ¿Será verdad, como Stuart Mill afirma en su autobiografía, que el análisis científico le mata? Guyau defiende con gran ingenio la tesis contraria, haciendo nuevas aplicaciones de la teoría evolucionista. Los sentimientos humanos, aun los más primitivos, no son invariables, sino que se transforman con los siglos, lentamente, pero de un modo continuo. De instinti-

vos que eran, van elevándose a la conciencia y a la reflexión. Hoy sentimos la naturaleza de un modo mucho más profundo y desinteresado que los antiguos, y escuchamos por donde quiera la palpitación de la vida. El sentimiento de lo divino ha experimentado una total evolución desde Homero al cristianismo, y hoy toma mil formas diversas, desde la oración hasta el anatema. El sentimiento de patria y de ciudad se ha ido haciendo menos estrecho, y tiende a confundirse con el amor a la humanidad. La compasión es hoy más fácil de excitar, más intensa y más general que nunca; no recae ya sobre una persona determinada (Héctor, Andrómaca, Polixena), sino sobre clases y pueblos enteros, sobre toda la especie humana, y aun sobre los seres irracionales. Todavía más que los dolores particulares nos conmueve **[p. 117]** el universal dolor. El amor, que fué primero sensual y luego místico, ha adquirido en el arte moderno una intensidad profunda y dolorosa, que en parte se debe a la influencia de conceptos filosóficos y metafísicos, al choque del idealismo y del pesimismo. Nacen de aquí la glorificación del dolor, el vértigo de la inmensidad, mil cosas que eran desconocidas o muy raras en la poesía erótica antigua. Esta íntima penetración de la sensibilidad por la inteligencia es una de las causas principales del progreso moral y estético. Del contacto de la inteligencia brota una sensibilidad más exquisita: en cada uno de nuestros movimientos, en cada una de nuestras sensaciones nos parece que oímos resonar la naturaleza entera, y sentimos pasar la eterna agitación de las cosas. El arte tiende a inspirarse hoy en las leyes de la naturaleza descubiertas por la ciencia, en las grandes doctrinas morales, sociales y metafísicas de nuestro siglo. En Goethe, en Schiller, en Leopardi, se ha realizado la unión del espíritu poético y del espíritu científico y filosófico. Y en el fondo, la cualidad esencial del genio poético y del genio filosófico es casi la misma: percibir (como dijo Ruskin) la universal analogía en la universal diferencia. ¿Ha de entenderse esto en el sentido de que sea lícito al poeta poner en

verso las categorías de Aristóteles, o hacer clasificaciones como los botánicos? Nunca se debe trasladar a la poesía el pensamiento abstracto ni el estilo didáctico. Shairp ha dado en este punto con la verdadera fórmula: sólo los *resultados* de la ciencia son poéticos; nunca pueden serlo sus *procedimientos* (experimentación, análisis, razonamiento inductivo y deductivo). El poeta debe *sugerir,* no *enseñar.* Para entrar en el arte, la ciencia tiene que pasar de la esfera del pensamiento abstracto a la de la imaginación y el sentimiento.

No nos detendremos en el tercero y último estudio de Guyau *sobre el porvenir y las leyes de los versos*. Los principios generales acerca de la armonía y el ritmo son los mismos de Herbert Spencer, y todo lo restante de este estudio pertenece a la métrica francesa; cualquiera diría que el autor no se ha enterado de que exista ninguna otra. En cambio, para un extranjero, todas estas pendencias sobre hemistiquios, cesuras, *rimas ricas,* hiatos y otros tiquismiquis prosódicos, aplicados a versos que ni siquiera le suenan como tales, tienen un interés muy secundario, y sólo **[p. 118]** la vanidad de los franceses puede hacerles creer que esto es materia digna de tratarse en una estética general, donde sólo deben tener cabida los grandes principios métricos. Analizar el alejandrino francés, no es, como da a entender Guyau, hacer un análisis científico del verso. Al contrario: el tomar un tipo tan aislado lleva a errores evidentes, como la afirmación de que *la rima es elemento inseparable* del verso moderno. En Francia así es, y ya lo sabemos; pero ¿nunca se le habrá ocurrido a M. Guyau abrir un libro de poesía italiana, alemana o inglesa? Porque en cuanto a libros de otras lenguas, ya sé yo que no ha de rebajarse a leerlos un escritor tan culto, a quien debemos los españoles el finísimo obsequio de llamarnos *nación de cabeza estrecha y dura*. Procuremos mostrar que esta *estrechez y* esta *dureza* no nos lleva a ser injustos con los mismos que erigen en principio la injusticia res-

pecto de una raza entera, y hagamos esfuerzos para comprenderlo y aprovecharlo todo. [1]

[p. 103]. [1]. Vide Vacherot, *Le Nouveau Spiritualisme:* 1884, página 121.

[p. 104]. [1]. *La Philosophie en France au XIXe siècle…,* páginas 244 a 281.

[p. 106]. [1]. Gabriel Séailles, en la *Revue Philosophique* de Ribot (Enero y Mayo de 1883).

[p. 106]. [2]. Vide *Critique des Systèmes de Morale Contemporains, par Alfred Fouillée…:* París, G. Bailliére, 1883, páginas 319 a 358.

[p. 108]. [1]. *Les Problèmes de l'Esthétique Contemporaine, par M. Guyau:* París, Félix Alcan, 1884.

[p. 110]. [1]. Todos los ejemplos que Guyau alega en favor de tan extraña tesis, se explican por la asociación de ideas y de recuerdos o se reducen pura y simplemente a la categoría de lo *desagradable* .

[p. 118]. [1]. Guyau ha muerto el 31 de Marzo del año pasado (1888), dejando, entre otras obras que todavía no han sido impresas, un nuevo tratado de estética, *El Arte desde el punto de vista sociológico*. En él (según nos informa Fouillée, íntimo amigo del autor) se propuso demostrar que «la idea sociológica está en el fondo mismo del arte, que la emoción estética más completa y elevada es una emoción de carácter social, y que el arte, aun conservando su independencia, se encuentra ligado por su esencia misma a la moral y al espíritu religioso; protestar contra toda esta literatura de *desequilibrados,* de *neurópatas,* de *decadentes, y,* en una palabra, de *insociables,* que hoy domina en Francia, y, finalmente, poner de manifiesto el carácter profundo y vital de lo bello».

Véase el interesante opúsculo de Fouillée, *La Morale, l'Art et la Religion d'après M. Guyau* (1889), que llega a mis manos en el momento de corregir las pruebas de este capítulo.

CAPÍTULO VII.—ESTÉTICA DE PROUDHON.

AHORA vamos a penetrar en un mundo enteramente distinto. Todos los estéticos hasta aquí mencionados pertenecen con diversos matices a la escuela idealista: el mismo Guyau no rechazaría esta calificación, a pesar de su fervoroso evolucionismo y de su impiedad o irreligión notoria, de la cual quiere hacer la religión o irreligión del porvenir. En filosofía es evidente que todas sus inclinaciones están de parte de un monismo inmanente y naturalista, si bien no le propone más que como hipótesis. Pero en estética casi todas sus conclusiones son adversas a las del naturalismo militante, y conservan cierto sabor de espiritualismo. Por eso, alterando algo la cronología, le hemos colocado antes de los teóricos realistas.

El primero y más antiguo de ellos, es, sin duda, el famoso anarquista Pedro José Proudhon (1809-1865), ayer tan célebre, hoy tan olvidado.

Tal es el destino de los violentos: la duración y la eficacia de su obra suele estar en razón inversa de la fuerza malgastada para ahuecar la voz y deslumbrar a los espíritus sencillos. Aun la parte de verdad crítica, que de un modo más o menos relativo suele ir envuelta en los dogmatismos más absurdos, y es en el fondo la única razón de que tales dogmatismos puedan subsistir ni un solo momento, no basta a cubrir la parte de charlatanería y de sofisma con que se asegura el éxito escandaloso de un día, a **[p. 120]** que de las esperanzas de más alta gloria. Proudhon es de ayer, y ¿quién lee ya a Proudhon, aun en las materias económicas, cuanto más en las filosóficas, religiosas y artísticas? [1] Y, sin embargo, por los años de 1848, y aun bastante más acá, Proudhon era para unos un redentor, para otros un Anticristo, para todos una pesadilla constante. Era el anarquista por excelencia, el enemigo personal de la propiedad y de los propietarios,

[2] y además una especie de teólogo del diablo, un maniqueo de nuevo cuño, que con sus apóstrofes y epifonemas contra Dios, reforzados con otras figuras retóricas del gusto más declamatorio y perverso, traía metidas en un puño a las gentes pacíficas y timoratas, haciéndoles creer en la inminente proximidad del fin del mundo, consecuencia natural de las predicaciones de semejante energúmeno.

Hoy de Proudhon quedan dos cosas: el escritor apasionado y vehemente, y el crítico acerado y justiciero de las fáciles y egoístas vulgaridades que el liberalismo individualista se abrevió a llamar ciencia económica, pedestre ciencia de síndicos municipales y de tenderos de comestibles, aunque no lleguemos a llamarla, como Proudhon, *teoría del robo y de la miseria*. Pero así como la parte dogmática de los libros de filosofía social que Proudhon compuso ha entrado ya en la biblioteca de las *utopías* más o menos curiosas y amenas, así, y todavía con más razón, ha ido descendiendo su crédito de metafísico y pensador, hasta el punto de andar hoy por los suelos. Ravaisson le niega hasta el nombre de filósofo, porque «nunca fué capaz de discernir lo verdadero de lo falso, ni de enlazar metódicamente sus ideas», y sólo le concede talento literario y audacia singular en la paradoja. El neokantiano Renouvier le presenta como un sofista que «se pasó la vida jugando insolentemente con las ideas ante un público estupefacto, y murió sin haber alcanzado verdadera madurez de espíritu». **[p. 121]** Por otra parte, los socialistas *de la cátedra* le desdeñan, fundados en que sabía poco y lo sacaba todo de quicio; los anarquistas y nihilistas le encuentran retórico, anticuado y hasta conservador a su manera; para los positivistas es un hegeliano vergonzante; en suma, nadie le conserva estimación ni cariño, fuera de nuestro Pi y Margall, que le interpreta libremente; y quizá de algunos violentos de la extrema izquierda ultramontana, que en el fondo de sus almas sienten cierta cariñosa debilidad por estos redactores de apocalipsis satánicos y de filosofías endiabladas que, a

fuerza de serlo tanto, han de traer, según ellos, la reacción apetecida, de la cual Proudhon y sus similares vienen a ser por tal camino extrañísimos profetas.

Por nuestra parte, no pretendemos atenuar en lo más mínimo el duro juicio que la posteridad formula sobre la obra científica de Proudhon; pero quizá haya extremo de rigor en calificarle de sofista, entendida esta palabra en su actual y denigrante sentido. La sosfistería de Proudhon está en los procedimientos polémicos, en el continuo alarde de una dialéctica ostentosa; pero no en el fondo de su pensamiento, que, lejos de ser tornadizo y de mil fases como el de los sofistas, tuvo siempre inflexible unidad de aspiraciones sociales. Proudhon, hombre austero en sus costumbres y honrado a su manera, nunca obedeció a los motivos de baja ley que suelen engendrar las concepciones sofísticas, sino que procedió siempre como un fanático de buena fe, que aspiraba a realizar, por medio de la Revolución, su ideal de justicia. La endeblez filosófica de sus libros nace principalmente de no haber filosofado nunca Proudhon por amor a la filosofía pura, sino por necesidades de su polémica, en la cual empleaba, como armas más o menos hábilmente manejadas, una porción de ideas filosóficas de muy distintos orígenes, sin cuidarse mucho de su concordancia ni de su valor intrínseco. En filosofía, Proudhon es un aventurero, incapaz de razonar seriamente sobre un problema de metafísica, cuando no ve la inmediata aplicación moral o económica. De aquí dependen sus contradicciones y lo abigarrado de su cultura filosófica, en que se mezclan de un modo harto confuso el sensualismo del siglo XVIII, primera educación suya; algunos vislumbres de la crítica kantiana, en que le inició su amigo Tissot, profesor de Dijon, y algunas fórmulas hegelianas, que **[p. 122]** debió a otro amigo suyo, Carlos Grun, y de las cuales hizo aplicación inmediata en el *Sistema de las contradicciones económicas*. Estas fórmulas dan a las obras de Proudhon cierto barniz de hegelianismo, más aparente que real, puesto que, rigurosamente

hablando, Proudhon, a pesar de su vigoroso talento y su rapidez de comprensión, nunca llegó a penetrar en los arcanos de la dialéctica hegeliana, por la sencilla razón de que nunca leyó a Hegel, contentándose con ciertas consecuencias extremas, bastante análogas a las que sacaban por el mismo tiempo en Alemania Ruge, Feuerbach y los demás sectarios de la izquierda, que son a modo de herejes o disidentes dentro de la escuela.

Una de las partes de la enciclopedia hegeliana que parece haber ignorado Proudhon completamente, y eso que pudo leerla traducida o arreglada por Bénard, en la Estética. Proudhon, escritor de temperamento, escritor original y firme, enérgico y arrogante, tenía, sin embargo, muy poco o nada de artista y menos de crítico de arte. Por otro lado, la continua preocupación del fin social, y aquella especie de ascetismo descamisado y demagógico que él profesaba, le inducían a mirar el arte y la poesía como vanidades corruptoras, como insolentes frivolidades aristocráticas, que sólo sirven para adormecer al pueblo o para insultar su miseria. De este modo, como los extremos se tocan, venía a ser Proudhon, en sus relaciones con el arte, una especie de Jungmann o de abate Gaume vuelto del revés y traducido brutalmente al lenguaje de los clubs y de las tabernas socialistas. De las poesías amatorias, aunque fuesen honestas, decía que no eran más que *fornicación y podredumbre*. En su obra magna *De la justicia en la Revolución y en la Iglesia* (que hizo en su tiempo el efecto de un cartucho de dinamita), hay un capítulo entero de insolencias contra los literatos y los artistas, cuya vida egoísta y viciosa, divorciada de todos los grandes intereses revolucionarios, es para Proudhon compendio y cifra de todas las abominaciones.

Sin esta clave, no sería fácil entender la estética proudhoniana, y además ha de tenerse en cuenta que Proudhon, radical hasta la demencia en otras cosas, era en literatura conservador y clásico, partidario de Boileau y de la escuela del sentido común. En cuanto a las artes plásticas, profesaba un realismo *sui generis,* cu-

yos fundamentos se hallan expuestos en el curioso libro póstumo **[p. 123]** que se intitula *Del principio del Arte y de su función social,* [1] título ya por sí solo bastante expresivo, y que indica todo menos un propósito de estética pura.

Los gérmenes de este libro puede decirse que estaban arrojados ya, desde 1858, en el tratado de *La Justicia,* cuya síntesis, formulada por el mismo autor en carta al príncipe Napoleón», [2] era que «así como la antigua sociedad de derecho divino constituía un todo orgánico en política, economía política, derecho, moral, metafísica, *estética,* así también la Revolución, que es la afirmación *contradictoria* de esta sociedad, debe organizarse totalmente en cada una de estas categorías».

Para preparar, por su parte, este futuro organismo, Proudhon, «filósofo demasiado próximo a los ciegos elementos naturales que habían entrado en su temperamento de atleta», (como dice muy exactamente Sainte-Beuve, que no se le parecía en nada, y que, por lo mismo, le comprendió muy a fondo); Proudhon, a quien la belleza literaria *hacía bostezar* (según él propio confiesa en una carta), [3] y que sentía tentaciones irresistibles de *mandar al infierno la literatura,* «cuya edad de oro pertenece a otros tiempos en que el hombre, por lo mismo que sabía poco, hablaba mucho, y cuanto menos razonaba, más y mejor cantaba, aturdiéndose con sus propios gorjeos»; Proudhon, feroz iconoclasta del talento y del genio, «nombres funestos engendradores de esclavos, innoble rapiña ejercida sobre el producto del trabajador», [4] empezó por enamorarse de las obras de un mediano pintor, Gustavo Courbet, que allá por los años de 1863 se había hecho famoso por ciertas audacias de grosero naturalismo, más olvidadas hoy que sus actos posteriores como individuo de la *Commune* parisiense. Esta especie de realismo pictórico que antecedió en bastantes años al realismo literario de Zola y sus secuaces, es el texto clásico que Proudhon quiere ilustrar con sus comentarios. *Los Aldeanos de Flagey o la vuelta de la feria, El Entierro en Ornans,*

La Bañista, Los Picapedreros, Las Señoritas del departamento **[p. 124]** *del Sena, y* sobre todo el cuadro anticlerical de *La Vuelta de la Conferencia,* que el Jurado de la Exposición de 1863 excluyó de su catálogo y de la vista del público, son las tablas de la nueva ley artística. Courbet es el redentor, el Mesías del arte *social,* y Proudhon es su profeta, que viene a maldecir en su nombre «eso que llaman mundo del arte, turba de libertinos y de parásitos, ministros de corrupción, profesores de lujuria, agentes de prostitución». No le importa ser totalmente extraño a la teoría y a la práctica de las artes, «no haber leído siquiera lo que escribieron Winckelmann, Lessing y Goethe». Mejor: de este modo no tendrá *perturbado el espíritu por las ilusiones del arte, y* podrá «formarse *una idea teórica de él,* determinar sus funciones, juzgar sus obras y referirlas al sentido común». Ama en cierto modo las producciones del arte, «como un bárbaro ama lo que le parece bello, lo que brilla, lo que halaga su fantasía, su corazón y sus sentidos; como los niños aman las estampas». Y aun declarándose totalmente inepto para apreciar la habilidad de mano, la dificultad vencida, la ciencia de los medios y de los procedimientos, pretende que la muchedumbre tiene el derecho de imponer su gusto y su voluntad a los artistas y de rechazar todo lo que no comprende. «Por lo que toca a la idea y al sentimiento, todos somos igualmente artistas». Siendo espontánea la educación estética, toda autoridad en este punto es inadmisible; toda autoridad excepto la de los que no son artistas, por ejemplo, la de Proudhon que dice de sí mismo: «No sé lo que es la intuición estética; carezco del sentimiento instintivo que hace declarar en el primer momento que una cosa es bella o no: nunca llego sino por reflexión y análisis a la apreciación de la Belleza».

Lo que será una estética escrita con tal criterio, puede cualquiera adivinarlo, aun sin haber pasado los ojos por el libro. Para Proudhon, la cuestión de gusto estará siempre subordinada a lo que él llama *idea,* es decir, al pensamiento de reforma social. Es

cierto que admite (aun jactándose de no poseerla) una facultad estética independiente, un cierto sentimiento, «una vibración o resonancia del alma en presencia de ciertas cosas, o más bien de ciertas apariencias, que ella reputa bellas u horribles, sublimes o innobles». Es cierto que afirma la objetividad de la belleza como cualidad positiva de las cosas, y refuta con buenas razones **[p. 125]** a los metafísicos ultraidealistas, que han confundido la facultad de apercepción con la facultad de creación. Pero también es dogma proudhoniano, una y mil veces repetido, que la sensibilidad estética está en razón inversa del espíritu filosófico; que los enamorados del ideal, sean o no artistas, son los más frágiles de todos los humanos, porque en ellos el culto místico y vago de la belleza sustituye a la ley severa, precisa e imperativa de la moral; y que, en suma, haciendo mucho favor al arte, se le puede admitir en la democracia futura como «una facultad más femenina que viril, nacida para la obediencia, y cuyo desarrollo debe ir escrupulosamente subordinado al desarrollo jurídico y científico de la especie».

Esta lamentable preocupación del *fin jurídico y económico* vicia desde la raíz toda la estética de Proudhon, y puede servir de escarmiento a otras estéticas que en el fondo son idénticas aunque parezcan venir del polo contrario. Si bien se reflexiona, lo que sirve de base a la estética de Proudhon no es una teoría amplia y fecunda de la realidad, sino un estrecho y falso idealismo. El apologista de los cuadros de Courbet concede al artista la facultad de mejorar, de corregir, de embellecer y acrecentar las cosas, y también la de disminuirlas y deformarlas; en suma: la de cambiar las proporciones, continuando la obra de la naturaleza en una escala infinita de tonos y de figuras. La expresión artística es siempre para él *aumentativa o diminutiva, laudatoria o depreciativa,* nunca adecuada y exacta. La materia artística debe ser expresada, no conforme a las reglas de la observación científica, sino de un modo ajustado a las reglas del *ideal*. «El arte es una representa-

ción idealista de la naturaleza y de nosotros mismos, encaminada a la perfección física y moral de nuestra especie».

El realismo de Proudhon nace, pues, no de su concepción abstracta del arte, que es idealista, sino de la realización inmediata y directa que se empeña en dar a esta concepción fuera del mundo del arte. De los antiguos teólogos se dijo, y a la verdad con poca justicia, que no habían cultivado la filosofía sino como criada o sierva de la Teología *(ancilla Theologiae)*. Nunca entendió Proudhon el arte y la filosofía sino como esclavos misérrimos de su *Teoría de la miseria,* de sus *Contradicciones económicas,* de sus antinomias sociales, de su enérgica reivindicación de los derechos **[p. 126]** del proletariado. El artista era, a sus ojos, un auxiliar, un elemento poco menos que mecánico en la creación del nuevo mundo social, un elemento quizá inferior al de la industria. Cuando el arte no se resigna a tal servidumbre, no es más que *débauche de coeur et dissolution d'esprit*. El *arte por el arte* es «el principio del pecado, el origen de toda servidumbre, la fuente emponzoñada de donde manan todas las abominaciones y fornicaciones de la tierra… El arte por el arte, es decir, el verso por el verso, el estilo por el estilo, la forma por la forma, la fantasía por la fantasía, todos esos gusanos que roen nuestra época, como si estuviese infestada de piojos *(sic),* son el refinamiento del vicio, la quinta esencia del mal. Trasladado esto a la religión y a la moral, se llama misticismo, idealismo, quietismo, romanticismo, disposición contemplativa en que el orgullo más sutil se une a la más profunda impureza». [1] Todo esto podrá ser mucha verdad… metafísica; pero Proudhon, con su habitual y honrada franqueza, que no teme ni esquiva las contradicciones, se ha respondido a sí mismo pocas páginas más adelante: [2] «Contra la Belleza es vana toda protesta del pensamiento filosófico o del pensamiento realista: la dialéctica nada puede contra el ideal; sean cuales fueren las salvedades que nos imponen la razón y la moral, la belleza nos atrae y se apodera de nosotros: podemos, con virtud feroz,

rehusarle nuestros homenajes, pero siempre continuaremos siendo sus amantes desdeñados.» ¿Quién sabe si en estos *desdenes* encontraríamos la clave (no confesada por ingenios menos viriles que Proudhon) de muchos anatemas contra el arte puro, ni logrado ni entendido siquiera por los que blasfeman de él?

Fuera de estas veleidades, que por otra parte son raras en su libro, Proudhon, el satánico y anarquista Proudhon, enseña, como el más trivial fabulista, que «el arte, en su universalidad, poesía, estatuaria, pintura, música, novela, historia, elocuencia, comedia, tragedia, no tiene más misión que exhortarnos a la virtud y apartarnos del vicio». De donde se infiere, y es el mismo autor quien saca las consecuencias, que en toda obra de arte se ha de considerar, en primer término, *el fin práctico, y* en segundo lugar, la **[p. 127]** ejecución; se ha de atender a los efectos antes que a los medios, al contenido más bien que al continente, al pensamiento mucho más que a la realización. Sólo por tal camino será el arte facultado función, forma de vida, parte integrante de la existencia; de otro modo, es vanidad superflua e ilusoria. «Nosotros, socialistas y revolucionarios (exclama Prondhon), tenemos por ideales el derecho y la verdad: si los artistas y los escritores de estilo no saben darnos esto, ¡atrás los artistas! Si se ponen al servicio del lujo, de la corrupción, de la ociosidad, no queremos artes; si para el arte son indispensables la aristocracia, el pontificado y la majestad real, proscribiremos para siempre el arte y los artistas». Todo arte que alardee de libertad, de independencia, de genio, de ideal, de revelación, de inspiración, de fantasía (es decir, de ser arte), será, según la estética de Proudhon, un arte irracional, quimérico e inmoral, condenado a ponerse al servicio del idealismo religioso, del iluminismo, del fanatismo, del quietismo o del epicureísmo. El ciudadano de la república ideal de Proudhon, el demagogo-pitagórico y espartano que él sueña, debe huir, como de la peste, de semejantes abominaciones inventadas por los tiranos, y extasiarse con los cuadros de Courbet,

que representan la escuela crítica, «es decir, humanitaria, filosófica, analítica, sintética, democrática y progresista». «Su obra (añade Proudhon) coincide con la *Filosofía positiva* de Augusto Comte, con la *Metafísica positiva* de Vacherot, con mis propias teorías del *Derecho humano y* de la *Justicia inmanente,* que anuncian el exterminio de los capitalistas y la soberanía de los productores; con la frenología de Gall y de Spurzheim, con la fisionomía de Lavater». [1]

Con tales pesadillas en la cabeza, y además con una ignorancia histórica tan crasa, que le hace increpar con énfasis a Rafael porque en el cuadro de la *Escuela de Atenas* no puso, en vez de Aristóteles, Platón, Euclides o Zenón, a Copérnico, Keplero, Galileo y Giordano Bruno, como si el pintor de Urbino hubiese podido conocer, a no ser por don de profecía, a ninguno de estos personajes, penetra Proudhon en los Museos, como pudiera un cíclope armado de su formidable martillo y atezado todavía por **[p. 128]** los humos de la fragua. Los mármoles antiguos, la misma Venus de Milo, no le infunden más que *pensamientos impuros;* pero su castidad inmaculada, su *misoginismo,* encuentra un remedio para preservar a los jóvenes del contagio *pornocrático,* e infundirles horror y aversión hacia la carne pecadora, y el remedio consiste(¿habrá que decirlo?) en poner a las estatuas una llaga sifilítica. ¡Esto es lo que Proudhon llama *sustituir el idealismo de la forma por el idealismo de la idea!* En cuanto al ideal religioso, aunque Proudhon no sea insensible a las maravillas del arte cristiano, como lo prueban algunas consideraciones sobre la arquitectura gótica, y una asombrosa página sobre el *Dies Irae,* [1] aunque no niegue tampoco las excelencias del arte del Renacimiento y se enamore de las Vírgenes y de las Santas de Rafael más que de las Diosas antiguas, el Cristo que él desea no es «un Cristo místico a la manera de Leonardo de Vinci, de Rafael o de Miguel Angel, ni mucho menos a la manera de M. Renán, sino un Cristo revolucionario, del temple de Danton y Mirabeau». Transcribimos

sin comentarios estas espantosas blasfemias, que todavía dicen más contra el gusto que contra la razón de su autor.

En suma: el arte que ha dominado en Europa desde el Renacimiento acá es, en el bárbaro estilo de Proudhon, un *carnaval de mitología y catolicismo,* un «arte vampiro que cayó sobre Europa al mismo tiempo que la *sífilis, y* que no desaparecerá sino con ella». No hay más excepción que la pintura holandesa, que tiene la ventaja de «representar la vida laica y vulgar con sus triviales ocupaciones, sin ídolos ni símbolos, ni nobleza ni monacato; en una palabra, la humanidad industriosa, sabia y positiva, un realismo que trabaja en la perfección física y moral de nuestra especie, no por medio de oscuros jeroglíficos, figuras eróticas o inútiles espiritualismos, sino por inteligentes y vivas representaciones de nosotros mismos…» es decir, de nosotros mismos, sin espiritualismo ni nobleza. «¡Pluguiese a Dios (exclama en un pasaje célebre) que Lutero hubiese exterminado a los Rafaeles, a los Miguel Angel y a todos los ornamentadores de palacios y de iglesias!», Rembrandt es, a los ojos de Proudhon, el Lutero de la Pintura, el reformador del arte, el fundador de una estética nueva, única que convenía **[p. 129]** a la Holanda reformada y republicana. «Su gloria sobrepuja en cien codos a la de Rafael.» La pintura más concreta y más realista en apariencia puede despertar un sentimiento estético más poderoso, sugerir un ideal más elevado que la pintura más idealista de mano del mejor maestro. Al arte místico se envuelve en vagas supersticiones; al arte mitológico que resucita antiguos símbolos; al arte aristocrático; al arte excepcional, consagrado únicamente a la glorificación de los dominadores de la especie humana; al arte de los Papas y de los Reyes, de los Dioses y de los Héroes; a la pintura mistagógica, teológica, mitológica y alegórica, debe sustituir la «escuela humanitaria, racional, progresiva y definitiva», que copia la animación de la vida presente.

Proudhon admira a Shakespeare, pero no precisamente por sus excelencias artísticas, sino porque «al lado de los príncipes culpables ha puesto en escena a las clases inferiores de la sociedad, expresando por sus bocas innobles los pensamientos más profundos». «El arte que en un sepulturero acierta a encontrar un medio estético y hacer surgir un ideal, es diez veces más poderoso que el que necesita cabezas olímpicas.»

Pero Proudhon, en medio de su frenesí revolucionario y nivelador, en medio de su ignorancia artística y de la grosería plebeya y a veces hedionda de su estilo, suele acertar en la crítica negativa y decir de vez en cuando solemnísimas verdades a los artistas y a los críticos. Estas enseñanzas conviene recogerlas por lo mismo que están en un libro de doctrina absurda, de mal gusto y de mala fama; libro que no ha llegado al público elegante; que no ha penetrado en las Academias ni en los *estudios,* y que despide en todas sus páginas un olor a petróleo, sobremanera pestilente.

Ante todo, hay que advertir que Proudhon no se entusiasma con el arte ni con la literatura que inspiró la Revolución francesa. Todo eso lo encuentra pedantesco, torpe y declamatorio. «Nunca fué más falso el gusto, la elocuencia menos natural, más nula la inspiración artística y literaria, más enfático y vacío el estilo». Tampoco la fórmula romántica, incompleta, y en parte anacrónica, satisface las aspiraciones de Proudhon, que quisiera arrojar al fuego toda esa literatura el día del triunfo de la revolución social, y que sueña en sus momentos lúcidos con un arte más universal y más elevado, afirmando con alto sentido la unidad de todas las **[p. 130]** manifestaciones de lo Bello, la «catolicidad o universalidad del gusto y del arte». Y esta *catolicidad* se extiende, no sólo a las manifestaciones actuales y posibles del arte, sino a todas las manifestaciones pasadas, porque la humanidad no puede renegar de ninguna de ellas, y su hacienda se compone del producto de todas las generaciones concurriendo al mismo

fin, sin que pueda jactarse ningún siglo de haber recorrido él solo la infinita esfera del ideal, el cual de suyo es inagotable, puesto que jamás encontrará nuestra facultad estética su plena y entera satisfacción en la contemplación de las formas ni en la posesión de la belleza. De donde se infiere que hay grados y especies en el ideal, según las épocas, las civilizaciones, las creencias, las lenguas y las razas; pero que esta aparente diversidad debe resolverse en una síntesis, por virtud de la cual el artista completo no puede ser ya ni clásico, ni romántico, ni hombre del Renacimiento, ni de la Edad Media, ni de Grecia, sino que la palma ha de reservarse para aquél que, sabiendo combinar todos los elementos y los datos del arte, todas las concepciones del ideal, y haciéndose superior a la tradición sin despreciarla, acierte a ser, mejor que otro alguno, artista de su país y de su tiempo. ¿Por qué fatalidad no se ha mantenido Proudhon en todo lo restante de su libro, fiel al espíritu amplio y generoso que campea en esta bellísima página? Porque le extravía y le ciega, como a tantos otros, el fantasma del arte *docente;* porque cree de buena fe que el fin supremo del arte no es la belleza, sino la *justicia*. Este solo error basta para viciar todo el sistema, para arrastrar al autor a los juicios más intolerantes y más desatinados, al desprecio de artistas como Ingres, Eugenio Delacroix y Leopoldo Robert (calificados de *confusos e irracionales),* y al eterno e insoportable estribillo de la glorificación de Courbet. Pero en medio de todo esto hay relámpagos de alta crítica, sentencias inolvidables, dichas con aquella arrogante y musculosa elocuencia de Proudhon. «Nada me irrita tanto como la mentira en el arte. Precisamente porque el arte es una idealización, la idea del artista debe ser de una verdad escrupulosa». «Los artistas modernos, que continúan trabajando sobre el ideal antiguo, sin tener el sentimiento de este ideal, han perdido además el poder de *colectividad,* que dió tanta fuerza y tanta elevación a los artistas anteriores». «La pintura llamada de historia es un género **[p. 131]** secundario: no puede ser

verdadera con verdad positiva, sino con verdad hipotética; es decoración, ilustración, arqueología; puede tener su agrado y su utilidad pedagógica, pero resulta siempre muy inferior al destino verdadero del arte». Esta idea de la *sinceridad* en el arte, briosamente profesada, es lo único que da algún valor a la informe rapsodia de Proudhon, y la hace no merecedora de total olvido en la historia de la Estética francesa, donde raras veces el acento personal ha resonado tan franco y enérgico.

[p. 120]. [1]. Acerca de Proudhon, véase el libro de Sainte-Beuve: *Proudhon, sa vie et sa correspondance,* 1838-1848 (París, 1872). Es lástima que comprenda sólo una mitad escasa de la vida del grande agitador.

[p. 120]. [2]. Esto se creía entonces, conforme a la manía de querer encerrar todo el pensamiento de un hombre en fórmulas compendiosas que casi siempre resultan inexactas. Por lo demás, sabe todo el que haya leído sus escritos económicos que lo que rechaza y condena Proudhon, no es tanto el principio abstracto de la propiedad, como la actual forma y organización de ella.

[p. 123]. [1]. *Du Principe de l'Art et de sa destination sociale,* 1875: París, Lacroix et C.°

[p. 123]. [2]. Vide Sainte-Beuve, páginas 331-2.

[p. 123]. [3]. Idem, pág. 51, nota.

[p. 123]. [4]. *Lettre à M. Considerant*.

[p. 126]. [1]. Páginas 46 y 47 del libro de Proudhon sobre el Arte.

[p. 126]. [2]. Pág. 57.

[p. 127]. [1]. Que era ciertamente una novedad estupenda en 1863 cuando pintaba Courbet y escribía Proudhon su tratado. No tenía más que un siglo.

[p. 128]. [1]. Págs. 69 a 71.

CAPITULO VIII.—ESTÉTICA DE TAINE.

PERO si Proudhon, a pesar de sus genialidades felices, no merece en rigor el nombre de crítico de artes, nadie osará disputar título al grande escritor H. Taine, el prosista de más nervio y este más espléndida brillantez de color que actualmente posee la lengua francesa. [1] Apreciar a Taine en la poderosa unidad de su genio y en la extraordinaria variedad de sus manifestaciones, no es empresa para breves líneas, y además el plan de esta Introducción nos obliga a dividir en dos grupos sus trabajos estéticos, dando aquí razón solamente de los que se refieren a la teoría general de las artes, y reservando los de crítica literaria para una sección posterior. Pero no es posible olvidar que unos y otros se enlazan en el pensamiento de Taine con una concepción general, filosófica e histórica, del mundo y de la vida; concepción mecánico-naturalista al principio, como es de ver en el libro de *Los Filósofos clásicos y* en el estudio sobre Stuart Mill, y modificada luego con sentido cada vez más metafísico en sus obras posteriores. Toda la *Historia de la literatura inglesa,* que pertenece a su primera manera, y es lo más perfecto de ella, está basada **[p. 134]** sobre un corto número de ideas generales, que el autor expone con extraordinaria lucidez en su preámbulo. Los documentos históricos son indicios por medio de los cuales hay que reconstruir el individuo visible. El hombre corpóreo y visible no es más que otro indicio para llegar al hombre interno e invisible. Los estados y las operaciones de este hombre invisible e interno tienen por causa ciertas maneras generales de pensar y de sentir. Estas formas generales de pensamiento y sentimiento están determinadas por tres fuerzas primordiales: la *raza,* el *medio,* el *momento*. La historia se convierte de este modo en un problema de mecánica psicológica, donde hay que considerar la comunidad de los elementos, la composición de los grupos, la *ley de las dependencias mutuas y* la *de las influencias proporcionales*. El problema que

Taine se propone es el siguiente: «Dada una literatura, una filosofía, una sociedad, un arte, una clase de artes, ¿cuál es el estado moral que la produce, y cuáles son las condiciones de raza, de momento y de medio más adecuadas para producir tal estado moral?» La historia artística, lo mismo que toda historia, es, por consiguiente, un caso de psicología, pero de psicología determinista o fatalista. Así, por ejemplo, en la *Historia de la literatura inglesa* quiere explicarnos Taine «el mecanismo interior por medio del cual el sajón bárbaro llegó a convertirse en el inglés actual».

En sus primeros tiempos, Taine hacía alarde de un mecanismo inflexible y de un nominalismo intransigente: «No hay sustancias ni fuerzas, sino solamente hechos y leyes»; «todo el esfuerzo de la ciencia consiste en añadir o ligar un hecho a otro hecho»; «no hay definiciones de cosas, sino definiciones de nombres»; «los axiomas no son más que *experiencias* de cierta clase»; «la virtud y el vicio son productos como el vitriolo y el azúcar»; «todo objeto es un grupo, y todo empleo del pensamiento humano es la reproducción del grupo»; «las entidades se van, las mónadas se evaporan, los seres inmateriales se refugian en el mundo de los silfos y de los gnomos; la materia ha dejado de ser una apariencia, las ciencias de observación reconquistan su dignidad, las fuerzas no son ya más que *cualidades derivadas de relaciones necesarias;* la naturaleza se nos muestra como un conjunto de hechos observables, cuya agrupación constituye las sustancias, cuyas relaciones son las fuerzas».

[p. 135] Todas estas proposiciones, tomadas sin particular elección de los primeros libros de Taine, especialmente de su violenta diatriba contra la escuela ecléctica, prueban las afinidades de su doctrina con el positivismo, y aun con el nominalismo o empirismo tradicional, que por una ley lógica viene a parar en consecuencias análogas a las del sistema antípoda suyo, a las del idealismo berkeleyano. En la primera educación filosófica de Taine entró por mucho el sensualismo de Condillac, cuyo crédi-

to ha pretendido restablecer, ensalzando con desmedidos elogios su *Lógica, su Gramática y su Lengua de los Cálculos, y* dándose por continuador del método analítico y de la escuela ideológica, que es para él la única filosofía francesa. Pero era absolutamente imposible que un *normalista* de 1850 como Taine, nutrido con la medula de león de los fuertes estudios metafísicos, conocedor de Espinosa y de Kant y de Hegel, y conocedor además de todo el proceso moderno de las ciencias de observación, pudiera reducirse, a pesar de sus terminantes declaraciones, a ser analista al modo de Condillac o Destutt-Tracy, ni psicólogo al modo de Stendhal. Así es que en su estudio sobre el Positivismo inglés, o más bien sobre la *Lógica* de Stuart Mill, y luego en su libro *sobre la inteligencia,* modificó bastante su punto de vista psicológico, y aun se puso a dos dedos de la Metafísica, mediante su ingeniosa teoría de la abstracción, «facultad magnífica, fuente del lenguaje, intérprete de la naturaleza, madre de las religiones y de la filosofía, y única distinción verdadera que separa al hombre del bruto, y a los grandes hombres de los pequeños». Contra el empirismo de Stuart-Mill, contra su filosofía puramente inductiva, defiende Taine el *axioma de las causas,* o sea, el principio de causalidad, entendiéndole a su manera, poniéndole en los fenómenos mismos, y no fuera de ellos ni sobre ellos; pero afirmando su carácter universal como ley generadora de la cual se deducen los demás hechos. «Así, de la ley de la atracción se derivan todos los fenómenos de la gravedad; de la ley de las ondulaciones se derivan todos los fenómenos de la luz; de la existencia del tipo se derivan todas las funciones del animal; de la facultad dominante en un pueblo se derivan todas sus instituciones y todos los acontecimientos de su historia. El objeto final de la ciencia es la ley suprema, y el que pudiera penetrar en su seno vería correr, como de un manantial perenne, por **[p. 136]** canales distintos y ramificados, el torrente eterno de los acontecimientos y el mar infinito de las cosas. Así sentimos engendrarse en nosotros la noción de Naturaleza. Por

medio de esta jerarquía de necesidades el mundo forma un ser único e indivisible, y todos los seres son sus miembros».

Resulta de todo lo expuesto que si por un lado el pensamiento filosófico de Taine propende al empirismo de la escuela positivista inglesa y aun al materialismo del siglo XVIII, por otro su genio metafísico (innegable aunque no sea de primer orden), y más aún el asiduo cultivo de las ciencias morales y estéticas, que no han permitido que se apague nunca en su mente la luz del ideal, han sostenido en él constantemente una aspiración metafísica que cada día se va precisando más y desprendiéndose de las vagas fórmulas de cierto naturalismo panteísta al modo de Goethe, que parece haber sido el verdadero fondo de su filosofía y de su crítica durante los mismos años en que hacía gala de condillaquismo.

Por otra parte (aunque la observación no sea enteramente nueva), nunca ha de perderse de vista que en Taine ha habido siempre dos personalidades distintas, que rara vez han vivido en concordia y que han solido estorbarse mutuamente. Es la una el lógico intratable, apasionado de la línea recta, erizado de fórmulas y de abstracciones, en las cuales pretende encajar violentamente los hechos, deformándolos a veces mediante cierto mecanismo de artificiosa y aparente rigidez. El otro, es el Taine que todos conocemos y admiramos: el crítico inspirador y *sugestivo,* el artista que con sus descripciones vuelve a crear las obras de arte, y les da en ocasiones vida más intensa y duradera que la que lograron de su primer artífice; el paisajista asombroso, para quien no han sido inefables las más tenues y sutiles impresiones de las rocas pirenaicas, ni del cielo de Italia, ni de las brumas holandesas, ni del húmedo suelo de Inglaterra; el espíritu agudo y flexible que por raro privilegio ha logrado hacerse contemporáneo de los más diversos estados del alma humana, desde los más primitivos hasta los más refinados, desde los cantos de la barbarie anglo-sajona hasta *La Princesa de Cleves y* las elegancias del *antiguo*

régimen; el psicólogo práctico que ha ahondado en almas tan distintas como las de Tito Livio y Lafontaine, Shakespeare **[p. 137]** y Milton, Saint-Simon y Byron, Racine y Balzac; el que ha convertido los libros de historia y de crítica en verdaderos poemas dramáticos o novelescos, donde la vida hierve más densa y palpitante que en la mayor parte de las novelas y de los dramas modernos; el que en los grandes cuadros de época y en los retratos de escritores y de políticos ha sostenido y ganado mil veces la batalla de la pluma contra el pincel. De este último Taine somos apasionados, como lo es toda la juventud de nuestros días, aun reconociendo sus defectos indudables, que nacen en parte de abuso de fuerza, y en parte también del empeño desordenado de *hacer efecto* que a todos los franceses aqueja, aun a los que parecen más dueños de sí y más emancipados de la general servidumbre. Tales defectos (que se reducen al abuso de color, a la intemperancia pintoresca, a la acumulación fatigosa de rasgos igualmente brillantes, pero no todos igualmente expresivos; a la ausencia de sobriedad, al entusiasmo ficticio y puramente literario, entusiasmo de cabeza cuando el corazón permanece frío; a la inundación de luz sin calor, a la violencia sistemática, a la brutalidad refinada) constituyen un tipo literario único, que pudiéramos definir «materialismo de dicción, donde cada palabra quiere ser una imagen y producir sensaciones de carne y de sangre». Exorbitancias de forma bien excusadas en un autor que cuando quiere sabe alcanzar las supremas delicadezas, las cuales parece que en boca de los fuertes adquieren más íntimo encanto.

Las ideas estéticas de Taine se hallan esparcidas en todos sus libros, lo mismo en la tesis doctoral sobre *Lafontaine y sus fábulas,* que en la *Historia de la literatura inglesa;* lo mismo en el *Viaje a Italia,* que en los dos volúmenes de *Ensayos de crítica y de historia,* donde se admiran algunas de sus páginas más perfectas. Pero el libro que con más ilación y de un modo más sistemático expone su concepto general de la belleza artística es su *Filosofía del Arte,*

[1] extracto o resumen de un curso dado por Taine en la Escuela de Bellas Artes. Este curso (según declara su autor), si se imprimiera íntegro, ocuparía diez abultados volúmenes. La **[p. 138]** indiferencia general que en Francia reina respecto de estas nobles especulaciones de estética pura ha retraído a Taine (con ser escritor tan popular y universalmente admirado) de publicar totalmente la que quizá hubiera sido la obra maestra entre las suyas, y se ha limitado a dar a conocer cinco fragmentos que, publicados primero en forma de opúsculos sueltos, llevan los títulos de *Filosofía del Arte, Filosofía del arte en Italia, Filosofía del arte en los Países Bajos, Filosofía del arte en Grecia, Lo Ideal en el arte*. El primero y último de estos opúsculos contienen la teoría, y los tres restantes las aplicaciones. La teoría casi la conocemos ya, o a lo menos podemos adivinarla, aunque aquí se presenta de un modo menos cerrado e intolerante que en las obras anteriores de Taine, y parece conceder más a la espontaneidad del genio artístico. El punto de partida de su método consiste siempre en reconocer que una obra de arte nunca está aislada, y que, por consiguiente, hay que indagar el conjunto de condiciones que la determinan y explican. Este conjunto o grupo de condiciones no es uno, sino triple. Tenemos que atender, ante todo, a la otra total del artista, de la cual es un caso particular el libro, el cuadro o la estatua de que se trata. Además, ningún artista está aislado: forma parte de un grupo cuya fuerza es mayor que la suya; pertenece a una escuela o familia de artistas de su país y de su tiempo. Shakespeare no es un aerolito caído del cielo: en torno de él se agrupan más de una docena de dramáticos de primer orden (Webster, Ford, Massinger, Marlowe, Ben Jonson, Fletcher, Beaumont), cuyo teatro presenta los mismos caracteres que el suyo. Aún hay que dar otro paso para llegar a la total inteligencia de la obra artística. Las escuelas, los grupos de artistas, están comprendidos en un conjunto más vasto, es decir, en el mundo que los rodea, y cuyo gusto es conforme al suyo, en el estado general de las costumbres

y del espíritu público. Cada zona moral tiene su cultura y vegetación propias. Las producciones del espíritu humano, como las de la naturaleza viva, no se explican más que por su *medio*.

Y este es el punto flaco de Taine, considerado como estético *teórico*. Su estética es puramente *histórica,* e *histórica de historia social;* nunca es filosófica ni dogmática, y sólo por una feliz inconsecuencia del autor llega a ser a veces técnica y artística. Pero **[p. 139]** entendida al pie de la letra, es una *filosofía del arte* dentro de la cual no caben ni el arte ni la filosofía. El historiador brillante y genial, riquísimo en pompas descriptivas, acaba por sobreponerse al pensador y al crítico, y manifiestamente se engaña a sí propio cuando cree haber dado, por ejemplo, la fórmula de la pintura italiana del Renacimiento sólo con acumular descripciones de cabalgatas, de mascaradas y entradas triunfales, relaciones de crímenes atroces, rasgos de epicureísmos y de impiedad, despachos de embajadores, reglas de buena crianza extractadas de *El Cortesano* de Castiglione… Todo esto, artística e ingeniosamente agrupado, como Taine sabe hacerlo, constituye sin duda un aproximado trasunto de la vida magnífica y sensual, lujosa y espléndida, medio platónica, medio epicúrea, inundada de alegría y de color, que llevaban en el siglo XVI los artistas y sus Mecenas, y es, sin duda, uno de los elementos que deben ser tenidos más en cuenta para la apreciación total y definitiva de aquel arte que no podría ser rectamente estimado, ni comprendido siquiera, si previamente no conociésemos el ambiente social en que se desarrolló. Pero todo esto junto, no solamente no da la clave del arte italiano del siglo de León X, sino que no basta para explicar la génesis misteriosa de la obra de arte menos complicada, ni mucho menos para adivinarla por el mero estudio y enumeración de sus condiciones exteriores. Son datos demasiado generales, demasiado vagos, para que su aplicación al juicio estético pueda resultar decisiva y fructuosa. Siempre quedará la incógnita, el elemento individual, el *genio,* entendido de la manera me-

nos mística que se quiera entender, pero elemento al cabo que no se explica ni con la teoría de la raza, ni con la teoría del medio, ni con la del momento, ni con las tres combinadas. Escribe Taine doscientas páginas sobre la filosofía de la pintura italiana, y otras doscientas sobre la filosofía de la escultura griega; páginas de oro ciertamente, de maravillosa reconstrucción y adivinación: el lector las recorre entusiasmado, como quien asiste a una deslumbradora fantasmagoría, y se encuentra al fin de la jornada con que nada sabe de los caracteres *estéticos* (es decir, de los caracteres propiamente *artísticos)* del arte griego o del arte italiano, como no lo haya aprendido por otra parte o el libro no le despierte la curiosidad de averiguarlo. Aunque la compasión sea vulgar, falta el **[p. 140]** pescado y sobra la salsa. Y no tiene la culpa de esto (como sucede en otros autores) el que Taine carezca de intuición artística sincera y trate de suplirla con fórmulas, pues vemos, por el contrario, que nadie le supera cuando, olvidándose de la consabida letanía de la *raza*, del *momento,* etc., mira con ojos enamorados las obras de arte, sin permitir que en esta contemplación se interponga nube alguna, como es de ver en muchas páginas de su *Viaje a Italia, y* en todo el incomparable tratadito *De la pintura en los Países Bajos,* que es de un cabo a otro una joya de penetración, de sagacidad, de frescura y de buen gusto. ¿Pero creerá de buena fe Taine que todo lo que en esas páginas verdaderamente clásicas dice sobre el colorido de Rubens y sobre la luz de Rembrandt lo ha deducido de sus meditaciones y observaciones sobre la humedad de los Países Bajos o sobre el gran consumo de aguardiente y de cerveza que hacen sus moradores?

Taine quiere presentar su Estética como antítesis total de la Estética idealista. Comienza por no dar concepto alguno de la belleza, y a duras penas consiente en dar concepto del arte. El método que él llama moderno estriba en considerar las obras humanas, y en particular las obras de arte, como *hechos o productos* cuyos *caracteres y causas* son lo único que importa investigar. Pero

si bien se mira, el cambio estará en el método, no en el contenido de la ciencia que se trata de exponer. Llámense leyes estéticas y principios generales de gusto, o bien *caracteres y causas,* la mayor diferencia consistirá en deducirlos *a posteriori y* no afirmarlos *a priori,* como lo intentó la estética hegeliana. Y en realidad tampoco se salva Taine del *apriorismo,* que es una imperiosa necesidad racional; puesto que antes de examinar obra de arte alguna, comienza, aunque de mala gana, por definir *el arte,* figurándose de buena fe que procede por vía experimental, pero entrando de lleno en el campo metafísico.

Por eso no admite el principio de imitación tal como le entiende el vulgar realismo, puesto que ciertas artes, como la escultura clásica, son inexactas de propósito y por su índole misma, ni admite tampoco que la obra de arte se limite a reproducir las *relaciones y mutuas dependencias de las partes de un objeto,* puesto que vemos que las grandes escuelas más opuestas (Miguel Angel, Rubens) alteran voluntariamente estas relaciones para poner de **[p. 141]** manifiesto el *carácter esencial,* o, dicho en otros términos, la *esencia de* las cosas. ¿Qué diferencia hay en el fondo entre esta estética con pretensiones de experimental y positivista, y la estética de Hegel? ¿Ni cómo vamos a creer en el positivismo de un hombre que empieza hablándonos de *esencias y* de cualidades ocultas, puesto que ese carácter esencial no es otra cosa (según el mismo Taine le define) que *«aquella cualidad* de la cual *dependen todas las otras según relaciones fijas?»* Este carácter que en la naturaleza no siempre aparece dominante, ni aun visible, porque detienen y entorpecen su acción otras causas y le impiden desarrollarse con total energía, tiene que dominar *siempre* en el arte. El hombre conoce las deficiencias de la naturaleza, y para suplirlas inventó el arte, cuyo fin no es otro que «manifestar algún carácter *esencial,* alguna *idea* importante, más clara y más completamente que la representan los objetos reales». «Este fin le realiza empleando un conjunto de partes cuyas relaciones modifica sistemáticamente».

Sólo es artista quien por una adivinación espontánea sabe penetrar en el fondo de las cosas con perspicacia negada al resto de los hombres.

Ni es preciso que las relaciones de partes que el arte emplea como material pertenezcan a objetos físicamente reales: basta que esas relaciones y dependencias existan de cualquier modo, aunque sean relaciones puramente matemáticas, como las de la Arquitectura, o relaciones en parte matemáticas y en parte morales, como las de la Música.

Pertenece, pues, el arte (según la doctrina de Taine, que en toda esta parte de su libro se nos muestra como un idealista hegeliano disfrazado de empírico, pero no tanto que el disfraz no se le caiga a veces) a la esfera más alta de la contemplación, a la que se interesa en las *causas permanentes y generadoras,* en los *caracteres dominantes y esenciales*. Estas causas y estos caracteres no los expresa el arte como la ciencia en términos abstractos ni en áridas definiciones, sino de una manera *sensible,* que le hace a un tiempo *superior y popular.* No pertenece ni a las acciones egoístas que tienen por objeto la conservación del individuo, ni a las acciones sociales que tienen por objeto la conservación del grupo y de la especie, sino a las acciones plenamente desinteresadas y contemplativas, pero con una fuerza de expansión muy superior **[p. 142]** a la del espíritu científico, por dirigirse el arte, no solamente a la razón, sino a los sentidos y al corazón del hombre.

Después de esto, bien puede repetir Taine que «la obra de arte está *determinada* por el estado general del espíritu y de las costumbres». Siempre será verdad, como le replicó Sainte-Beuve que para hacer tal o cual obra de arte no hay más que un *alma,* una forma particular de estilo; que no se dan *equivalentes* en materia de gusto, y que de cada gran poeta no existe más que un ejemplar. Lo que Horacio llamaba *divinae particulam aurae,* ni es transmisible ni se rinde a los procedimientos de la ciencia. Nunca podrá ser la Estética «una especie de Botánica aplicada a las obras

humanas, en vez de serlo a las plantas». El mismo Taine no estudia a Shakespeare como se estudia una planta: le estudia como persona moral, procurando concentrar en una fórmula la esencia de su espíritu, y sacar de ella por deducción todas las cualidades de su obra. Tal método es absolutamente inverso del que emplean las ciencias experimentales, donde la fórmula sólo puede venir después, nunca antes, del experimento. El análisis de Taine no es más que el desarrollo y la comprobación de una síntesis algo disimulada, pero no por eso menos rígida y sistemática. Tito Livio, por ejemplo, es a sus ojos el talento oratorio, transformándose en talento de historiador. ¿Puede creerse de buena fe que esta apreciación luminosa, aunque incompleta, sirva para reconstruir el talento de Tito Livio «como los naturalistas reconstruyen un animal fósil?» ¿Es cierto que la cualidad dominante alcanza en nosotros valor de ley única, de tal modo que, dada esta ley, sea posible prever su energía y calcular de antemano sus buenos y malos efectos? La experiencia contesta que tal pretensión de rigor científico es inasequible en las ciencias morales, y cada nueva aplicación que Taine hace de su método lo comprueba más y más. Con el talento oratorio, que es nota característica de todos los grandes maestros de la historia clásica, se obtienen en Grecia y en Roma ocho o diez grandes historiadores, diferentes todos: uno solo de ellos es Tito Livio.

Por otra parte, puede acusarse con razón a Taine de cometer una confusión voluntaria entre las palabras *cualidad dominante y cualidad o facultad generadora*. Quizá de esta confusión procede el vicio radical de su método. La naturaleza humana es **[p. 143]** demasiado complexa para poder ser explicada por una cualidad única, aunque sea la dominante, dejando en la sombra todas las demás, que también a su manera son generadoras y no engendradas. Resulta de aquí que la obra del espíritu humano nunca puede tener la simplicidad de un tipo vegetal, ni es posible admitir que una fórmula sola, tan vaga como *imaginación, espíritu oratorio,*

sublimidad, pueda darnos la clave de ninguna producción artística, ni mucho menos hacérnosla adivinar antes de conocerla. Taine es incomparable crítico en sus descripciones y en sus juicios de gusto; pero no por sus fórmulas, sino a pesar de sus fórmulas que, lejos de derramar luz, no sirven más que para tender una especie de niebla escolástica sobre las más brillantes intuiciones de su grande espíritu. Afortunadamente, el tributo que ha pagado al mecanismo y al determinismo de nuestros días es más aparatoso que real, y nunca le ha llevado a la indiferencia estética, que sería el término obligado de este procedimiento pseudo-científico. Taine, no por virtud de su empirismo, sino por virtud de su elevada concepción del arte, que hemos probado ser más idealista de lo que se cree, tiene simpatías por todas las formas y por todas las escuelas, aun las que parecen más opuestas, y las acepta todas como manifestaciones del espíritu humano; pero no todas como bellas, ni aun en las que lo son reconoce un mismo grado de belleza. Diga él lo que quiera, su curiosidad no es la curiosidad científica del naturalista que mira con los mismos ojos y estudia con igual interés el naranjo o el laurel que el abedul o la zanahoria. Para Taine no es frase vana ni alegoría mística *lo ideal en el arte*. El ideal existe con plena realidad: es *el mismo objeto real, transformado conforme a la idea*. Y así como hay jerarquía entre las ideas, la hay también entre las formas ideales. De donde infiere Taine dos consecuencias que legitiman la existencia y el valor de la ciencia estética y bastan para defenderla de todo asalto del empirismo: 1.ª, que hay para cada objeto una forma ideal, fuera de la cual todo es desviación y error; 2.ª, que cabe descubrir un principio de subordinación conforme al cual pueden clasificarse las obras de arte. «En el mundo imaginario, lo mismo que en el mundo real, existen valores diversos; en crítica, como en todo, hay verdades adquiridas: todo el mundo confiesa que ciertos poetas como Dante y Shakespeare, ciertos **[p. 144]** compositores como Mozart y Beethoven, señalan el punto culminante de

su arte; todo el mundo concede a Goethe la palma entre todos los escritores de nuestro siglo; nadie se la disputa a Rubens entre los pintores flamencos, ni a Rembrandt entre los holandeses, ni entre los alemanes a Alberto Durero, ni entre los venecianos al Tiziano». Estos juicios, que cada generación va confirmando, traen consigo ya presunción de definitivos, y esta presunción llega a certidumbre mediante los procedimientos críticos que vienen a añadir la autoridad de la ciencia a la autoridad del sentido común. «Un crítico sabe en nuestros días que su gusto personal no tiene valor; que debe hacer abstracción de su temperamento, de su inclinación, de su partido, de sus intereses; que su primer talento es la simpatía; que la primera operación del historiador consiste en ponerse en lugar de los hombres que quiere juzgar, y entrando en sus instintos y en sus hábitos, *repensar sus pensamientos,* reproducir en sí mismo su estado interior, representarse minuciosa y corporalmente su *medio,* perseguir por la imaginación las circunstancias y las impresiones que, agregándose a su carácter innato, han determinado su acción y conducido su vida… Este trabajo es susceptible de comprobación y rectificación, como todo trabajo científico; y siguiendo este método, *podemos aprobar o desaprobar a tal o cual artista, censurar éste o aquel fragmento de una obra, establecer valores, indicar progresos y desviaciones, reconocer épocas de florecimiento y épocas de decadencia, no arbitrariamente, sino conforme a una regla común»* [1]

Porque existe esta regla común, es posible la Estética. Una obra de arte se acercará tanto más a la perfección cuanto mejor reproduzca el carácter esencial, el carácter dominante. Todas las artes son *criaturas ideales*, sometidas a las mismas leyes de formación y a las mismas reglas de crítica. Estas reglas nacen todas del *principio de la subordinación de los caracteres*, que Taine traslada en cuerpo y alma de la Zoología y la Botánica al arte y la literatura. Pero lo que nos importa ahora, no es tanto el principio en sí como la afirmación de que existe un principio con carácter de ley

necesaria, porque esto sólo basta para probar que el **[p. 145]** mundo del arte no está sometido al imperio de la arbitrariedad y de la anarquía.

Así como en el mundo físico es más importante un carácter cuando es más invariable y más elemental y constituye, por decirlo así, la capa más profunda del ser, así en el mundo moral para determinar el orden de subordinación de los caracteres, no hay que detenerse en los que pudiéramos llamar *caracteres de la moda y del momento,* ni tampoco en los que duran la mitad de un período histórico, ni siquiera en los que dominan durante un período entero, sino descender a aquellos otros que son comunes a todos los pueblos de una misma raza, «fundamentos oscuros y gigantescos que cada día va descubriendo la lingüística», y llegar, por último, a los caracteres universales humanos «propios de toda raza superior y capaz de civilización espontánea, es decir, dotada de aquella aptitud para las ideas generales, que es patrimonio del hombre, y le conduce a fundar sociedades, religiones, filosofías y artes». Estos son los caracteres superiores, porque son los más estables, los más elementales, los más íntimos, los más generales. A esta escala de los valores morales corresponde punto por punto la escala de los valores literarios. «Las capas de geología moral comunican a las obras literarias que las expresan su grado propio de duración y de poder». Hay una literatura de moda, que dura, como la moda, dos o tres años; hay otra que extiende su dominio a una época entera. Hay obras superiores, aisladas entre otras inferiores de un mismo autor (el *Quijote* entre las de Cervantes, y salvando largas distancias, *Gil Blas* entre las de Le Sage, *Manon Lescaut* entre las del abate Prévost, *Robinson* entre las de Daniel de Foe). Si se recorren las grandes obras literarias, veremos que todas expresan un carácter profundo y duradero, y resumen, digámoslo así, «ora los principales rasgos de un período histórico, ora los instintos y facultades primordiales de una raza, ora algún fragmento del hombre universal, y aquellas

fuerzas psicológicas elementales, que son las últimas razones de los acontecimientos humanos.»

El mismo principio de subordinación que rige los caracteres morales, rige también los caracteres físicos y su manifestación por medio de los valores plásticos. No son obras artísticas de primer orden aquellas cuya perfección se cifra en representar el vestido **[p. 146]** a la moda o el vestido en general. No lo son tampoco las que (como vemos en Hogarth y otros maestros ingleses) se ciñen a manifestar las particularidades de profesión, de condición, de carácter y de edad histórica. Lo esencial en el cuerpo vivo es el mismo cuerpo vivo; todo lo demás es accesorio y artificial. «La belleza de una obra plástica es ante todo plástica, y siempre se rebaja un arte cuando, desdeñando los medios de interesar que le son propios, toma prestados los de otro arte». Cuanto más grande sea el artista, más profundamente manifestará el temperamento de su raza, extractando y amplificando lo esencial del ser físico, así como el poeta extracta y amplifica lo esencial del ser moral. Las potencias soberanas y dominadoras, las potencias elementales de la Naturaleza, es lo que en el fondo expresan todas las obras maestras.

Pero los caracteres no se estiman sólo por el grado de su importancia, sino también por su valor moral y su eficacia civilizadora, por lo que Taine, con extraña palabra, llama su *beneficencia* o acción *benéfica*. Una nueva escala se establece de esta manera, conforme los caracteres son más o menos nocivos o saludables, y contribuyen a destruir o a conservar la existencia. Todos los caracteres de la voluntad y de la inteligencia que ayudan al hombre para la acción y para el conocimiento, son benéficos, y maléficos sus contrarios. «Los caracteres benéficos son fragmentos del hombre ideal». El carácter *benéfico* por excelencia, el primero de todos en la escala, es la facultad de amar, tanto más bella cuanto más se dilata la esfera de su objeto (amor de patria, amor de ciencia, amor de humanidad).

A esta clasificación de los valores morales corresponde una clasificación de los valores literarios. *En igualdad de condiciones de ejecución,* será superior la obra que exprese un carácter benéfico a la que exprese un carácter maléfico. En el grado más bajo están los tipos predilectos de la literatura realista y del teatro cómico: los personajes egoístas, necios, vulgares, los cuales, sin embargo, adquieren valor estético cuando sirven de contraste y ayudan a poner de resalto una figura principal, o cuando el poeta, excitando contra ellos la risa vengadora, restablece el orden afeado por la presencia de sus defectos y ridiculeces. Aun así el espectáculo de estas almas acaba por dejar en el lector un **[p. 147]** vago sentimiento de fatiga, de disgusto y aun de irritación y amargura.

Superiores a éstos, aunque todavía limitados e incompletos, aparecen aquellos tipos poderosos, pero desequilibrados, en los cuales una pasión, una facultad, una disposición cualquiera de espíritu o de carácter, adquiere un desarrollo monstruoso, que constituye una verdadera hipertrofia. Tales son la mayor parte de los personajes trágicos, especialmente los de Shakespeare, y tales los de la *Comedia Humana,* de Balzac.

En una esfera superior, inasequible casi al arte de las épocas cultas y refinadas, están los héroes verdaderos, los tipos de perfección, los Héroes y los Dioses, las criaturas verdaderamente *ideales* de la poesía épica y popular. Cada pueblo tiene los suyos, sacados de sus entrañas, alimentados con sus leyendas; y son a modo de genios bienhechores, destinados a conducir y proteger a su raza por los desiertos de la historia.

También en el orden físico cabe un orden y jerarquía de caracteres *benéficos,* que luego las artes plásticas trasladarán al mármol o al lienzo. La salud y el vigor físico, la integridad del tipo natural, las aptitudes atléticas y la preparación gimnástica, son indicios de nobleza y de salud moral, que en vano se buscarían en los tipos deformes, extenuados y cadavéricos del arte bizantino, ni en los tipos sanos, pero imperfectos, vulgares y groseros del arte

flamenco. No hay que decir que Taine, idólatra de la escultura griega y secuaz acérrimo de la doctrina de Lessing, no sólo pone el punto más alto de la perfección artística en los mármoles del Partenon, en la Venus de Milo o en la Juno Ludovisi, sino que habla con marcado e intolerante desdén de todo lo que se aparta de este tipo de perfección y serenidad olímpica.

Después de estudiados los caracteres en sí mismos, resta considerar el modo de su acción y transformación en las obras de arte, y aquí Taine establece una tercera y última escala de valores, conforme al grado de *convergencia de los efectos*. Esta convergencia falta muchas veces en la naturaleza; pero nunca falta en las obras de los grandes artistas: por eso sus caracteres son más poderosos que los caracteres reales, aunque están compuestos de los mismos elementos.

«La ley de convergencia se aplica lo mismo a los detalles **[p. 148]** que a las masas: se agrupan las porciones de una escena para producir cierto efecto; se agrupan todos los efectos para el desenlace; se construye la historia entera, teniendo presentes las almas que se quiere poner en escena. La convergencia del carácter total y de las situaciones sucesivas manifiesta el carácter hasta el fondo y hasta el término, conduciéndole al triunfo definitivo o a la catástrofe final». Y todavía el efecto del estilo debe concordar con los demás efectos para que la impresión final sea la más grande posible. *Manifestar concentrando,* tal es la última fórmula de esta concordancia de efectos, y también la última fórmula del arte.

Hemos expuesto rápidamente la parte teórica de la Estética de Taine, sin descender por el momento a sus aplicaciones históricas, que exceden en mucho al valor de la teoría, y que no siempre se enlazan rigurosamente con ella. Pero la teoría misma, tal como es, mixta de positivismo y de idealismo, aquejada por una contradicción interna (que más o menos se extiende a todos los trabajos especulativos de Taine), y expuesta además de un modo harto fragmentario, a pesar de las continuas repeticiones con que

su autor pretende inculcarla, alcanza un grado de precisión científica que vanamente buscaríamos en ninguna otra estética francesa, aunque todavía diste mucho de los pacientes análisis y de las profundas síntesis alemanas. El vigor de pensamiento con que Taine ataca de frente y resuelve, aunque con solución incompleta, el problema del ideal, y la lucidez con que ordena sus grados y momentos conforme a los valores de la escala física y moral, le pone a cien codos de altura sobre el mismo Jouffroy, tan elogiado por él, y de contado a una distancia inconmensurable de los declamadores elocuentes como Lamennais, y de los estéticos *de buen lenguaje* como Lévêque.

[p. 133]. [1]. Acerca de Taine pueden leerse, entre otros estudios críticos: Sainte-Beuve *(Causeries de Lundi,* tomo XIII, pág. 249 *, y Nouveaux Lundis,* tomo VIII, pág. 66; Caro *(L'Idée de Dieu et ses nouveaux critiques,* cap. IV. *La Renaissance du Naturalisme)* ; E. Schérer *(Etudes sur la littérature contemporaine,* tomos IV, VI y VII); E. Montégut *(Essais sur la littérature anglaise,* pág. 55), etc.

[p. 137]. [1]. *Philosophie de l'Art, par H. Taine, de l'Académie Française, troisième édition*. (París, Hachette, 1881; dos tomos 8.°) En este libro están refundidos los cinco que anteriormente habían aparecido en la pequeña *Bibliotèque de Philosophie contemporaine*.

[p. 144]. [1]. Tomo II, pág. 272.

CAPÍTULO IX.—ENSAYOS DE ESTÉTICA POSITIVISTA (VÉRON).—TRABAJOS DE DUMONT, PHILBERT Y MICHIELS SOBRE «LA RISA» Y LO «CÓMICO».—ENSAYO DE G. SÉAILLES SOBRE EL «GENIO» EN EL «ARTE».—ESTUDIO DE KRANTZ SOBRE LA ESTÉTICA CARTESIANA.

DESCENDER más parece enteramente inútil. Conocidas las lecciones de Taine, apenas hay sufrimiento para leer ningún otro libro francés sobre filosofía del arte. ¿A qué dar importancia a tan incoherentes rapsodias, cuyos autores se han limitado las más veces a estampar sobre el papel lo primero que se les ha pasado por las mientes, creyendo de buena fe que con esto construían una teoría, la cual ciertamente no valía ni más ni menos que las teorías antecedentes y subsiguientes engendradas por el mismo procedimiento de espontaneidad racional? De todas ellas puede decirse algo semejante a lo que se dijo de la *Henriada* de Voltaire al tiempo de su aparición: «Es la mejor epopeya que ha salido este año». Con la portentosa habilidad que los franceses poseen para escribir de un modo agradable y hacerse leer donde quiera, aunque nada enseñen, cualquier profesor de colegio enjareta un libro con cuatro vaguedades platónicas o eclécticas; y cátate una nueva estética espiritualista: cualquier coleccionista al por menor, cualquier *dilettante* de museo y de *bric-á-brac,* nos regala sus impresiones y fallos doctrinales sobre todos los grandes maestros, y entonces resulta una estética *impresionista, pintoresca o itineraria*. También hay algunos que elaboran lo que llaman estética científica, es decir, *positivista o materialista,* hablando mucho de la selección natural, de la herencia y de la correlación **[p. 150]** de las fuerzas. El tipo de estas estéticas es la compuesta y dada a luz por Eugenio Véron en 1883, [1] libro baladí, que únicamente citamos por la boga inmerecida que alcanza entre nosotros (compartiéndola con Jungmann y Krause) y por pertenecer a una bi-

blioteca que ha publicado libros serios e importantes, como la *Antropología* de Topinard y la *Lingüística* de Abel Hovelacque. Pero éste de Véron no lo es en manera alguna, ni tiene de bueno otra cosa que lo mucho que copia de Viollet-le-Duc y de Carlos Blanc (a quienes conoceremos en el capítulo siguiente), y los resúmenes que hace de las teorías acústicas de Helmholtz, expuestas antes por Laugel con bastante esmero. Notables páginas extractadas de Fromentin, de Thoré, de Teófilo Sylvestre, de Ph. Burty y de otros ilustres críticos de artes, contribuyen a dar algún valor de compilación al libro de Véron; pero todo lo que contiene de teoría es pobre, superficial e infelicísimo. ¡Qué diferencia de los bellos e ingeniosos ensayos con que positivamente han enriquecido y hecho adelantar la ciencia en puntos particulares los evolucionistas ingleses Herbert Spencer y Grant-Allen!

Para Véron, el toque del positivismo estético consiste en reírse neciamente de lo que él llama las *réveries* de los metafísicos, y la *ontología quimérica* (como si la Ontología, que es el tratado del ser, no fuese tan indestructible como el ser mismo y no yaciese implícita en el fondo de toda ciencia); en entablar una discusión verdaderamente cómica contra Platón; en maldecir del estudio de los modelos y de la enseñanza académica, y no reconocer otro criterio en artes que la *personalidad* del artista, que puede ser una detestable *personalidad*. «El arte (dice) no es otra cosa que una resultante natural del organismo humano, el cual está constituído de tal suerte, que encuentra un goce particular en ciertas combinaciones de formas, de líneas, de colores, de movimientos, de sonidos, de ritmos, y de imágenes». Los principios en que estas combinaciones se fundan son principios físicos, derivados de la óptica y de la acústica. El autor confiesa que aun en esta parte las explicaciones distan mucho de ser completas y satisfactorias, y que todavía queda por resolver un gran número de problemas, a pesar de lo cual opina, y nosotros con él, que se pueden marcar **[p. 151]** ya con cierta precisión las líneas generales, merced a los

trabajos de Helmholtz, de Brücke, de Blaserna. Pero nos queda la parte más difícil y la única propiamente artística, a juicio del mismo Véron, es decir, «la explicación de los fenómenos cerebrales, lo que se llama vulgarmente los *efectos morales del arte»*. En esto (y conviene recoger la confesión, porque nos da la medida de lo que puede valer la estética positivista) «estamos reducidos a un puro empirismo; nos limitamos a recoger y hacer constar hechos, y clasificarlos en el orden que nos parece más verosímil». De donde se infiere que la estética de los positivistas no es tal ciencia, sino una masa indigesta de hechos aislados, puesto que los únicos principios que con certeza posee tiene que pedirlos prestados a la Física general, y en rigor dejan intacto el fenómeno estético, aunque sirvan para explicar las condiciones materiales de su aparición. Por eso nuestro autor, viéndose forzado a escribir una estética experimental sin experimentos, ha recurrido al cómodo principio de la impresión personal, anunciándolo en estos términos pomposos: «La Ontología desaparece para dar lugar al hombre.(No parece sino que el hombre no es un ser, y que ya no le alcanzan las leyes de la Ontología: ¡qué ocurrencias tienen estos positivistas!) No se trata ya de realizar la Belleza eterna e inmutable de Platón: *el valor de la obra de arte no consiste más que en el grado de energía con que manifiesta el carácter intelectual y la impresión estética de su autor»*. Por esta regla, Courbet, de quien no puede negarse que expresaba con energía y franqueza su carácter y su impresión estética o, como dicen otros materialistas, su *temperamento,* resultará un artista muy superior a Leonardo de Vinci; y el mismo Proudhon, admirador y apologista de Courbet, será en su prosa (que lo que es de energía y franqueza no carece) un escritor mucho más admirable y perfecto que el divino Platón. La *única* regla que Véron impone al artista es cierta conformidad con la manera de comprender y de sentir del público a que se dirige. Es así que el culteranismo, y el barroquismo, y todas las degeneraciones han estado en íntima y perfecta conso-

nancia con la manera de comprender y sentir del público a quien se dirigían; luego no hay razon para decir que el arte de Góngora en sus peores tiempos valga menos que el arte de Virgilio, ni el arte de Churriguera y Tomé, menos que el arte de Bramante o de Miguel Angel. **[p. 152]** La consecuencia se impone, y yo sé que hay artistas y críticos que la aceptan, unos por amor a la paradoja, otros por excentricidad y espíritu de insubordinación, algunos por mal gusto nativo. Véron es de los que han ido más lejos en esta parte, creyendo que por ese camino se llega a la libertad artística, como si ésta consistiera en ponerse ciegamente a sueldo del vulgo o a merced de los propios sentidos. «Con tal que observe las reglas positivas que resultan de las necesidades fisiológicas de nuestros órganos, únicas que son ciertas y definitivas, el artista es libre, absolutamente libre, con la sola condición de ser absolutamente sincero». ¡Como si la mayor parte de los adefesios artísticos no se hubieran perpetrado con toda sinceridad por parte de sus autores!

En suma: Véron nos enseña (y es bastante enseñar) que la Belleza absoluta es una quimera; que tampoco existe el arte *en sí*, ni, por consiguiente, estética *definitiva y cerrada*. Ni estética de ningún género, añadirá para sus adentros el lector reflexivo y prudente. Y en verdad que si todas las Estéticas fuesen como ésta, poco se perdería en que no existiese semejante ciencia. Hemos oído decir, aunque debe ser de broma, que este M. Véron, antes de ser estético, fué fondista en París. Compadecemos de todas veras a los comensales de su *Table d'hóte, si* los manjares y guisos que les servía estaban tan mal codimentados como sus salsas *caleotécnicas*.

Más enseñanza que las estéticas generales (que no suelen pasar en Francia de la categoría de libros de vaga y amena recreación, ni compensan casi nunca el tiempo que se gasta en leerlas), suministran algunos excelentes libros prácticos como la *Gramática de las artes del dibujo,* de que por el momento prescindimos, y tam-

bién algunas interesantes monografías, estudios sueltos y tesis doctorales. Aquí sólo mencionaremos las que son de pura teoría.

Tenemos, ante todo, tres libros sobre la teoría de lo cómico y de la risa, tan profundamente dilucidada en Alemania por Richter, Solger y Rosenkranz.

Precisamente en la solución de Juan Pablo está inspirada la que da el primero de estos escritores, León Dumont, autor de un *Ensayo sobre las causas de la risa,* [1] y conocido además por una excelente traducción de la *Poética* del grande humorista germánico. Dumont reduce la risa al sentimiento de contradicción, y **[p. 153]** tiene por risible todo objeto que determina nuestro entendimiento a formar simultáneamente dos relaciones contradictorias a afirmar y negar a un mismo tiempo la misma cosa. Esta doble actividad y excitación del espíritu es la principal causa del placer que nos produce lo risible, el cual, por otra parte, no debe ser confundido con lo cómico. Risible es todo lo que causa risa; cómico es únicamente lo que pertenece a la comedia. El estudio de lo risible corresponde a la Estética pura; el de lo cómico es materia propia de la Poética. Un personaje cómico puede no hacer reír sino en ciertos momentos, y hasta puede no ser risible; porque la risa no es el fin de la comedia, sino solamente uno de sus medios.

La segunda Memoria, que ha obtenido el honor poco justificado de ser premiada por la Academia Francesa (la cual, como se ha visto, tiene mano infelicísima en asuntos de Estética), se titula *La Risa: ensayo literario, moral y psicológico, y* es obra de un abogado, Luis Philbert, en colaboración con sus amigos León Hardouin y Eduardo Delapouve. Su trabajo se ha reducido a catalogar prolija y desordenadamente «las innumerables antinomias, que son la ley de la Humanidad y de la Creación entera», y, por tanto, la fuente de lo cómico, empezando por las antítesis de lo objetivo y lo subjetivo, de lo absoluto y lo relativo, de lo general y lo particular, de los diversos casos particulares entre sí, de la

unidad y la variedad, de la semejanza y la diferencia, de la regla y la excepción, de la acción y la reacción, del hecho y el derecho, del pro y el contra… en suma, de todos *los puntos de colisión de la lucha perpetua*. Pocas veces hemos visto trabajo más estéril e irracional que el de esta monografía. [1]

No diremos otro tanto del muy ingenioso y sazonado, aunque **[p. 154]** algo extravagante, libro de Alfredo Michiels, *El mundo de lo Cómico y de la Risa* (1886). Este libro, que es en gran parte una floresta de hechos y dichos agudos, grotescos y chistosos, contados con bastante sal y con una exorbitante dosis de pimienta, contiene además una verdadera teoría, bastante original y elevada, aunque *errónea por extensión*. El autor, que era un erudito excéntrico y un crítico enemistado con todos los hombres de letras de su país a quienes persigue con feroces injurias y vituperios, no sólo en este libro, sino en otro suyo titulado *Historia de las ideas literarias* **[p. 155]** *en Francia,* demuestra, en medio de su extraordinaria satisfacción de sí propio y desdén del parecer ajeno, una comprensión más honda de los problemas estéticos que la que es frecuente encontrar en libros franceses. La *conquista intelectual* de Michiels (como él la llama) puede formularse en la proposición siguiente: «Todo lo que es contrario al ideal absoluto de la perfección humana, excita la risa y produce un efecto cómico». El absurdo de tal proposición salta a la vista, puesto que el crimen, el error, el vicio, toda depravación de la voluntad, de la inteligencia o del sentimiento, contraría evidentemente al ideal absoluto de la perfección humana, y, sin embargo, ni excitan la risa en la mayor parte de los casos, ni nadie se atreverá a llamarlos cómicos cuando tantas veces se presentan como trágicos.

Pero aunque no todo lo que contradice al ideal absoluto sea *cómico,* nadie duda que lo cómico es *un género* de contradicción al ideal, y que sólo por comparación instintiva con el ideal produce el efecto de la risa. En esta parte, Michiels ha puesto el dedo en la

llaga, pues no sólo enumera y describe de un modo muy ameno y salpicado de ejemplos picarescos las diversas formas de lo cómico material, de lo cómico intelectual, de lo cómico de sentimiento y de pasión, de lo cómico moral o de voluntad, de lo cómico de situación, ya nazca éste de un desacuerdo del hombre con el mundo exterior, ya de un desacuerdo con sus semejantes; no sólo traza un poco caprichosamente el cuadro de las combinaciones trágicas y cómicas en la vida real, en el teatro y en la novela, las cuales son, según él, en número de cuarenta y ocho, ni más ni menos, sino que determina el carácter *subjetivo* de lo cómico y el sentimiento de lo absoluto que reside en su fondo, y se despierta como chispa eléctrica siempre que le hiere alguna forma, pensamiento o acción defectuosa o viciosa; y finalmente, deslinda los cuatro elementos que van implícitos en el fenómeno de la risa, y son:

1.° La percepción de un defecto material o intelectual, de un desacuerdo entre el hombre y el mundo exterior, o entre el hombre y sus semejantes.

2.° Una intuición rápida y muy viva del principio ideal ofendido, una especie de evocación súbita del tipo absoluto de la perfección humana, de las condiciones de la belleza visible infringidas por la fealdad y la ridiculez material, de los principios de la lógica **[p. 156]** ultrajados por lo ridículo intelectual, de las prescripciones éticas conculcadas por lo ridículo moral.

3.° Un desdén secreto o manifiesto hacia las deformidades de cuerpo y de espíritu, los errores, torpezas y faltas de previsión ajenas.

4.° Un secreto contentamiento de nosotros mismos, derivado de esa propia vehemente aprensión de la ridiculez ajena, y de la pretensión, bien o mal fundada, que tenemos de estar exentos de los vicios y defectos que censuramos en cabeza ajena.

De aquí resulta la grande importancia moral y social de la risa y de lo cómico, importancia que Michiels expone en términos demasiado enfáticos y solemnes: «Los principios en virtud de los cuales el hombre se ríe, son un apéndice de la moral, completan la teoría, el sistema orgánico de la sociabilidad humana. Lo que no se haría por justicia, por delicadeza, por honor y benevolencia, se hace por temor del ridículo, por no provocar la irrisión y el sarcasmo. Este temor saludable es un auxiliar de la conciencia, y nos dirige en todas las acciones medias que no están positivamente sometidas a los principios del bien y del mal, y en que la norma de nuestra conducta no está rigurosamente trazada. Lo cómico surge como un relámpago de las profundidades del entendimiento. Los preceptos que implícitamente contiene, las obligaciones que impone, son mucho más vastas que las de la moral y de todas las legislaciones.

«… El arquetipo de la vida humana encerrado en lo cómico, es el más vasto conjunto de prescripciones que existe, y su utilidad social concuerda con su extensión… La conciencia y las leyes escritas forman dos líneas de defensa contra el mal; lo cómico es una tercera línea de defensa: estigmatiza y condena las pequeñas transgresiones que los dos primeros centinelas han dejado pasar… Lo cómico encierra una teoría negativa, pero completa, de la vida humana…». [1]

Páginas como éstas, de aguda y penetrante disección psicológica, pesan en la historia de la ciencia bastante más que muchas **[p. 157]** estéticas elegantes, como la de Lévêque, a pesar de lo cual Lévêque ha sido premiado por tres Academias, y Michiels, tras de verse indignamente plagiado por muchos, no ha recogido en su patria más que olvidos y desdenes, lo cual explica sin duda las intemperancias y crudezas de estilo que afean su indisputable mérito.

También le tiene, como elocuente profesión de evolucionismo estético, el *Ensayo sobre el genio en el Arte,* tesis doctoral de Ga-

briel Séailles, y una de las más ruidosas tesis que durante estos últimos años se han defendido en la Facultad de Letras de París. De este libro escribió juez tan inteligente como Caro que «era una especie de epopeya metafísica, exuberante de imágenes». Nada iguala (continúa el mismo crítico del *Journal des Savants)* a la riqueza, a la variedad de fórmulas con que el autor desarrolla su pensamiento: a veces estas fórmulas, en vez de hacer más claro el pensamiento, le envuelven en un misterio sagrado; parece que vienen de los recónditos santuarios de alguna Eleusis filosófica, y que únicamente son inteligibles para los iniciados».

La tesis, que a los mismos que fueron sus jueces y sus corteses adversarios ha arrancado tales elogios, trata de investigar el gran misterio del genio: cuál es su esencia, cuál el conjunto de causas que le producen, cuáles las condiciones de su aparición, y cuáles los signos auténticos que pueden servir para reconocerle. Para responder a estas cuestiones, Séailles, partidario acérrimo de la filosofía *monista,* sostiene que la concepción artística y la concepción vital están sujetas a las mismas leyes; que el movimiento del espíritu no hace más que continuar el movimiento de la vida; que las sensaciones y las ideas vienen de un modo inconsciente a agruparse y a formar una síntesis del mundo sensible, la cual a su vez sirve de base para que el espíritu *se dé a sí propio el ser,* creando la armonía en torno suyo. «El genio es la naturaleza misma que prosigue su obra en el espíritu humano… Si la naturaleza es genio, si el genio es la belleza viva, nada hay que en último análisis no tenga su razón de ser en la belleza… Toda creación es poesía. Las leyes generales del movimiento, la elipse que describen los astros, los tipos moleculares, las formas regulares que toma el cristal, las armonías que realiza la planta *edificándose a sí misma;* el concierto de las sensaciones y de los movimientos en el instinto, y, por último, esa envoltura concéntrica de **[p. 158]** organismos que hace posible la conciencia, y en el espíritu mismo la creación progresiva de un orden ideal cada vez más rico, tales son los epi-

sodios sucesivos del gran poema que espontáneamente crea el pensamiento universal… El espíritu es el profeta de la naturaleza: en el espíritu se ve a sí misma, se revela a sí propia lo que quiere y lo que piensa, y en el espíritu agita el presentimiento de mundos futuros».

Viene a ser, pues, la estética de Séailles una aplicación o nueva fase del evolucionismo metafísico, una síntesis temeraria y deslumbradora para enlazar con los fenómenos del organismo y de la vida el inexplicable fenómeno del genio, y para reducir a unidad nunca probada las leyes de la inteligencia y las leyes del mundo físico. El libro contiene notables consideraciones de psicología estética, especialmente sobre los momentos de la concepción artística y sobre la ley de organización de las imágenes, y un análisis muy fino de los caracteres de la inspiración; pero la tesis principal, es decir, la identidad de la naturaleza y del espíritu, resumida por el autor en esta fórmula: «la naturaleza es genio inconsciente, y el genio es la belleza viva», se queda sin probar, como no podía menos de suceder, convirtiéndose la supuesta demostración en una especie de himno metafísico. [1]

Contra lo que pudiera esperarse del nombre de su autor, uno de los más delicados y profundos poetas de que Francia puede gloriarse actualmente, el notable libro de Sully-Prudhomme sobre *La Expresión en las Bellas Artes* (1884) contrasta con el anterior por la ausencia de galas poéticas, por la severidad del método y por la precisión extraordinaria del lenguaje. Se conoce que el autor ha querido imponer rigurosa disciplina a su entendimiento y extremar el rigor de los procedimientos científicos. Su obra trae un valioso contingente de observaciones propias y nuevas sobre la psicología del artista.

Mencionemos también, harto más rápidamente de lo que merece, el sagaz y penetrante *Ensayo sobre la Estética de Descartes, estudiada en las relaciones de la doctrina cartesiana con la literatura clásica francesa del siglo XVII,* tesis doctoral de Emilio Krantz, que tiene

todos los caracteres de una apuesta. ¡Escribir **[p. 159]** cerca de cuatrocientas páginas en cuarto sobre la estética de Descartes, en cuyas obras no se encuentra ni una sola línea de Estética! El autor ha salvado la dificultad con notable ingenio y bizarría, estudiando los caracteres generales del espíritu clásico francés, comunes a su filosofía y a su literatura, y buscando luego la influencia directa del cartesianismo en la preceptiva de Boileau, y su influencia indirecta en toda la literatura llamada *clásica* del siglo XVII y aun del siguiente. El *Arte Poética* de Boileau, los prefacios de Racine, el discurso de Pascal *Sobre las pasiones del Amor,* la teoría de la *Imitación original* de la Bruyère, el *ensayo* del P. André *sobre lo bello,* el *Discurso* de Buffon *sobre el estilo,* y hasta los juicios literarios de Voltaire, adquieren, mirados a esta luz, un interés nuevo, resultando totalmente reconstruida la estética rudimental que iba contenida en germen o en potencia en la metafísica de Descartes. El principio en que esta reconstrucción se funda es innegable. Toda metafísica implica más o menos una estética, como consecuencia y desarrollo posible. Los artistas contemporáneos se inspiran de un modo más o menos reflexivo en esta estética latente, y tratan de realizarla en sus obras. En este sentido, puede decirse con Krantz que la literatura francesa del siglo XVII es la *expresión estética de la doctrina cartesiana,* doctrina que no se escribió nunca; pero que si se hubiera escrito contendría formuladas de una manera abstracta las teorías *de la perfección única; de la belleza por lo universal; de la identidad de las leyes estéticas así como de las leyes lógicas a través del tiempo y del espacio, y* finalmente la teoría *de la imitación*. Lo único que puede objetarse a esta hábil construcción es que exagera un tanto la influencia *personal y directa* de Descartes en el mundo literario de su tiempo (que vivía bastante apartado del mundo filosófico), y por otra parte tampoco tiene el carácter de una ley general que explique todos los productos del genio francés durante el siglo XVII, puesto que siempre quedarán fuera del círculo cartesiano los ingenios más vigorosos e independientes

de aquel período, Corneille y Molière, La Fontaine, Pascal, Saint-Simon, reduciéndose, en suma, lo que Krantz llama cartesianismo literario, a dos solos nombres: Racine y Boileau. [1]

[p. 160] Los progresos de la antropología y del arte pedagógica han dado nacimiento a una nueva rama de los estudios psicológicos, destinada quizá a notable progreso. Me refiero a la *psicología infantil,* o sea, al estudio de las aptitudes y condiciones psicológicas del niño. Este género de estudios, que en Alemania ha cultivado con tanto éxito Tiedemann, tiene en Francia por principal representante al institutor Bernardo Pérez, cuyo apellido parece denunciar origen español o hispano-americano. Pérez ha hecho de la psicología del niño su especialidad científica, publicando sucesivamente un ensayo de psicología aplicada sobre *la educación moral desde la cuna,* otro sobre *los tres primeros años del niño,* otro concerniente *al niño desde la edad de tres años hasta la de siete años, y* finalmente uno que pertenece a la Estética y lleva por título *El arte y la poesía en el niño*. [1] Este libro, como los restantes de Bernardo Pérez, está compuesto de observaciones hechas en algunos niños y de datos relativos a la infancia de diversos personajes célebres. Pero como las observaciones directas son en corto número, y las contenidas en *memorias, diarios y recuerdos* (como las de Rousseau, Mme. Roland, Jorge Sand, etc.), son siempre sospechosas de arreglo y amaño literario, nada compatible con la sinceridad de la infancia, el resultado obtenido es hasta el presente muy pequeño. Pocos puntos hay tan dignos de consideración como el despertar de los instintos y facultades estéticas (gustos del adorno, sentimiento de la naturaleza, arte de agradar, música, dibujo, tendencia dramática, lectura, composición literaria) en el niño, y quizá por falta de esta rudimental estética permanecen todavía sin solución altísimos problemas de estética general; pero como los datos reunidos hasta ahora son tan escasos y tan contradictorios, sin que basten a darles unidad y sentido las vaguedades de la *herencia y* del *medio,* hay que confesar que la auro-

ra del sentimiento artístico permanece todavía muy embozada en nieblas, y que la psicología infantil se halla tan en mantillas como los mismos tiernos seres que son objeto de ella.

[p. 150]. [1]. *L'Esthétique, par Eugene Véron, Directeur de l'Art:* París, C. Reinwald, 1883. *(Bibliothèque des sciences contemporaines).*

[p. 152]. [1]. *Des Causes du Rire:* París, 1862.

[p. 153]. [1]. *Le Rire: essai littéraire, moral et psichologique:* París, 1883.

En tiempos anteriores se habían publicado en Francia algunos trabajos de poca monta sobre este problema estético. Indicaremos algunos como curiosidad bibliográfica:

Joubert (Laurent), *Traité du Ris, contenant son essence, ses causes et merveilleux effets:* París, 1579.

Bellegarde (L'Abbé de), *Reflexions sur le Ridicule et sur les moyens de l'eviter:* París, 1696.

Poinsinet de Sivry, *Traité des causes physiques du Rire:* Amsterdam, 1768.

Sénancour (De), Artículo *sobre la risa,* publicado en el *Mercurio de Francia* (núm. 141) en 1812. Prudent Roy (Denis), *Traité médico-philosophique sur le Rire:* París, 1814.

El fenómeno de la *risa* ha dado asunto a muchas disertaciones académicas en lengua latina, unas serias y otras burlescas, la mayor parte de origen alemán e italiano. Baste mencionar las siguientes:

De risu ac ridiculis, por Celso Mancinio: Ferrara, 1591.- *Opuscula de Voluptate et dolore, de risu et fletu…,* por Nicander Jossius: Francfort, 1603.- *Dialogus pulcherrimus et utilissimus De Risu, ejusque causis et consequentibus,* por Antonio Lorenzo Policiano: Francfort, 1603.- *Tractatus de Risu,* por Elpidius Berrelarius: Florencia, 1603.- *Physiologia crepitus ventris, item risus et ridiruli et elogium*

Nihili, por Rodolfo Goclenio: Francfort, 1607.- *Democritus sive de Risu dissertatio saturnalis:* Lovaina, 1612.- *Dissertatio du Risu,* por Schmid: Jena, 1630.- *De naturali et praeternaturali risu,* por Leonardo Simón: Mesina, 1656.- *De risu oratorio et urbano,* por *Majoragio.-Dissertatio de risu sardonico,* por Jorge Franco: Heidelberg, 1683.- *De Risu et Fletu,* por Marco Mappo: Strasburgo, 1684.- *De ludicra dictione, in quo tota jocandi ratio ex Veterum Scriptis affirmatur,* por el jesuita Vavasor: Leipzig, 1722.- *Dissertatio de Risu,* por Kaisin: Lyon, 1733.- *Dissertatio inauguralis phisico medica de Risu,* por J. S. F. Lupichius: Vasilea, 1738.- *Dissertatio de Risu à Splene,* por J. Zacarías Platner: Leipzig, 1738.- *Dissertatio de Risus commodo et incommodo in oeconomia vitali,* por Albert: Halle, 1746.

En Alemania, además de los grandes estéticos analizados en el volumen anterior, son dignos de leerse sobre esta materia:

Floegel (Carlos Federico), *Geschichte der Komischen Litteratur* (Liegnitz y Leipzig, 1784, 4 volúmenes). Obra muy explotada por Juan Pablo.

Moeser, *Harlequin, oder Vertheidigung des Groteske Komischen:* 1761.

Schulze, *Versuch einer Theorie des Komischen:* Leipzig, 1817.

Bothz, *Ueber das Komische und die Komödie:* 1844.

Los ingleses poseen el *Essay on Laughter and ludicrous Composition,* de James Beattie (Londres, 1764), y la muy erudita *Historia de la Caricatura y de lo Grotesco,* de Tomás Wright.

Esta bibliografía que extractamos de la que acompaña al libro de Michiels, basta para manifestar la importancia concedida en todos tiempos a esta fundamental cuestión estética.

[p. 156]. [1]. *Le Monde du Comique et du Rire:* París, Calmann Lévy, 1886; 8.° El primer esbozo de este trabajo se publicó en 1854, con el título de *Essai sur le talent de Regnard et sur le talent comique en général, avec un tableau des formes comiques et tragiques,* al frente de una edición de las obras de Regnard.

[p. 158]. [1]. *Essai sur le genie dans l'Art:* París, Alcan, 1884; 4.°

[p. 159]. [1]. *Essai sur l'esthétique de Descartes, étudiée dans les rapports de la doctrine cartesienne avec la littérature classique française au XVIIe siècle, par Emile Krantz:* París, Germer Bailliére, 1882; 4.°

[p. 160]. [1]. *La Psychologie de l'enfant. L'Art et la Poésie chez l'enfant, par Bernard Pérez:* París, Alcan, 1888.

NOTA DEL COLECTOR

El Romanticismo en Francia formaba, en todas las ediciones anteriores, tomo independiente del de los capítulos que se refieren a la Francia prerromántica insertos en las páginas que preceden. Así se explicará el lector que, mediado este nuestro V y último volumen de la *Historia de las Ideas Estéticas en España,* en el que se continúa la INTRODUCCIÓN al estudio del siglo XIX español, comenzada en el volumen IV con los tratados sobre Alemania e Inglaterra, aparezcan una nueva Portadilla y una Advertencia Preliminar.

El tamaño elegido para las «Obras Completas de Menéndez Pelayo» y, principalmente, razones de claridad y buen orden, nos han decidido a adoptar la nueva distribución editorial de materias.

ADVERTENCIA PRELIMINAR

FUÉ mi propósito terminar en este volumen la introducción larguísima que voy escribiendo a la historia de las ideas estéticas en nuestro suelo durante el siglo XIX. Pero es tal la abundancia de la materia y tal la gravedad de las cuestiones críticas que sugiere, que me ha sido imposible encerrar en tan breves términos la exposición de una serie de evoluciones literarias tan complicadas e importantes. Va, pues, en este volumen la historia del romanticismo francés, considerado, no solamente en sus teorías, sino en la aplicación que lograron dentro de las diversas formas del arte. Todo lo relativo a las corrientes posteriores que en la novela se inician con Balzac, en la crítica con Sainte-Beuve, y en la lírica con los pequeños grupos posteriores a Musset y a T. Gautier, y nacidos en gran parte de su impulso, ya por imitación, ya por reacción, será materia del volumen siguiente, que también contendrá un sucinto examen de la Estética italiana. Con esto quedará abierto el camino para discernir en nuestra producción filosófica y artística de este siglo los numerosos elementos de importación extranjera, y la parte de originalidad que, sin embargo, contiene.

Conozco mejor que nadie los defectos de composición de esta *Historia,* defectos voluntarios en cierto modo y nacidos del propósito de utilidad didáctica que en ella domina. Quizá cuando la obra esté terminada y se perciba mejor el lazo entre sus diversas partes parecerá menos monstruosa la intercalación de este episodio de cuatro volúmenes. Así como en siglos pasados el pensamiento español fué dominador e influyente, y sirve de clave para **[p. 164]** explicar fenómenos de la historia intelectual de otras naciones, así en el presente ha recibido constantes influencias del pensamiento de aquellas, y quien le estudia y expone, puestos siempre los ojos en la relación con nuestra vida intelectual, estu-

dia y expone anticipadamente gran parte de la historia literaria y científica de España durante el siglo décimonono; y, remontándose a los origenes de las cosas, puede evitarse muchas repeticiones inútiles y concentrar sus fuerzas, cuando el caso llegue, no en lo que ha sido mero reflejo más o menos pálido, sino en los relámpagos de inspiración castiza que han surcado el cielo de nuestras letras, a pesar de la imitación, y por obra de los mismos que más dócilmente hacían gala de seguir ejemplos extraños. Hay, pues, en mi plan, a vueltas de la desproporción exorbitante de lo que parece accesorio y de lo principal, un sentido de unidad y de lógica interna, que no ha de negarme quien tenga la paciencia de seguir mi trabajo con la atención que estas cosas requieren.

Precisamente la misma enormidad del defecto indica que ha sido cometido a sabiendas, y que el autor no siente por él grandes remordimientos. Bien pudiera excusarme con ejemplos ilustres como el de la introducción de Robertson sobre la Edad Media, que ocupa casi la tercera parte de su *Historia del Emperador Carlos V, y* es más leída y celebrada que la historia misma, y de interés mucho más general por su materia. Pero prefiero confesar lisa y llanamente mi culpa, añadiendo un solo descargo. Malo será mi libro por ser mío, pero nadie me negará que en él doy mucho más de lo que prometo; lo cual será superfluo y monstruoso, pero no deja de ser útil, aun para los mismos que más lo censuren. Y, por otra parte, cierta superfluidad y despilfarro ha sido siempre muy de autores españoles, algo díscolos y rebeldes de suyo contra ciertas prudentísimas leyes de parsimonia y equilibrio. Yo me confieso en esta parte de los más pecadores, aunque siempre estoy formando propositos de la enmienda, para aplacar los iracundos manes de Boileau y de Luzán.

Mi libro nada pretende enseñar a los franceses, que han ilustrado admirablemente todos los períodos de su historia literaria antigua y moderna, todos sus autores, aun los más oscuros. Nada

enseñará tampoco a los demás extranjeros, que tienen sobre la **[p. 165]** revolución románticos libros tan excelentes como el del danés Brandes, que si no en la lengua nativa de su autor, a lo menos en alemán, corre en manos de todas las personas cultas. Mi libro no puede tener más originalidad que la de mi juicio y gusto propio, buenos o malos, la de mi impresión personal y directa, después de leídos todos los autores de que voy a hablar, y algunos más que no me han parecido dignos de ser citados. Esta *Historia* no es una compilación si un resumen; es mi trabajo propio sobre las fuentes. Los juicios ajenos son para mí muy respetables, pero yo no respondo más que del mío, incompetente sin duda, como en grado mayor o menor lo es siempre el de un extranjero, pero basado en indagación propia y libre, en cuanto he podido, de preocupaciones de patria o de escuela. Hay españoles que conocen y sienten mucho mejor que yo la lengua y la literatura francesas, pero esta misma intimidad los hace casi franceses, y priva quizá a sus juicios de aquella espontaneidad y franqueza que pueden tener los de un español incorregible como yo, que nunca ha acertado a pensar más que en castellano, que no sabe leer un libro extranjero sino traduciendo mentalmente, y que ha aprendido lo poco que sabe de lenguas vivas por los mismos procedimientos que se aplican a la enseñanza de las lenguas muertas.

No se crea por eso que el prurito de originalidad me ha arrastrado a prescindir de las opiniones de tantos y tan admirables críticos como Francia ha producido en este siglo. Al contrario, he procurado siempre iluminar y robustecer mi juicio con el parecer ajeno, e indico en notas todos aquellos estudios y monografías que contienen la expresión más autorizada de la crítica francesa sobre cada materia. Sainte-Beuve, sobre todo, el gran maestro de esa crítica, no igualado ni excedido por ninguno de los posteriores, ha sido consultado por mí a cada paso en sus innumerables volúmenes. A ellos debo una buena parte de mi educación literaria, y me complazco en reconocer aquí la deuda que

con él tenemos todos los que poco o mucho hemos trabajado sobre literatura francesa.

Por lo mismo que mis investigaciones en lo sucesivo han de versar principalmente sobre nuestra propia historia literaria, y quizá no se me vuelva a presentar en la vida ocasión de exponer mis ideas sobre literatura extranjera (materia muy descuidada en **[p. 166]** España, donde suele aprenderse en malos e inseguros guías), me he dilatado tanto en estos estudios previos, que para mí han sido muy amenos, y quizá no serán inútiles para otros. Una sola ventaja tiene el aislamiento en que vivimos los que en España nos dedicamos a tareas de erudición o de ciencia. El silencio y la indiferencia de la crítica son tales, que, si no nos alienta ni nos estimula, tampoco nos molesta ni perturba, imponiéndonos modas y preocupaciones del momento, ni sujetándonos a la tiranía del mayor número, como en otras partes suele acontecer. Como apenas somos leídos, libres somos para dar a nuestras ideas el desarrollo y el rumbo que tengamos por conveniente; y quien tenga la fortaleza de ánimo necesaria para resignarse a este perpetuo monólogo, podrá hacer insensiblemente su educación intelectual por el procedimiento más seguro de todos, el de escribir un libro cuya elaboración dure años. Entonces comprenderá cuánta verdad encierra aquella sabida sentencia: «El que empieza una obra no es más que discípulo del que la acaba». Si algún lector benévolo y paciente notare alguna ventaja, ya de crítica, ya de estilo, en los últimos tomos de esta obra, respecto de los dos primeros, atribúyala a esta labor oscura y austera, que no conduce ciertamente al triunfo ni a la gloria, pero que para el sosiego y buen concierto de la vida moral importa tanto.

M. M. Y P.

CAPITULO I.—PARTE PRIMERA. LOS PRECURSORES I

LA revolución literaria que invadió triunfante todas las literaturas de Europa a principios de nuestro siglo, se presentó en Francia con muy singulares caracteres, y suscitó allí, más que en parte alguna, protestas ardientes y encarnizada lucha. Solamente allí encontró una literatura oficial organizada para la resistencia. Solamente en aquella nación pudo pasar en los primeros momentos por antipatriótico lo que en Alemania, en Inglaterra, en Italia, en España, se presentaba como una reivindicación nacional contra las antiguas tiranías preceptivas. Conviene detener un momento la consideración en las causas de este notable fenómeno.

Si entendemos por arte romántico (en uno de los varios sentidos que puede tener esta palabra harto vaga) el arte de la Edad Media en aquello en que más se aparta de la cultura clásica y más directamente influído aparece por el espíritu cristiano y por el espíritu caballeresco, ninguna nación de Europa puede disputar a Francia la gloria de haber creado durante los dos siglos XII y XIII la literatura y el arte románticos por excelencia. Las fuentes remotas de este arte son, o pueden ser, germánicas unas veces y otras célticas; pero la forma definitiva es francesa, y tan francesa que parece original y apenas deja pensar en esa derivación oscura. La prodigiosa eflorescencia de las *canciones de gesta,* que en sus tres ciclos fundamentales y en sus siete u ocho ciclos secundarios comprenden más de noventa epopeyas fragmentarias, a cuyo **[p. 168]** frente va la homérica canción de Rolando; la primera aparición de la novela moderna de amor y de aventuras en los poemas de la *Tabla Redonda,* que con sus imitaciones y refundiciones forman también espeso matorral y selva intrincadísima; la vigorosa creación del ciclo satírico de *Renart,* a lo menos en sus ramas

principales; el mundo picaresco de los *fabliaux,* tan lleno de alegría y de chiste grosero, primer ensayo de representación realista de la vida en sus ínfimos aspectos; una literatura dramática, incipiente sin duda y bárbara, pero sobremanera fecunda, y que presentaba en germen, no sólo todas las variedades del teatro religioso *(dramas litúrgicos, milagros, misterios, moralidades),* sino también rudos esbozos de teatro cómico, no siempre desprovistos de verdad y de gracia; no una, sino dos escuelas líricas, la de Provenza y la del Norte, la de los trovadores y la de los *troveros,* maestra, la primera, de todas las escuelas modernas, en el edificio de la estrofa y en el halago y primor de la dicción poética; una serie de cronistas tan ingenuos y pintorescos, que el arte, si alguno tuvieron, se confunde en ellos con la misma naturaleza; y como si todo esto no bastara, la arquitectura ojival, que por más de cien años fué arte exclusivamente francés… ¡qué corona más espléndida podría ceñir la frente de ningún pueblo, si todo esto hubiese continuado su evolución natural y progresiva, si todos los gérmenes hubiesen llegado a perfecta sazón, madurados por el suave aliento de la tradición nacional! Pero, fatalmente, aconteció todo lo contrario. Y no en verdad porque viniera el Renacimiento (que al romper la unidad de la Edad Media, más bien favoreció que contrarió el desarrollo de las literaturas nacionales, dominadas durante los siglos anteriores por el superior prestigio de la francesa). Ni Italia, para quien el Renacimiento tenía el valor de una renovación de su glorioso pasado; ni España e Inglaterra, donde si la savia de la cultura clásica penetró en el árbol de la poesía tradicional, no fué para viciarla, sino para robustecerla y prolongar su vida, cada vez más pujante y espléndida; ni Alemania, que mediante la Reforma acentuó más y más su alejamiento de los pueblos latinos, llegaron a renegar de su originalidad en el siglo XVI, ni pensaron jamás en hacer tabla rasa de su historia. Castilla siguió viviendo del jugo de su tradición épica, y la convirtió primero en romances y luego en teatro. **[p. 169]** Shakes-

peare dramatizó las crónicas inglesas. Todo el espectáculo de la antigüedad, que resurgía luminosa de entre las ruinas amontonadas por el tiempo y la barbarie, no pudo borrar del recuerdo ni del amor de los italianos aquel poema teológico en que pusieron mano, tierra y cielo. Sólo hubo un pueblo, precisamente el primero de los pueblos de la Edad Media, el pueblo director de los demás de Europa en sus períodos más oscuros, que practicase en su espíritu esa especie de mutilación, tan dolorosa como insensata, partiendo su historia y su literatura en dos mitades totalmente diversas. Hubo en Francia verdadero naufragio de la conciencia nacional; se olvidó la historia de la Edad Media; se olvidaron casi por completo sus instituciones; se olvidó su arte y su literatura; se olvidó hasta la lengua. Nadie habla de *viejo italiano* ni de *viejo castellano:* los documentos literarios de la Edad Media, así en Italia como en España, son fácilmente accesibles a cualquiera con pequeño auxilio de glosarios, y en poco o nada esencial difieren de la lengua moderna. Por el contrario, el *viejo francés* es estudio totalmente diverso del estudio del francés clásico: tiene sus gramáticas y sus vocabularios aparte; difiere, no ya en la ortografía ni en la flexión, sino en la fonética; a veces le comprenden mejor los extranjeros de cualquier otra lengua romance que los franceses no educados en la filología, y, en suma, cuando en Francia se quiere popularizar un texto de la Edad Media, una canción de gesta, una crónica, hay que empezar por *traducirle:* así se ha hecho con el poema de Rolando, así con las crónicas de Joinville y de Froissart. ¡Calculen nuestros lectores cómo sería recibida en Italia la idea del que emprendiese poner en la lengua actual de Florencia *La Divina Comedia y* el *Decamerone,* o las carcajadas que en España acogerían al que publicase una *traducción* de las Partidas o de las crónicas de Pero López de Ayala! Esos mismos nombres de *vieux francais, gaulois,* etc., con que los franceses designan su lengua de los tiempos medios, son prueba de que la miran como algo extraño a su actual cultura, y, en reali-

dad, poco menos apartado de ella que puede estarlo el conocimiento del portugués o del rumano. Es cierto que en estos últimos años se empieza a notar cierta saludable reacción, no ya solamente en el círculo de los estudiosos, sino aun en el general espíritu público, gracias, sobre todo, a los admirables trabajos **[p. 170]** de una legión de filólogos y de críticos sabios, que luchan heroicamente por hacer penetrar de nuevo el recuerdo y el amor de esa tradición gloriosa en el ánimo refractario de sus compatriotas. Pero todavía es tan fuerte la preocupación, y tanto el influjo de la enseñanza llamada *clásica* o de colegio, que la empresa altamente patriótica de los Gastón Paris y de los León Gautier, encuentra invencibles resistencias, siendo los maestros, los críticos, los directores del gusto en Francia, los que más de reojo miran y con más petulantes sarcasmos persiguen y desacreditan, en nombre de una convención académica y anticuada, esa literatura francesa de la Edad Media, que todos los extranjeros admiramos tanto, que tan fácilmente comprendemos, y cuyas glorias tan de buen grado recabaríamos para nuestras respectivas naciones, al paso que a nadie se le ocurre envidiar a los franceses tanto sermón pomposo, tanto librito de máximas y tanta tragedia soporífera como produjo su decantado siglo XVII. En todo país del mundo, los primitivos monumentos del genio nacional, hasta cuando no tienen gran valor intrínseco, despiertan cierta piedad y cariñosa reverencia, se los mira como reliquias de los antepasados, nos parece que algo de su espíritu queda en ellos y que allí está el germen de mucho de lo que colectivamente pensamos y sentimos. Sólo en Francia, donde la tradición de la Edad Media es más rica y gloriosa que en parte alguna, parece de buen tono desdeñarla y hablar mal de ella. Uno de los críticos más leídos hoy, y más dignos de serlo, Fernando Brunetière, que desde las columnas de la *Revue des Deux Mondes* reparte, con dudosa equidad, pero siempre con ingenio, coronas y anatemas, ha llegado en este punto a los más increíbles extremos. «Nuestros antepasa-

dos -dice- hablaron desde el siglo X al siglo XV la lengua más bárbara, ruda como sus costumbres y grosera como sus apetitos. Carecía esta jerigonza de todas las cualidades en que consiste la riqueza de una lengua y el esplendor de un idioma. Las canciones de gesta son un fárrago, y están escritas en una jerga semi-latina, semi-germánica. Nada más monótono que la versificación de esos interminables poemas en series asonantadas». El señor Brunetière no respeta la misma *canción de Rolando,* y la juzga con el criterio de un alumno de retórica: «Está mal compuesta, no tiene principio ni fin: la muerte de Rolando ocupa más espacio que **[p. 171]** la batalla de Carlo Magno contra los sarracenos: los personajes son guerreros sanguinarios, de brutalidad feroz». En suma: el crítico se alegra mucho de que tal poesía tenga sus orígenes en Alemania. ¡Rasgo verdaderamente patriótico! Menos mal le parecen los *fabliaux,* porque, al fin, en aquellas truhanerías se ve algo del *esprit gaulois,* pero, de todos modos, son indecentes e ilegibles. ¿Qué más? Hasta contra la arquitectura ojival repite los anatemas de Vasari: *«questa maledizione di fabbriche,* que parecen hechas de cartón, más bien que de piedra o de mármol». [1]

Poca importancia tendrían tales diatribas si no fuesen más que el momentáneo desahogo del mal humor de un crítico; pero es el caso que, exceptuando los eruditos de profesión, todo el mundo piensa en Francia de la misma suerte sobre su literatura de la Edad Media. Boileau, en esto, como en todo, ha ejercido una insufrible tiranía. Aquellos versos del *Arte Poética,* en que no se hace remontar la poesía francesa más allá de Villon (siglo XV), y se tilda de «arte confuso y grosero» todo lo anterior, alcanzan hoy mismo fuerza de ley en las escuelas y en los libros. Cuando Nisard trata de definir el espíritu francés, define tan sólo el espíritu del siglo XVII, el espíritu cartesiano, la monarquía de Luis XIV, la oratoria de Bossuet, la tragedia de Racine, la preceptiva de Boileau. Este es su tipo: cuanto se separa de esto, es como si no existiera. El buen sentido, el orden, la proporción, la expresión

elocuente de verdades generales, el arte de «decir de un modo elegante lo que todo el mundo sabe», tales son, para el crítico francés, los caracteres de su literatura nacional, que él llama modestamente «la imagen más completa y más pura del espíritu humano». [2] Si este ideal anduvo tan lejos de realizarse, no ya en la Edad Media, sino en todos aquellos autores franceses del siglo XVI, del XVII, del XVIII y del presente, que para un extranjero son los más geniales y los más ricos de savia, en Rabelais, en Montaigne, en Pascal, en Diderot, en Víctor Hugo, en Balzac, fácilmente sale del paso el historiador con llamarlos excéntricos o corruptores. Y la disciplina escolástica continúa repitiendo la **[p. 172]** misma lista, acompañada siempre de los mismos calificativos tradicionales.

Se dirá que Nisard era un clásico intolerante y agrio, y que fuera del mundo oficial, de la Facultad de Letras y de los colegios, ya no corre la moneda de su crítica. Pero ¿quién ha de negar el título de crítico novísimo y completamente emancipado mediante una educación científica, a Taine, por ejemplo, que pretende dar a sus juicios de gusto y a sus conclusiones históricas la autoridad y el rigor de un teorema de mecánica? Pues Taine, al fijar las condiciones del genio francés en su libro sobre La Fontaine [1] y en su *Historia de la literatura inglesa,* [2] declara que nunca se ha visto en el mundo cosa más prosaica que las epopeyas francesas. Y esto ¿por qué razón? Por la muy singular de que se pueden leer seguidos diez mil versos de esos poemas sin encontrar una sola *figura*. ¡Como si la poesía estuviese contenida en el almacén de los tropos de Quintiliano o del P. Colonia! No hay francés, por muy científico y muy positivista que sea, que deje de pagar tributo a esa maldecida retórica de colegio que ha llegado a ser en ellos la segunda naturaleza. La sublime tragedia de la muerte de Rolando, tanto más profundamente conmovedora cuanto es mayor la divina inconsciencia del poeta, no les llega al alma, y les suena como narración vulgar, porque no tiene figu-

ras. A bien que no faltará algún refundidor o traductor a la lengua moderna que se encargue de ponerle las sinécdoques y las prosopopeyas que le faltan.

En vista de tales ejemplos, dados por los hombres de más alteza intelectual que tiene Francia, ¿cómo negar que allí ha habido lo que en ninguna otra parte, una solución de continuidad entre lo antiguo y lo moderno, y, por consecuencia forzosa de ello, dos lenguas y dos literaturas independientes? Pero ¿dónde estará la clave de tan extraordinario fenómeno? ¿Será verdad que las canciones de gesta son hijas del espíritu germánico, y los poemas de la *Tabla Redonda* hijos del genio bretón, y que Francia no les prestó más que la lengua, olvidándolas después porque no tenían raíces en su propio espiritu *gaulois,* que, según Taine, es **[p. 173]** irremediablemente prosaico, «exquisito más bien que grande, dotado más de gusto que de genio, sensual pero sin grosería ni fuego, poco moral pero sociable y dulce, poco reflexivo pero capaz de asimilarse todas las ideas, aun las más altas, cuando se le exponen con amenidad y gracia?» ¿Será verdad, como el mismo Taine muy seriamente afirma, que la epopeya propia de tal pueblo, no es el *Rolando* ni el *Aliscans,* sino las fábulas y los cuentos de La Fontaine?

A los franceses toca averiguarlo: lo cierto es que su Edad Media la olvidaron tan por completo, que la arquitectura ojival recibió, con aquiescencia de los franceses mismos, los nombres de *tudesca y* de *gótica, y* las canciones de gesta han permanecido en el fondo de las bibliotecas hasta el segundo tercio de nuestro siglo, mientras que en las historias literarias continuaba atribuyéndose a los italianos y a los españoles el origen de narraciones caballerescas que Italia y España habían tomado de Francia, y pasaba por aforismo incontrovertible que los franceses no tenían ni habían tenido jamás *cabeza épica.* La Francia del siglo XVI leía y traducía los poemas italianos y los libros de caballerías españoles, sin darse por entendida, las más veces, de que saboreaba falsifica-

ciones más o menos elegantes de su propio ciclo carolingio y de su propio ciclo bretón. Cuando esa literatura, aun en las obras de su decadencia, todavía prestaba recursos eminentemente poéticos a Boyardo y al Ariosto, en Francia estaba ya del todo marchita y seca. Del teatro litúrgico de la Edad Media brotó en el suelo español la planta bravía, pero opulenta, del drama religioso. En Francia, donde el teatro de la Edad Media había alcanzado un desarrollo comparativamente superior al de todos los demás pueblos cristianos, tanto por el número y extensión de los *misterios y moralidades,* cuanto por su valor relativo, no se vieron en la segunda mitad del siglo XVI más que pálidas imitaciones de la tragedia clásica y de la comedia italiana.

El Renacimiento abre, pues, un mundo nuevo para Francia; pero tampoco la literatura del Renacimiento es para los críticos de aquella nación la verdadera y genuina literatura francesa. La encuentran demasiado turbulenta, demasiado fogosa y juvenil; en suma: demasiado romántica e indisciplinada en medio de su clasicismo, o quizá a causa de este mismo clasicismo, que tenía **[p. 174]** todas las inexperiencias y temeridades de la juventud y se manifestaba en mil tentativas ambiciosas y desordenadas, mezclando con la pedantería de las escuelas el fragor y el tumulto de las luchas de la Reforma y de la Liga. Para quien no jura por los manes de Boileau, ni ve en las *Oraciones Fúnebres y* en *Fedra* el supremo esfuerzo del ingenio humano; toda la literatura francesa del siglo XVI, literatura de humanistas insurrectos, tiene un jugo, una virilidad, una audacia, una fuerza de color y una exuberancia de pensamiento, que luego desaparecen como por encanto de la prosa y de la poesía francesa, y sólo vuelven a encontrarse en algún escritor aislado del siglo XVIII, como Diderot, y en muchos del siglo actual. Rabelais es un torrente que arrastra todo género de inmundicias, pero también suele arrastrar oro, y lo que quiera que arrastre, lo lleva con tal ímpetu de dicción, pintoresca, animada y riquísima, con tal ardor de fanta-

sía grotesca, y con tan abigarrada y chistosa mezcla de elegancias clásicas y de sordideces populares, que suspende y maravilla hasta en aquellos trozos donde más repugna por su cinismo. La maliciosa sinceridad de Montaigne, el sabio candor de su estilo, los giros en apariencia tan caprichosos y errabundos de su pensamiento, aquella tan simpática y continua observación de sí propio, aquella manera de filosofar libre y desenfadada, ni escéptica ni dogmática, sino personal en grado sumo, ejercicio fácil y suave de una curiosidad siempre activa, ¡cuánto contrasta con la afectada rigidez y el intolerante dogmatismo de los ideólogos del siglo XVII, Descartes y Malebranche, por ejemplo!

No hablemos de otros prosistas del siglo XVI, claramente inferiores a los dos citados; pero, aun en los meros traductores, como Amyot, y en los que exclusivamente cultivaron la literatura teológica como Calvino, y en los historiadores de partido como Agripa d'Aubigné, y en los autores de libelos políticos, como la *Sátira Menipea, y* en los novelistas imitadores de Boccaccio, como la reina Margarita y su valido Buenaventura Desperiers, y en los filólogos como Enrique Estéfano, que más de una vez descendieron a la lengua vulgar, empleándola como arma de combate literario o teológico, se siente y se respira la pujante vitalidad de aquel siglo, en que con más arrogancia que en otro alguno se mostró y afirmó la individualidad humana, ya en el campo de **[p. 175]** la acción, ya en el del arte. Fuera de Rabelais y de Montaigne, nada produjo el siglo XVI francés que pueda entrar en competencia con los grandes artistas de Italia y con los grandes poetas y prosistas de Italia misma, de Inglaterra y de España; pero, aun la poesía lírica, que quiso ser exdusiva y cerradamente clásica, hubo de resultar, quizá por esto mismo, tan romántica para el gusto francés de los dos siglos subsiguientes, que fué condenada a carga cerrada por la autoridad censoria de Malherbe, de Boileau y de la Harpe, como bárbara, pedantesca, altisonante, enfática y reñida con todas las *reglas* de *orden,* de *buen sentido,* pro-

porción y decoro. ¡Extraña ha sido la fortuna de esta escuela lírica del siglo XVI! Sus adeptos habían llevado hasta la superstición el entusiasmo clásico; toda su ambición se cifraba en *pindarizar* en estilo retumbante o en imitar al pseudo-Anacreonte (esto último con menos infelicidad por ser tan inferior el modelo); de la tradición nacional estaban tan desligados que, cuando Ronsard acometía la composición de una epopeya patriótica, se iba a buscar, no a Carlo Magno ni a Roldán, sino a un fabuloso Franco, nietode Héctor; la recrudescencia pedantesca había llegado hasta el punto de que cuando Jodelle hizo una tragedia clásica exornada de coros, los demás poetas de la Pléyade le regalaron, como se hacía en los concursos de Atenas, un macho cabrío coronado de flores, y entonaron en su honor un *Pean;* todas las poéticas de la escuela, empezando por la *Defensa e Ilustración de la lengua francesa* de Joaquín Du Bellay, tratan con el mayor desdén la poesía de la Edad Media, que, por otra parte, ignoran o desconocen, puesto que la erudición de Du Bellay no se remonta más allá del *Roman de la Rose;* y, en cambio, excitan a sus contemporáneos a «robar sin conciencia los sagrados tesoros del templo délfico, a sembrar otra vez la semilla de la famosa nación de los galo-griegos, a marchar valerosamente contra la soberbia ciudad romana y adornar con los despojos del Capitolio nuestros templos y altares»; el helenismo y el latinismo no se limitan a los pensamientos y a las imágenes; se quiere restaurar la métrica antigua y aplicarla a los versos franceses, los que menos pueden adaptarse a ella entre todos los vulgares; Jacobo de la Taille publica en 1573 un tratado *de la manera de hacer versos en francés, como en griego y en latín,* rechazando totalmente la rima, sin la cual los versos **[p. 176]** franceses ni aun tienen la apariencia de tales; Jodelle y Juan Antonio de Baif se arrojan, con el éxito que de tal lengua podía esperarse, a componer hexámetros y pentámetros; Ronsard, que al fin era poeta y tenía excelente oído, muestra el buen gusto de no seguirlos sino en raras ocasiones, pero, en cambio, crea un vocabu-

lario lleno de neologismos estrambóticos, y se ensaya en el ditirambo y en la oda pindárica… [1] Y, sin embargo, esta escuela archiclásica ha sido excomulgada por los clásicos y rehabilitada por los románticos. Un célebre libro de Sainte-Beuve, publicado por primera vez en 1828, [2] presenta a Ronsard y a su Pléyade como precursores de Víctor Hugo y del lirismo romántico. ¿Qué hemos de pensar de esta paradoja juvenil del insigne crítico? Es evidente que Ronsard y sus amigos nada tienen que ver con la poesía romántica en cuanto al fondo ni en cuanto a la materia poética o a las fuentes de inspiración; los poetas del siglo XVI son clásicos, buenos o malos, y clásicos querían ser con todas las fuerzas de su voluntad; si es cierto que no hubo entre ellos ninguno comparable a los grandes poetas que el Renacimiento suscitó en otras partes, un Ariosto, un Spenser, un Garcilaso, un Fray Luis de León, un Camoens, un Torcuato Tasso, un Milton, no por eso su escuela dejaba de ser la misma, e iguales los modelos griegos, latinos e italianos a que prestaban homenaje. Pero no es menos cierto (y esto es lo que quería decir Sainte-Beuve) que el hervor de juventud, la audacia de lengua y de versificación, la riqueza de vocabulario, las tentativas de nuevos metros, la vena lírica copiosa, aunque turbia, y hasta el romanticismo práctico de su vida, como hijos, al fin, del siglo XVI, convierte a los poetas de la Pléyade en anticipado modelo de la generación literaria de 1830, la cual no andaba tan fuera de lo cierto cuando los aclamaba como precursores y se esforzaba en imitar sus combinaciones métricas, proclamando a Ronsard el mayor artífice de versos franceses antes de Andrés Chénier; admiración que de los románticos pasó a los *parnasistas,* como es de ver en la *Poética* de **[p. 177]** Teodoro de Banville. [1] «Ronsard nos ha dado el nombre de la oda, y aun la oda misma -dice De Banville-, por esto sólo, ¿no ha de merecer estatuas como un rey…? Ronsard dibujó una forma de grande estrofa que el siglo XIX había de encontrar dispuesta y armada para el combate… Por él

renace la imagen, y el paisaje, no copiado de los latinos ni de los griegos, sino visto y estudiado directamente por un observador capaz de sentir lo pintoresco, se asocia en sus versos a la pasión humana. Como en la Leda de Vinci, el himeneo entre la naturaleza y la especie humana se ha consumado de nuevo, y de él va a nacer la nueva Helena rejuvenecida en las aguas de la eternidad; se llamará Casandra o María, inmortal figura, a un tiempo ideal y real, que los nietos de Ronsard celebran todavía con su misma lira, cuya armonía encantada no puede extinguirse jamás… Tantos ritmos, creados, por decirlo así, de la nada, reproduciendo el aspecto, el movimiento general de los ritmos latinos y griegos, pero felizmente adaptados a la lengua francesa; tantas estrofas cuya forma ha ido descubriendo el poeta conforme las ha ido necesitando, llenan de asombro el espíritu por la cantidad de trabajo que su composición ha exigido, y, sobre todo, por la fuerza creadora, por el raro instinto que ha presidido a combinaciones tan diversas… Después de Ronsard, nada realmente hemos inventado en materia de ritmos de oda; apenas hemos hecho más que desfigurar y modificar inútilmente sus sabias creaciones. Ni siquiera hemos sabido apropiarnos todos los moldes de este gran métrico. Muchas de sus estrofas, y algunas de las más bellas y de las más ricas en efectos armónicos, han sido abandonadas por error o por impotencia. Quien abre el libro de las *Odas* cree entrar en un taller de orífice florentino, donde las copas, las ánforas, los candelabros floridos, los elegantes puñales, atraen la luz sobre los finos contornos del oro cincelado. Pero Ronsard nos dejó algo más que ritmos. Nos enseñó, antes que otro alguno, después de los antiguos, que la poesía puede fijar líneas, combinar armonías de color, suscitar impresiones por medio de los acordes de las sílabas. Gracias a él, supimos que existe un arte musical y un arte plástico, y que nada humano **[p. 178]** es extraño al arte. Todo el arte lírico moderno, arte profundo y terrible que no se sujeta a la letra, pero que conmueve el alma, las fibras y

los sentidos con los recursos de la pintura, de la música y de la estatuaria; esa magia que hace sensibles y visibles las formas, como si respirasen en el mármol o estuviesen representadas por colores reales… este don, este prestigio, a Ronsard se lo debemos. Hay en la sola colección de sus odas cuarenta piezas, por lo menos, que son otros tantos diamantes, otras tantas perlas exquisitas, otras tantas obras maestras, labradas por mano de artista en una materia imperecedera… Tuvo el *Furor griego,* el amor de Dios, el entusiasmo de la gloria, un alma todavía más pindárica que sus obras».

Después de tan magníficos elogios, confirmados en cuanto a lo sustancial (y salvo la hipérbole poética) por la lectura de aquella parte de las obras de Ronsard, que con exquisito gusto extractaron de su voluminosa colección primero Sainte-Beuve y luego Becq de Fouquières, [1] se comprende bien que en el segundo cenáculo romántico figurase sobre la mesa, a modo de Biblia poética, el grueso *in folio* de las obras de Ronsard. Él, a su modo, había sido un innovador y un revolucionario en poesía, y era, además, la víctima más ilustre entre las víctimas de Boileau, a quien miraban los románticos como un enemigo personal.

> Ronsard, qui le suivit, par une autre méthode,
> Regla tout, brouilla tout, fit un art à sa mode,
> Et toutefois longtemps eut un heureux destin.
> Mais sa muse, en français parlant grec et latín,
> Vit dans l'âge suivant, par un retour grotesque,
> Tomber de ses grands mots le faste pédantesque.
> Ce poéte orgueilleux, trebuché de si haut

Rendit plus retenus et Desportes et Bertaut.

Con efecto, Desportes y Bertaut, poetas amanerados, más italianos que clásicos, y de estro lírico muy inferior al de Ronsard, moderaron en virtud de su propia medianía, el fausto y pompa de la dicción poética de su maestro, pero sin alcanzar nunca las superiores bellezas que éste logra en sus buenos trozos. Fueron poetas de transición entre Ronsard y Malherbe, primer dictador clásico, y de quien verdaderamente puede decirse que enterró **[p. 179]** la escuela del siglo XVI. Sus versos no son muchos, y entre ellos son raros los de primer orden; pero su acción crítica fué extensa y profunda, y su autoridad censoria se ejerció con el más intolerante despotismo gramatical. Boileau, que tanto le admiraba, le ha caracterizado con entera exactitud:

D'un mot mis en sa place enseigna le pouvoir,
Et reduisit la muse aus règles du devoir.

¡Qué ideal tan diverso del de Ronsard! Malherbe mereció plenamente el título que en su tiempo se le daba, y de que él mismo andaba orgulloso, el de «tirano de las palabras y de las sílabas». Le llaman el fundador *oficial* de la poesía francesa, y el resultado de su reforma fué que no apareciese en dos siglos un poeta verdaderamente lírico, desde el cínico y vigoroso satírico Maturino Regnier (que pertenece por completo a la fuerte generación del siglo XVI) hasta el purísimo Andrés Chénier, cuyo advenimiento coincide con la aurora de la poesía moderna. Dos siglos de absoluta esterilidad lírica en Francia, salvo los bellos coros de Racine y las fábulas de La Fontaine, que también son poesía lírica a su modo, aunque no sean muy alta poesía. Por obra y gracia de Malherbe, quedaron abandonadas las dos terceras partes del opulento vocabulario poético del siglo XVI, proscritas todas las inversiones y licencias de sintaxis, proscritos todos los hiatos, y, en vez de la riqueza de ritmos de Ronsard, de la variedad de sus ce-

suras, de la libertad dichosa con que él y los poetas de su tiempo hacían cabalgar unos sobre otros sus versos y sus estrofas, se levantó triunfante el alejandrino inflexible y monótono, con su cesura obligada y total prohibición de apoyarse en el verso anterior ni en el siguiente. Una dieta poética severísima sucedió a la estruendosa orgía del Renacimiento, y Francia olvidó su siglo XVI con la misma facilidad con que había olvidado su Edad Media.

Pero el triunfo de Malherbe, aunque completo y definitivo, no fué inmediato. Entre Malherbe y la fundación de la Academia Francesa, que dió fuerza de ley a sus sentencias y convirtió la literatura en una institución oficial y subvencionada, cuyo principal destino era realzar el esplendor de la monarquía absoluta, hay un período de desorden literario, bastante animado y **[p. 180]** pintoresco, que no produjo obras maestras, pero sí chispazos de ingenio, y en el cual florecieron personalidades sumamente románticas y estrafalarias, más interesantes y curiosas en sus vidas que en sus versos. Tal es la literatura del tiempo de Luis XIII, literatura de fanfarrones, de espadachines, de bebedores y aventureros, y, en suma, de Artagnanes literarios, a cuyo número pertenecen todas esas grotescas celebridades (tan chistosamente rehabilitadas por Teófilo Gautier) Saint-Amant, Cyrano de Bergerac, Scudéry, Teófilo de Viau, y, en fin, Scarron, el más notable de todos, y en rigor el único que ha sobrevivido, aunque en parte mínima de sus escritos. Al revés de los poetas del siglo XVI, humanistas casi todos y saturados de latín y de griego, estos ingenios *de capa y espada* de la primera mitad del siglo XVII no parecen haberse educado más que con modelos italianos y españoles, que miserablemente corrompen y estropean, aunque no sin cierta bizarría y fuego intemperante de imaginación, algo parecido al que en nuestro siglo mostró la plebe romántica de dramaturgos y novelistas de folletín. Eran verdaderos insurrectos literarios, y muchos de ellos insurrectos sociales, rebelados contra

toda ley de parsimonia y de decoro. Saint-Amant pasa sus días en la taberna; Cyrano de Bergerac y Scudéry, andan a cuchilladas diariamente; Teófilo de Viau fué quemado en efigie por ateo y escandaloso. Su fantasía era tan desordenada como irregular su vida. Imitan alternativamente al Caballero Marino, a Góngora, a Quevedo, a todos los conceptistas y culteranos de Madrid y de Nápoles. Rompen abiertamente con la tradición clásica y se jactan de ello:

> Ces contes son fascheux à des esprits hardis
> Qui sentent autrement qu'on ne faisait jadis,
> decía Teófilo hablando de la mitología, y continuaba:
> La sotte antiquité nous a laissé des fables
> Qu'un homme de bon sens ne croit point recevables,
> Et jamáis mon esprit ne trouvera bien sain
> Celui-là qui se paît d'un fantôme si vain,
> Qui se laisse emporter à des confus mesonges,
> Et vient, même en veillant, s'embarrasser de songes.

Por este menosprecio de la antigüedad altamente profesado, **[p. 181]** la escuela (si tal puede llamarse, y no más bien grupo de amotinados) del tiempo de Luis XIII rompía de frente con la Pléyade del siglo XVI, de cuya turbulenta fecundidad conservaba, no obstante, algún resto, como si Malherbe no hubiera venido aún. Eran precursores del Romanticismo en lo esencial y sustantivo de la doctrina, no ya solamente en lo formal de los metros y de la dicción poética. «Hay que escribir a la moderna -decía Teófilo-; esos latrocinios que se llaman imitaciones de los antiguos no están ya de moda. Demóstenes y Virgilio no han escri-

to en nuestro tiempo, y nosotros no podemos escribir como escribían ellos en su siglo. Sus libros, cuando ellos los hicieron, eran nuevos, y nosotros no debemos hacer libros viejos. La invocación de las Musas a ejemplo de los paganos es profana y ridícula. Ronsard, por el vigor de espíritu y la viva imaginación, tiene mil cosas comparables a los antiguos griegos y latinos, pero nunca se les acerca y se les parece más que cuando no se empeña en traducirlos. Parece que afectó la oscuridad con intento de pasar por nuevo y atrevido escritor… Los cristianos nada tienen que ver con Apolo ni con las Musas; ni los versos de hoy, que no se cantan al son de la lira, se deben llamar *líricos,* ni los otros versos *heroicos,* puesto que no estamos en el tiempo de los héroes, y todas estas imitaciones serviles no pueden causar placer ni provecho a ningún buen entendimiento». [1] Del mismo modo pensaba Saint-Amant, a lo que se infiere del prólogo de su *Moisés salvado,* que con menosprecio de los preceptistas tituló *idilio heroico*. «No ignoro -decía- y hasta miro con reverencia, las reglas de los antiguos, pero yo, para mi uso particular, las he inventado nuevas, a causa de la novedad de mi invención, y he creído que la sola razón sería autoridad bastante poderosa para sustentarlas, porque, en efecto, con tal que una cosa sea racional y convenga a los lugares, a los tiempos y a las personas, ¿qué importa que Aristóteles la haya aprobado o no? Estrellas se han descubierto en estos últimos siglos que le hubieran hecho escribir, si las hubiese visto, cosas muy diversas de las que enseñó, y la filosofía de nuestros modernos no va siempre de acuerdo con la suya en todos sus principios y definiciones… **[p. 182]** Dígase lo que se quiera de las lenguas griega y latina; por copiosas que sean, y por mucho que se ponderen sus ventajas sobre las nuestras, no creo que los Homeros y los Virgilios dejasen de encontrarlas muy pobres y defectuosas en comparación con la riqueza y abundancia de sus pensamientos, y que no les quedasen siempre en el espíritu algunas imágenes que no podían hacer pasar a los puntos de la

pluma. Esta es mi opinión: otro dirá la suya. Bien veo que los que miran a los antiguos como ídolos, y nada encuentran bueno sino el imitarlos servilmente, como si el espíritu humano no tuviese libertad para producir nada nuevo, dirán que en más estimarían un hurto que yo les hiciese que todo lo que pudiera presentarde mi propia cosecha. Pero no me gusta adornarme con plumas ajenas, como la corneja de Horacio, y casi siempre me divierto en hacer ramilletes de flores humildes tomadas de mi propio jardín». En el mismo prefacio, Saint-Amant combate las teorías métricas de Malherbe y defiende la variedad de las cesuras y el encabalgamiento de los versos, por la razón poderosa de que a veces conviene romper la medida para evitar el fastidio de la continua uniformidad. «Es lo que en términos de música se llama romper la cadencia o salir del modo, para volver a entrar más agradablemente en él».

Parece que una ráfaga de libertad española había tocado las frentes de todos estos brillantes amotinados literarios, cuyo prestigio iba a ser tan efímero, pero cuya acción no fué totalmente perdida. Y en realidad, la literatura española daba entonces la ley en Francia mucho más que la italiana y que la clásica. El libro de Puibusque, [1] aunque incompleto y hecho de prisa, suministra pruebas abundantes de ello. Con mejor crítica y erudición más segura, ha expuesto luego interesantes consideraciones sobre el particular el muy docto hispanista Morel-Fatio. La **[p. 183]** invasión de las letras españolas en Francia se remonta, por lo menos, a la mitad del siglo XVI. Entraron primero los libros de caballerías, *Amadís* con toda su numerosa prole, que D'Herberay y otros naturalizaron en Francia, enriqueciendo el árbol genealógico con nuevas ramas. Montaigne mismo leía el *Amadís* en castellano, y el libro de Rabelais puede considerarse hasta cierto punto como una parodia de las crónicas caballerescas. Brantôme era un *españolizante* fervoroso; cada soldado de nuestros tercios le parecía un príncipe, y a los ingenios de nuestra gente, cuando

quieren darse a las letras y no a las armas, no se hartaba de encarecerlos con los epítetos de «raros, excelentes, admirables, profundos y sutiles». Sus escritos están atestados de palabras castellanas, y él mismo nos da testimonio de que la mayor parte de los franceses de su tiempo sabían hablar o por lo menos entendían nuestra lengua. Una turba de aventureros, como Julián de Medrano, Ambrosio de Salazar, Carlos García, H. de Luna, Tejeda, vivían en París muy holgadamente a título de profesores de castellano. Toda novela española era inmediatamente traducida, como aconteció con las pastoriles y con las picarescas. Y no se leían sólo los libros de entretenimiento, eran también popularísimos nuestros moralistas, y, sobre todo, Fr. Antonio de Guevara, cuyas *Epístolas Familiares* habían trocado su modesto título por el de *Cartas Doradas*. La influencia de este agudo, chistoso y mentirosísimo escritor alcanza hasta el siglo XVII. Todavía La Fontaine supo extractar del *Relox de Príncipes* la bella fábula política del *Villano del Danubio*. Todavía las cartas y los tratados del primer Balzac, que pasa por reformador de la prosa francesa en los primeros años del siglo XVII, parecen nacidos de la escuela de Guevara, así como los galantes y amanerados billetes de Voiture pertenecen evidentemente a la escuela de Antonio Pérez. Este monstruo de la fortuna fué nuestro embajador literario en París durante el reinado de Enrique IV. No importó sólo, como dictador y árbitro de la moda, pastillas de olor y guantes de piel de perro, sino también cumplimientos y lisonjas exquisitas y archirrefinadas, y aquel modo de conceptismo cortesano y frívolo que más adelante se llamó *estilo de las preciosas*. Estaban todavía frescos los recuerdos de la Liga, y si es cierto que España no imponía ya su voluntad omnímoda por la voz de Alejandro Farnesio, o de **[p. 184]** Don Bernardino de Mendoza, todavía quedaban muchos de aquellos *franceses españolizados* de que nos habla la *Sátira Menipea,* y duraba cierta impresión de respeto y de asombro, producidos por el alarde que de nuestra fuerza hicimos al

intervenir en las guerras civiles de Francia. Se nos estudiaba y se nos imitaba por lo mismo que éramos enemigos, y enemigos los más poderosos. Aprovecharse de la doctrina y del ingenio de nuestros autores parecía ardid y represalia de buena guerra, como dice el mismo Corneille. Nuestra preponderancia política servía de apoyo a nuestro influjo literario, y todavía, cuando se fué bamboleando, y dió evidentes señales de próxima ruina el edificio de nuestra monarquia, persistió la afición a nuestras cosas, y en algunos autores, no ciertamente de los oscuros, sino de los más gloriosos, en Corneille, en Molière, en Le Sage, este influjo duró hasta fines del siglo XVII, y aun se prolongó en los primeros años del XVIII, contrabalanceando la disciplina clásica, o mezclándose en diversas proporciones con ella. Lo que se ha llamado *el romanticismo de los clásicos,* se explica en gran parte por esta acción de nuestra literatura sobre la francesa. *El Cid, El Convidado de Piedra y Gil Blas,* son los tres principales momentos de ella.

Pero aunque la imitación reflexiva, madura y consciente de la literatura española coincidiera con los más vivos resplandores de la época clásica, no tenía ya entonces la afición española el carácter de universalidad ni de invasión triunfante que había tenido en los reinados de Enrique IV y de Luis XIII. Podía ser tolerada en la práctica y aun recibida con aplauso, entreverado de protestas doctrinales, como el caso del *Cid* nos lo prueba; pero para lograr esta tolerancia tenía que entrar, aunque sólo fuese en apariencia y de un modo exterior, dentro del molde de las unidades clásicas y de los demás arbitrarios preceptos y convenciones que de la *Poética* de Aristóteles se habían ido deduciendo. Por el contrario, en la escuela de que hemos hablado, la imitación española era franca y sin trabas, con todo el desenfado de la imaginación romántica. Esto mismo explica su fracaso, semejante, por lo mismo que es inverso, al fracaso de la literatura francesa cuando en el siglo pasado se trató de implantarla a viva fuerza en países tales

como España, Italia y Alemania. No se atenta impunemente al genio de las naciones en lo que tienen **[p. 185]** de más íntimo, y el espíritu nacional toma, tarde o temprano, su desquite. Trasplantar en cuerpo y alma a París la España poética del siglo XVII, con toda su audacia de concepción y su fuego de ejecución brillante, tormentosa y apasionada, era ir de frente contra el buen sentido, la precisión lógica, el instinto de orden y disciplina, que serán prosaicos a veces, pero que son inseparables del genio francés, lo mismo en sus manifestaciones más altas que en las más vulgares.

La expresión más admirable de estas cualidades de raza ha de buscarse en la gran literatura del tiempo de Luis XIV, que sin ser ningún tipo de perfección absoluta, como lo fué la literatura griega, presenta, a lo menos, un noble y armonioso conjunto, que, hasta cuando no fuerza la admiración, impone respeto. Es una literatura completa, que, sin excluir la variedad de géneros y tendencias individuales, muestra donde quiera el sello de poderosa unidad y de fuerte y sabia disciplina, derivada de una misma concepción del arte y de la vida, y del universal acatamiento que entonces se prestaba a ciertos conceptos fundamentales y a ciertas autoridades por todos reconocidas. El catolicismo de Bossuet, la monarquía absoluta de Luis XIV, el cartesianismo, la poética infalible de Aristóteles, la vida de corte y de academia, tales son los elementos que explican totalmente la elaboración de la obra literaria en el siglo XVII. El principio de autoridad impera triunfante en todas las esferas, y exceptuando algún protestante refugiado o algún escéptico vergonzante, todo el mundo descansa satisfecho en unas mismas soluciones sobre Dios, sobre el mundo, sobre el alma, sobre el derecho y sobre el poder público. En vez de las formidables luchas religiosas del tiempo de la Reforma, que sacudían la conciencia humana en sus más tenebrosas profundidades, sólo dividen los ánimos las cuestiones relativamente pequeñas del *jansenismo,* del *galicanismo y* del *quietismo*. Las

temeridades especulativas no pasan más allá del misticismo escéptico de Pascal, o de la *duda* cartesiana, que más adelante dará sus naturales frutos, pero que, por de pronto, se redujo a un inofensivo artificio dialéctico, a un estado provisional y rapidísimo, del cual fácilmente se salía con el infalible talismán del entimema, para afirmar luego casi todo lo que afirmaba la antigua metafísica por diverso camino y con mucha más fuerza. Una aparente claridad **[p. 186]** se extiende por todos los dominios del pensamiento, halagando las cualidades nativas de la raza francesa. Metafísica sin nubes, psicología fácil y amena, pocas ideas, muy sencillas y deducidas con rigor analítico y geométrico, una especie de concepción mecánica del mundo, la cual sustituye al bullicioso hervir de la vida con el acompasado movimiento de las ruedas y resortes de un reloj. La vida política se ha simplificado todo lo posible, la nación gira alrededor de la corte y la corte en torno del soberano. El rey sol eclipsa todos los luminares menores. La fiera aristocracia de las guerras de religión, la que había prolongado su agonía bajo el cuchillo de Richelieu y hasta el anárquico movimiento de la Fronda, tenía limadas ya las uñas y las garras. Dócil y sumisa a la voluntad del supremo imperante, quedábanla los lauros del campo de batalla y los oropeles de la servidumbre palatina, largamente galardonada en dinero y en honores. Sólo algún excéntrico mal humorado y pesimista, como Saint-Simón, protestaba, pero en letras que sólo había de leer la posteridad, contra esta anulación voluntaria de la clase a que él pertenecía. La corte era el modelo de la urbanidad y de la galantería; en ninguna parte se hablaba con más pureza ni se discurría con mejor gusto sobre las producciones del ingenio; los fallos de la corte hacían ley; por la corte se guiaba París, y por París toda Francia, sin que nadie discrepase, so pena de pasar por hombre extravagante o anticuado, indigno de pertenecer a la sociedad culta, ni de obtener el inefable honor de ser presentado au *lever du Roi*. Un día Racine encontró a Luis XIV algo más serio que de ordi-

nario, y Racine estuvo a punto de morirse de tristeza. Las miradas benévolas o desdeñosas del soberano poseían la virtud de levantar hasta el quinto cielo o de despeñar en los más profundos abismos. Cuando por las cuestiones del quietismo se dió a Fenelón orden de retirarse a su diócesis, todo el mundo se compadeció de aquel espantoso *destierro*. Sin duda, los cánones de residencia no rezaban con estos obispos, como si la jerarquía episcopal no hubiese sido instituída para otro fin que para realzar las pompas de Versalles y consagrar aquel monstruoso endiosamiento de un pecador público y escandaloso. Y realmente habría mucho que decir sobre este catolicismo francés del siglo XVII, cuyo gran doctor [1] estuvo **[p. 187]** a dos pasos del cisma, y sólo se salvó de él por un generoso esfuerzo de inconsecuencia. Hasta la oratoria sagrada se había hecho cortesana, y, más que de repartir el pan de la palabra evangélica a los pobres y a los humildes, gustaba de entonar pomposos panegíricos sobre las tumbas de los reyes. La oración fúnebre, género híbrido, y mucho más profano que religioso, tolerado por la Iglesia más bien que nacido dentro de ella, fué la expresión natural de este consorcio y alianza entre la Iglesia galicana y la monarquía absoluta.

Con no menos inflexible rigor, pero en tanta consonancia con el gusto público, que las protestas, si alguna hubo, se perdieron en el vacío sin resonancia y sin crédito, se afirmaba el principio de autoridad en materias literarias. Boileau completaba y redondeaba la obra de Malherbe; Boileau fijaba la poética oficial, como Descartes la filosofía oficial, y Bossuet la Iglesia oficial o galicana. Ingeniosamente se ha pretendido enlazar esta poética de Boileau con el cartesianismo, construyendo lo que se ha llamado la estética de Descartes. [1] Trabajo cuesta, sin embargo, encontrar en Boileau doctrina estética de ningún género ni ver en él otra cosa que un elegante imitador de Horacio. «Si por casualidad se perdiese su libro (decía malignamente el poeta cómico Regnard), le encontraríais íntegro en la *Epístola a los Pisones*». *Integro* es mu-

cho decir: Horacio no se proponía legislar, y Boileau sí; hay en éste un dogmatismo y una disposición metódica que contrasta con el desenfado humorístico del otro. Es cierto que la carta semisatírica de Horacio se ha convertido, andando los tiempos, en una especie de canónica literaria, pero el mismo Horacio se asombraría de tal fortuna, si le fuese dado presenciarla. Del mismo modo, no se asombraría poco Boileau, que nunca pasó de un buen gusto empírico apoyado en cierta tradición literaria bien o mal entendida, pero aceptada como infalible; si supiera que los críticos actuales tienen habilidad suficiente para descubrir en su *Arte Poética,* libro tan útil como sencillo, revelaciones sobre *la esencia de lo bello,* sobre *el criterio de lo bello,* sobre *la expresión de lo bello*. Ni una palabra hubiera entendido de tal lenguaje, y, sin embargo, es evidente que toda preceptiva o toda **[p. 188]** colección de reglas técnicas supone una filosofía del arte, una estética general, que nunca deja de existir aunque el preceptista la ignore. Y así, en cuanto a la esencia o naturaleza de lo bello, Boileau, y con él toda la escuela clásica francesa, es declaradamente idealista, erige el tipo *universal* en norma del arte y desdeña o relega a lugar muy secundario todo lo particular y característico; por donde vienen los héroes de tal literatura a no tener patria ni época alguna y a convertirse en representaciones genéricas de la humanidad. Y como lo *universal* es materia que toca más bien a la razón que a la fantasía, de aquí el predominio de la razón en los preceptos de Boileau y el número incontable de veces que el término *razón* reaparece en sus versos, mientras que el de *imaginación* no suena jamás:

> Aimez donc la raison: que toujours vos écrits
> Empruntent *d'elle seule* et leur lustre et leur prix.
> .....
> Mais la scène demande une exacte *raison*...

.....
Que l'action marchant oû la *raison* le guide…
.....

Ensanchar desmesuradamente los derechos de la razón en el dominio del arte y cortar las alas a la fantasía; tal era, en dos palabras, la tendencia de Boileau, la cual viene a ser una especie de *racionalismo* poético, germen de todo prosaísmo, o, digámoslo más blandamente, de toda *poesía sensata*.

Il faut même en chansons, du bon sens et de l'art…
.....
Aux dépens du bon sens, gardez de plaisanter.
.....
Tout doit tendre au bon sens…
.....

Nacen de aquí fatalmente dos consecuencias que Boileau acepta sin reparo, y que son puntos capitalísimos en su sistema, aunque él quizá no se fijase mucho en este nexo lógico. Siendo la verdad el objeto de la razón, y siendo la razón para Boileau la facultad artística por excelencia, hay que admitir la identidad de lo verdadero y de lo bello: *Ríen n'est beau que le vrai*. Siendo las leyes de la razón imperiosas y obligatorias para todo entendimiento, **[p. 189]** los preceptos artísticos deben participar de esta misma inflexibilidad dialéctica:

La *raison* pour marcher n'a souvent qu'une voie.

La perfección clásica francesa consiste, pues, en buscar la verdad ideal, depurada de todo accidente. Se ha caracterizado perfectamente esta literatura, llamándola literatura *de lo universal,* o de la *razón impersonal*. Ninguna otra ha dado forma tan elocuente a todos los lugares comunes de moral y de política. Sermones,

tragedias, libros de máximas, de reflexiones y de caracteres, todos se parecen bajo este respecto. Y todos cumplen también con otra exigencia ineludible del espíritu francés: la *claridad*. No diremos, como Krantz, que para Boileau la claridad sea el exclusivo *criterium* de la belleza; pero es, sin duda, una de sus notas características. Ni a Boileau ni a ningún otro de los genuinos representantes del espíritu francés, en literatura y en filosofía, se les ocurre jamás que puede haber pensamientos que por su misma complexidad y transcendencia metafísica, o por lo intenso de la fuerza estética que en ellos late, se resistan a la simplificación de esa claridad vulgar y engañosa:

> Il est certains esprits dont les sombres pensées
> Sont d'un nuage épais toujours embarrasées;
> Le jour de la raison ne les saurait percer.
> Avant donc que d'écrire apprenez à penser;
> Selon que notre idée est plus ou moins obscure,
> L'expression la suit ou moins nette ou plus pure.
> Ce que l'on conçoit bien s'énonce clairement,
> Et les mots pour le dire arrivent aisement.

La razón rechaza toda inverosimilitud; hasta las inverosimilitudes de lo verdadero, que se dan en la verdad contingente, pero nunca en la verdad moral absoluta:

> Le vrai peut quelquefois n'être pas vraisemblable.

Inverosímiles son, a toda luz, las fábulas mitológicas, pero Boileau las acepta y recomienda como un simbolismo alegórico, al paso que por escrúpulos de austeridad jansenista excluye lo

maravilloso cristiano, no por contrario a la razón, sino porque **[p. 190]** está fuera de su dominio, aunque la fantasía, y el amor, y la intuición mística puedan llegar a él. Pero ya sabemos que estas facultades nada tienen que hacer en el *Arte poética,* donde sólo caben las frías personificaciones alegóricas de Themis con la venda y la balanza, o del Tiempo con el reloj en la mano. Boileau era creyente, pero negaba en redondo la virtud y eficacia poética del Cristianismo, no viendo en él más que penitencias y tormentos:

> De la foi d'un chrétien les mystéres terribles
> D'ornaments égayés ne sont point susceptibles:
> L'Evangile à l'esprit n'offre de tous côtés
> Que pénitence à faire et tourments mérités.

Con esto elimina definitivamente de la poesía todo el mundo de las cosas misteriosas, difíciles, oscuras, sublimes y tremendas, es decir: el mundo poético por excelencia, quizá el único mundo esencialmente poético. Y como, al mismo tiempo, tampoco tiene simpatías por el mundo de la realidad concreta, puesto que en la reproducción de lo real sólo estima el trabajo industrioso del artista y el placer de la dificultad vencida, conforme lo declaran aquellos sabidos versos:

> Il n'est point de serpent, ni de monstre odieux,
> Qui, par l'art imité, ne puisse plaire aux yeux:
> D'un pinceau délicat l'artifice agréable
> Du plus affreux objet fait un objet aimable,

resulta que el mundo de la poética de Boileau es el mundo de la *razón razonadora,* muy sólido si se quiere, pero no menos descolorido y monótono; tan lejano de los sublimes éxtasis del idea-

lismo platónico, alejandrino y cristiano, como de los calientes tonos y de la plenitud de vida corporal que ostentan las creaciones de los grandes maestros del realismo. Lógica, y más lógica, proporción entre el principio, el medio y el fin:

> Il faut que chaque chose y soit mise en son lieu,
> Que le début, la fin répondent au milieu
> Que d'un art délicat les pièces assorties
> N'y forment qu'un seul tout de diverses parties.
> .....

y, por consecuencia de esto, una porción de reglas triviales y **[p. 191]** mecánicas, que Boileau no inventaba seguramente, pero a las cuales dió todo el prestigio de su autoridad y toda la fuerza pedagógica de su estilo. Tal es la famosa ley de las unidades dramáticas, que falsamente se suponía derivada de la Poética de Aristóteles; pero que realmente fué invención de algunos pedantes italianos del siglo XVI, trasplantada a Francia por otros no menores, como Chapelain y D'Aubignac, impuesta oficialmente por la Academia Francesa, y sagazmente aprovechada por los émulos del gran Corneille para amargarle sus triunfos:

> Qu'en un lieu, qu'en un jour, un seul fait accompli
> Tienne jusqu'à la fin le théâtre rempli.

Circunscrita y limitada así la tragedia en el tiempo y en el espacio, tenía que ser cada vez más estrecho el concepto de la unidad de acción, menos amplio el desarrollo dramático externo, mayor el espacio concedido a la psicología analítica, si bien ésta, por las condiciones de la observación moral en aquel siglo, y por la tendencia idealista y razonadora de toda esta literatura, hubo de ser, no la psicología de las excepciones y de las contradicciones, no la psicología instintiva de Shakespeare, sino la que pudié-

ramos llamar psicología *clásica,* es decir: la psicología que toma por punto de partida la identidad del carácter: *et sibi constet:*

> Qu'en tout avec soi même il se montre d'accord
> Et qu'il soit jusqu'au bout tel qu'on l'a vu d'abord.

Estos caracteres idénticos están muy expuestos a convertirse en caracteres abstractos. Nadie es avaro, ni pródigo ni celoso a todas horas de su vida. Boileau confunde evidentemente la observación del psicólogo con la abstracción del moralista:

> Qui sait bien ce que c'est un prodigue, un avare,
> Un honnête homme, un fat, un jaloux, un bizarre,
> Sur une scène heureuse il peut les étaler,
> Et les faire à nos yeux, vivre, agir et parlar.

Si a esta literatura, toda de análisis y de abstracción, se le impone además el dogma de la absoluta separación entre los diversos géneros (con la cual en la práctica ni Corneille ni Molière se conformaron), y la total proscripción de lo burlesco y de lo **[p. 192]** grotesco, es decir, de lo cómico-lírico, fantástico o subjetivo, se tendrá completo en sus puntos esenciales ese famoso código del *buen gusto,* que, por estar en oculta armonía con el espíritu francés, todavía pesa sobre la mente de los que más emancipados se creen de su yugo.

Pero no hay dogmatismo tan intolerante que al descender a la práctica no pierda algo de su nativo rigor y deje de atemperarse más o menos a las varias y mudables condiciones que va presentando la vida. Y quien atentamente estudia la literatura francesa del siglo XVII, no sólo advierte en ella protestas aisladas y autores independientes, no todos oscuros, sino que en los mejores, en los tenidos unánimemente por clásicos, encuentra rasgos de ge-

nial independencia, ya en la teoría, ya en la ejecución, ya en ambas cosas a la vez, que mal pueden avenirse con la letra inflexible de la *Poética,* ni siquiera con el espíritu general de la disciplina pseudoclásica, por muy ampliamente que queramos interpretarla. La paradoja de Emilio Deschanel, el *romanticismo de los clásicos,* tiene dos sentidos, y en uno de ellos casi no es paradoja. Hay partes evidentemente románticas en el genio de Corneille, de Molière, de Pascal y hasta de Racine. Si se quiere añadir que estos autores, clásicos a los ojos de la posteridad, comenzaron por ser, para sus contemporáneos, verdaderos *románticos,* esto es, innovadores, tampoco nos opondremos a la extensión del vocablo, a pesar de la confusión que introduce en el tecnicismo literario; pero más exacto sería decir que toda literatura nacida después del Cristianismo es, queriéndolo o sin quererlo, sabiéndolo o sin saberlo, literatura *romántica,* hasta cuando imita la poesía de la antigüedad, imitación que más bien debería llamarse *interpretación,* ya que no puede ser viva, sino a condición de estar hecha con espíritu moderno. Es claro que Fedra, Andrómaca o Hermione no nos interesan en el teatro más que a título de mujeres apasionadas, a las cuales Racine ha dado la emoción y el lenguaje de las grandes señoras de su tiempo. Los nombres griegos no engañan a nadie: se pueden sustituir otros cualesquiera, y el efecto será el mismo, o, si se quiere, mayor, porque no se verá forzado el espectador instruído a abstraerse de los recuerdos que suscitan los nombres clásicos y a establecer un involuntario paralelo, perjudicial siempre a la pureza y simplicidad de la emoción estética **[p. 193]** Para gustar perfectamente de Racine, conviene no acordarse mucho de Eurípides ni aun de Virgilio, con ser, entre todos los poetas de la antigüedad, estos dos poetas *sentimentales y* casi modernos los que más parecido tienen con él, los que él estudió con más amor, y los que más huella dejaron en la trama finísima de su estilo delicado y severo cuanto tierno.

Pero sin insistir en esta consideración tan general, cuyo último resultado sería borrar todas las distinciones y declarar romántico a todo el mundo, atengámonos a las voces ya recibidas por el uso, y busquemos, por otro lado, los verdaderos gérmenes del romanticismo francés en plena eflorescencia clásica. Y aquí se nos presenta, ante todo, la noble y heroica figura de Pedro Corneille, que, por el género de su imaginación, por sus estudios y por sus tendencias, y hasta por la fecha de sus principales obras, mucho más pertenece a la literatura del tiempo de Luis XIII que al período estrictamente clásico al cual dió nombre su sucesor. Corneille había triunfado repetidas veces en la escena muchos años antes de que Boileau escribiera el *Arte Poética*. Nada debe, ciertamente, a la dirección llamada clásica (representada en su tiempo por los Chapelain y los D'Aubignac), sino el haber torcido, cargado de cadenas y al fin esterilizado su ingenio. Corneille tenía la imaginación romántica y caballeresca. No sé en cuál de los dos Schlegel he leído que «Corneille era un español nacido por casualidad en Ruan». La frase es ingeniosa y tiene su tanto de verdad; pero no está bien que el amor patrio nos lleve a exagerarla. Ese género de imaginación nunca ha sido peculiar de los españoles, ni siquiera es lo que principalmente caracteriza nuestra raza: algunos de los elementos más hondos y persistentes de nuestro genio nacional, hasta le son antitéticos. Por otro lado, Francia, en la Edad Media, había producido la más alta poesía caballeresca, y bien podía en el siglo XVII producir en Corneille, por misterioso atavismo, el último poeta de alma épica, aunque no se ejercitase en la materia nacional, entonces olvidada o desconocida, y se fuese a buscar asuntos en la tradición poética de otro pueblo que tenía sobre los franceses la ventaja de no haber olvidado sus orígenes. Nacido en otras condiciones, libre de la preocupación de las Poéticas, sostenido por el concurso de su pueblo, Corneille hubiera tomado seguramente el mismo rumbo que Shakespeare **[p. 194]** y Lope de Vega. Todas sus tendencias

le llevaban por ese camino. Aun de la antigüedad no conoció más que el mundo romano, y éste, visto a través de las declamaciones estoicas de los españoles del Imperio. *Cinna* salió de un pasaje del libro de Séneca sobre *la clemencia; Pompeyo* debe sus mayores bellezas al libro VIII de la *Farsalia,* de Lucano, del cual tiene, según honrada confesión del autor, más de 200 versos traducidos o imitados. La parte clásica de las obras de Corneille pertenece, por consiguiente, al clasicismo latino, y dentro de él, con preferencia, al clasicismo latino-cordobés del primer siglo de nuestra era, que es ya un clasicismo romántico.

Lo que debe Corneille al teatro español es bien notorio: su mejor tragedia, *El Cid; su* mejor comedia, *El Mentiroso;* quizá algunas escenas del *Heraclio,* sin contar otras piezas inferiores, como *La continuación del Mentiroso* y la tragicomedia de *Don Sancho de Aragón,* imitaciones inteligentes, acomodadas al gusto de su pueblo; imitaciones que a los franceses, les agradan más que los originales, y es natural que así sea, porque nadie entiende bien más que la poesía de su lengua. Para nuestro gusto, y para el de todos los críticos no franceses, la comedia alacorniana salió muy pálida de manos de Corneille, que, conservando, y aun exagerando la intención pedagógica de la pieza, la despojó en gran parte de la vida poética que en el original tiene, y que vela esa intención todo lo posible, impidiendo a nuestro Terencio mexicano caer en el prosaísmo ético. Con Guillén de Castro la lucha quedó indecisa: Corneille sacrificó muchos detalles épicos que para su pueblo hubieran sido ininteligibles, y concentró todas las fuerzas de su genio elocuente y varonil en el conflicto trágico de la pasión y el deber, conflicto meramente episódico en el inmenso lienzo de la crónica dramática que le servía de base.

Interesante materia de estudio ofrecen las variaciones de Corneille respecto de la teoría. Se le puede llamar un *clásico por fuerza*. Sus tragedias están las más veces en contradicción con sus *exámenes, discursos y preámbulos,* y estos mismos discursos rebosan

de contradicciones interiores, que dan testimonio de la lucha perpetua en que vivía aquel grande y candoroso ingenio, solicitado de una parte por su temperamento invencible, que le llevaba al drama caballeresco como *El Cid,* al drama religioso como **[p. 195]** *Polieucto,* [1] y dominado de otra parte por aquella superstición literaria que inspiraban entonces los fragmentos de la *Poética* de Aristóteles. Corneille, que no era humanista de profesión ni mucho menos, sino que se había educado en el desorden literario de los primeros años del siglo XVII, sin más guía que las obras de Hardy y otros infelices imitadores de la escena italiana y española, empezó haciendo comedias de intriga; o novelas dramáticas *(Melita, Clitandro, La Viuda, La Galería del Palacio Real,* etc.), sin cuidarse para nada de las famosas *reglas,* porque entonces *no sabía que existieran, y no tenía más guía que un poco de sentido común,* según nos dice él mismo con su habitual honradez y buena fe. Un viaje que hizo a París en 1632 le descubrió la existencia de *la unidad de tiempo,* «única regla que entonces se conocía». La siguió en *Clitandro,* pero la abandonó en *La Viuda y* en *La Galería del Palacio,* que no tienen cada una menos de cinco días de acción. Esto de los cinco días era un arbitrio o término medio que Corneille había excogitado entre el rigor de las veinticuatro horas y la absoluta libertad escénica. Pocos meses antes de la representación de *El Cid,* estaba tan libre de escrúpulos, que no dudaba en lanzar al teatro una pieza como *La Ilusión Cómica,* que él mismo califica de *«extraño monstruo,* cuyo primer acto es un prólogo, los tres siguientes constituyen una comedia imperfecta y el último una tragedia». «Llámese a esta invención -añade- caprichosa y extravagante: basta que sea nueva, porque muchas veces la gracia de la novedad no es pequeño mérito.» Así pensaba el primitivo Corneille, autor de comedias medianas y olvidadas, el Corneille que oscuramente trabajaba al lado de los Bois-Robert y de los Colletet, asalariado por el Cardenal Richelieu. Nada había hecho hasta entonces digno de memoria, salvo algún

rasgo de su *Medea,* tomado textualmente de Séneca. Todavía al frente de esta tragedia, que precedió al *Cid* en un año, hace gala Corneille de independencia romántica: «Los preceptos del arte deben ser muy mal entendidos o muy mal practicados cuando no nos sirven para hacernos llegar al fin que el arte se propone. El fin **[p. 196]** de la poesía dramática es agradar, y las reglas que prescribe no son más que artificios ingeniosos para facilitar la labor del poeta, y no razones que persuaden a los espectadores de que una cosa es buena cuando no pueden tolerarla».

Después apareció la *maravilla* de *El Cid* (1636) y Corneille conquistó en un día solo la inmortalidad y la gloria. Con la gloria vino la emulación, que encontró amplio desahogo en una crítica pedantesca. Y con la crítica vinieron los escrúpulos de Corneille, y el dedicarse a la teoría con encarnizamiento, queriendo aprender en edad madura lo que de joven había desdeñado, y ponerse al nivel de sus engreídos Aristarcos. El famoso Chapelain, literato de más saber que gusto ni arte, autor de un soporífero poema acerca de Juana de Arco, probó en presencia del Cardenal Richelieu que se debían observar inflexiblemente las tres unidades, doctrina que pareció muy nueva al mismo Cardenal y a los poetas que trabajaban a sus órdenes. El mismo Chapelain fué encargado de llevar la voz de la Academia Francesa en la crítica que se mandó hacer de *El Cid,* e impuso oficialmente su teoría sin resistencia de nadie, ni siquiera del pobre poeta tan solemnemente criticado en los *Sentiments de l'Academie,* que costaron a su redactor nada menos que cinco meses de trabajo, para decir en resumen que «los doctos debían perdonar las irregularidades de una obra que tenía la fortuna de agradar al público por la vehemencia de la pasión, la fuerza y delicadeza de los pensamientos y el inexplicable agrado que se mezclaba a todos sus defectos». De la crítica of icial no podía esperarse más expresivo homenaje al teatro español interpretado por Corneille, y aun dieron Chapelain y la Academia gran muestra de independencia, elogiando, si

bien con timidez, lo que tanto disgustaba al omnipotente Cardenal. *El Cid* era por sus orígenes, y por la savia española que conserva, una obra esencialmente romántica; lo era en parte por su contextura; lo era por su versificación, que admite estancias líricas; lo era hasta por el título de tragicomedia, que Corneille primitivamente le había dado, y que era título muy propio, no sólo por el desenlace feliz, sino por la variedad de afectos y de tono, unas veces sutil, ingenioso y madrigalesco, otras familiar, muchas heroico y sublime. Pero el autor que había osado lo más, no se abrevió a lo menos, y en el mismo prefacio donde están citados **[p. 197]** los romances españoles, le vemos andar a vueltas con la autoridad de Aristóteles, y fundar en ella su propia apología. «Aristóteles no se ha explicado tan claramente en su *Poética* que no podamos hacer lo que hacen los filósofos, torciéndole cada cual a sus opiniones propias. Como este es un país desconocido para mucha gente, los más celosos partidarios de *El Cid* han creído a mis censores bajo su palabra y se han imaginado haber satisfecho plenamente a sus objeciones con decir que importaba poco que la tragedia fuese conforme a las reglas de Aristóteles, puesto que Aristóteles había legislado para su siglo y para los griegos, no para el nuestro ni para los franceses. Este segundo error, que mi silencio ha autorizado, no es menos injurioso a Aristóteles que a mí. Aquel grande hombre trató la poética con tanto discernimiento y buen juicio, que los preceptos que nos ha dejado son propios de todos los tiempos y de todos los pueblos; y muy lejos de haberse entretenido en detalles que pueden ser diversos cuando son diversas las circunstancias, ha ido derecho a los movimientos del alma, cuya naturaleza es invariable; ha mostrado qué pasiones debe excitar la tragedia en el ánimo de los oyentes; ha inquirido las condiciones necesarias de las personas que introduce y de los acaecimientos que representa; ha indicado medios que hubieran producido su efecto desde la creación del mundo, y que serán capaces de producirle todavía, mientras haya

teatros y actores; y en cuanto a todo lo demás, que puede cambiar con los tiempos y los lugares, lo ha desdeñado, y ni siquiera ha prescrito el número de actos, que Horacio fijó mucho después de él. Y *ciertamente yo sería el primero que condenase* El Cid, si *pecara contra las grandes y soberanas máximas que hemos recibido de aquel filósofo;* pero, lejos de ser así, me atrevo a asegurar que este afortunado poema debe su éxito extraordinario a la circunstancia de reunir las dos condiciones fundamentales que pide el gran maestro a las excelentes tragedias en su *divino* tratado, y que rara vez se encuentran reunidas en una misma obra. La primera: que el que padece y es perseguido no sea ni enteramente malo ni enteramente virtuoso, sino más bien virtuoso que malo…; la segunda, que la persecución y el peligro no vengan de un enemigo ni tampoco de un indiferente. *Y he aquí, hablando llanamente, la verdadera y única razón de todo el éxito de* El Cid.

[p. 198] El carácter noble y candoroso de Corneille, nos retrae de ver en sus palabras el menor artificio; pero, ¿cómo es posible que, teniendo conciencia de su genio, pudiera suponer ni por un momento que el triunfo de su obra maestra dependía de tan generalísimas condiciones, que ciertamente Guillén de Castro había cumplido también, sin tener para nada en cuenta la autoridad de Aristóteles, sino solamente la admirable eficacia estética que contenían los datos de la leyenda castellana? No era menester la lectura del Estagirita para que un talento tan verdaderamente dramático como el de Corneille viera una fuente de poderosos efectos trágicos en la situación de una mujer obligada a vengar en su amador la muerte de su padre. Para lo que le sirvió Aristóteles mal entendido, fué para despojar a su fábula de verosimilitud moral, atropellando ilógicamente los sucesos y forzando el natural desarrollo de la pasión, por el compromiso de encerrarlo todo en el término fatal de las veinticuatro horas y del lugar único, conseguido por medio de espantosos anacronismos. Y fué desgracia que en esta ocasión le faltase valor a Corneille, por-

que el público que aplaudía *El Cid* con arrebatado entusiasmo, [1] estaba dispuesto a aceptarlo todo, y juzgando con su propia emoción, no le hubiera preguntado por la observancia de las reglas. Pero detrás del público estaban los críticos, y la Academia y el Cardenal «no menos alarmado que si hubiese visto a los españoles delante de París». ¡Cuál hubiera sido la alarma y cuál el rigor del anatema si Corneille llega a sustraerse de lo que él llama gráficamente *la incomodidad* de la regla de las unidades! Pero incómoda o no, era *regla y* no había más remedio que cumplirla, aunque para ello fuese preciso trasladar a Sevilla la corte de Don Fernando el Magno. Un absurdo histórico de este género no escandalizaba a nadie, pero en cambio se hacían severos cargos a Corneille por no haber observado más que en apariencia la unidad del lugar, puesto que realmente la escena cambia, siendo unas veces el palacio del rey, **[p. 199]** otras la casa de Jimena y en alguna ocasión una calle o plaza pública.

Corneille dejó pasar la tempestad, desarmó al Cardenal a fuerza de incienso en la dedicatoria del *Horacio y* se fué haciendo cada vez más nimio y meticuloso. Por algún tiempo pareció abandonar la imitación del drama español. Dos grandes tragedias de asunto clásico, *Horacio y Cinna,* frías de acción y algo monótonas de estilo, especialmente la segunda, pero llenas de elocuencia política y de grandeza verdaderamente romana, marcaron este cambio. Corneille estaba tan convertido, sincera o forzadamente, a la poética oficial, que si se atrevía a discutir la regla absurda *de no ensangrentar la escena,* es porque no la encontraba en Aristóteles ni la veía observada en el teatro griego.

Pero nadie puede violentar constantemente su propia índole. *Naturam expellas furca, tamen usque recurret*. A partir de 1640 fueron cada vez más frecuentes las transgresiones de Corneille contra el rigorismo clásico. Su propia Roma, como ingeniosamente dice Víctor Hugo en el prefacio del *Cromwell,* era una Roma algo castellana. Pero aun de esta Roma así transformada

gustaba de salir con frecuencia en busca de otras aventuras, a veces bien inesperadas. Así, en *Polieucto,* que se atrevió a llamar *tragedia cristiana,* y que es una verdadera *comedia de santos,* diversa de las nuestras en la disposición y en el estilo, pero no en la sinceridad fervorosa del sentimiento cristiano, respondió anticipada y victoriosamente con la poesía de los martirologios y de las leyendas a la condenación que iba a fulminar Boileau contra toda poesía cristiana. Una tragedia, cuyo asunto era un mártir destructor de ídolos, pareció tan extraña a los concurrentes al Hotel de Rambouillet, que todos auguraron mal del éxito de la obra. Aquellas bellezas de un género tan nuevo se impusieron, no obstante, por igual a los devotos y a los hombres de mundo, que aplaudieron, no ya sólo la grandeza de alma del honrado pagano Severo y la tempestad de afectos que se mueve en el corazón de Paulina, sino también el lirismo de las estancias y la elocuencia apologética de los discursos, visiblemente inspirados en los que nuestro Prudencio suele intercalar en los himnos de su *Peristephanon*. Y Corneille, animado por su triunfo, repitió la tentativa, aunque con menos fortuna por los invencibles escollos del **[p. 200]** argumento, en otra tragedia cristiana, *Teodora, virgen y mártir,* que, si no añade mucho a su gloria, da a lo menos testimonio clarísimo de la enérgica fortaleza de su fe.

Entre tanto (1642 a 1651) había vuelto a lo que él llamaba *su antiguo tráfico con España, a pesar de la guerra de las dos coronas,* y primero *La Verdad Sospechosa y* luego *Amar sin saber a quién, y,* ultimamente, *El Palacio confuso,* felices invenciones de Alarcón, de Lope de Vega, de Mira de Mescua, alternaban en el teatro de Corneille con dramas de pura invención suya o tomados de otras diversas fuentes, pero que, por la extraordinaria complicación de la intriga, por el embrollo de los incidentes, por la profusión de acontecimientos extraordinarios y por la refinada sutileza de los conceptos, no eran otra cosa que melodramas o novelas dramáticas, muy parecidas a las del teatro español y totalmente diversas

de la tragedia clásica. *Así Rodoguna, princesa de los partos,* así *Heraclio, así Nicomedes*. Corneille, en este tercer período de su carrera dramática, parecía volver a todos los atrevimientos y bizarrías de su juventud. En 1650 da a luz *Andrómeda,* que, con nombre de tragedia, es una especie de ópera de magia, llena de cambios de decoraciones. En 1651 escribe *Don Sancho de Aragón, y* se atreve a titularla *comedia heroica,* jactándose de haber hecho «un poema de especie nueva y que no tiene ejemplo entre los antiguos». El prólogo está sembrado de proposiciones románticas: «Los que han restringido la tragedia a las personas ilustres, no han tenido más fundamento que la opinión en que estaban, de que sólo la fortuna de los reyes y de los príncipes era capaz de una acción trágica, tal como Aristóteles la prescribe… Pero yo no comprendo qué razón puede ser la que impide a la tragedia descender a condiciones inferiores cuando encuentra acciones dignas de ser imitadas dramáticamente; y no puedo creer que la hospitalidad violada en la persona de las hijas de Scedaso, que no era más que un aldeano de Leuctra, sea menos digna de la musa trágica que el asesinato de Agamenón por su mujer o la venganza de esta muerte por Orestes en su propia madre, ni por qué no se ha de calzar el coturno un poco más bajo,

Et tragicus plerumque dolet sermone pedestri.

«Diré más. Si la tragedia debe excitar el terror y la compasión, **[p. 201]** más fácil será conseguirlo y más fuerte será la impresión, cuando se produzca por la vista de infortunios acaecidos a personas de nuestra condición, a quienes en todo nos parecemos, que por las calamidades de grandes monarcas, con los cuales no tenemos relación alguna, sino en tanto que somos susceptibles de las mismas pasiones que los han llevado al precipicio, lo cual no sucede muchas veces. Y si encontráis bien fundado este razonamiento y no desaprobáis que se pueda hacer una tragedia entre personas inferiores, permitidme concluir, *a simili,* que también podemos hacer una comedia entre personas ilustres, cuando apa-

recen mezcladas en alguna aventura del género cómico. Y ciertamente, después de haber leído en *Aristóteles que la tragedia es una imitación de las acciones y no de los hombres, pienso tener algún derecho a decir lo mismo de la comedia y a tomar por máxima que la sola consideración de las acciones, sin atender a los personajes, es lo que debe determinar la especie de un poema dramático…Don Sancho* es una verdadera comedia, aunque los actores sean reyes o grandes de España, puesto que no se ve nacer ningún peligro que excite el terror ni la compasión. En fin, no veo en este poema nada que pueda merecer el nombre de tragedia, si no queremos contentarnos con la definición que daba Averroes, llamándola «arte de elogiar…» He dudado algún tiempo en llamarla comedia, porque tampoco veo en ella nada que pueda mover a risa, lo cual, según creen muchos, es el objeto y la esencia misma de la comedia. Pero me ha curado de escrúpulos Daniel Heinsio, de quien acabo de aprender en buen hora que *movere risus non constituit comoediam.* Después de la autoridad de tan grande hombre, sería inútil buscar otras razones… La he añadido el epíteto de *heroica* para satisfacer de algún modo a la dignidad de los personajes, que podría parecer menoscabada por la bajeza de un título que nunca se ha aplicado a personas tan altas».

Nicomedes, pieza representada en 1652, lleva todavía el título de tragedia; pero, como advirtió muy exactamente Voltaire, «pertenece al mismo gusto que *Don Sancho de Aragón,* es decir, a aquella especie de comedia heroica inventada por los españoles, llena de aventuras extraordinarias, de bizarrías, de sentimientos generosos y de intrigas complicadas, cuyo desenlace feliz no cuesta ni sangre a los personajes ni lágrimas a los espectadores». Fué uno **[p. 202]** de los últimos triunfos de Corneille, cuya estrella dramática desde 1653 (fecha de la representación de *Pertharito)* comienza a nublarse. Un falso ideal de grandeza, un heroísmo fastuoso, retórico y altisonante, la continua preocupación de política, el maquiavelismo infantil, el énfasis y la hinchazón cada

vez más intolerables, desfiguran las tragedias de su vejez, entre las cuales sólo *Sertorio y Otón* contienen algo no enteramente indigno de su autor. Mucha parte tuvieron los años en esta irremediable decadencia; pero quizá se hubiera retardado o hubiera sido menos brusca si Corneille, en vez de perderse en la vana pompa de la tragedia política y pseudo-romana, hubiera proseguido explotando la vena de la tragicomedia o de *la comedia heroica,* abierta en *Don Sancho de Aragón*.

Pero es lo cierto que, a medida que el torrente de la inspiración corneliana se iba agotando, crecía en el autor la tendencia doctrinal y el deseo de aquietar su conciencia y desarmar a la crítica con teorías y comentarios a Aristóteles. Entonces escribió una especie de *Poética Teatral,* dividida en tres discursos: el primero, sobre la utilidad y las partes del poema dramático; el segundo, sobre la tragedia y los medios de tratarla conforme a lo verosímil y a lo necesario; el tercero, sobre las unidades de acción, lugar y tiempo. De esta obra crítica de Corneille, ha dicho con mucha exactitud Julio Lemaître [1] que era «un largo duelo con Aristóteles», un comentario sutil, unas veces triunfante y otras veces desesperado, de su *Poética*. Poco nos interesa el que Corneille entendiera bien o mal la letra de Aristóteles, que, por otra parte, nadie entendía más que a medias en aquel tiempo, en que el sentido histórico de la antigüedad era todavía tan imperfecto. Lo importante son las observaciones propias que consignó, derivadas de su larga práctica del teatro; y todavía más curioso es, sin duda alguna, el espectáculo que presenta aquel grande hombre luchando a brazo partido con un texto en que le parecen sagradas **[p. 203]** hasta las erratas, y del cual no se atreve a apartarse sino con terror, pareciéndole que todo punto y toda coma encierra misterioso sentido y que nunca va bien el que camina sin Aristóteles. Ni un momento asalta el espíritu de Corneille la idea de que Aristóteles no pudo tener a la vista más arte que el de su tiempo, y que fuera de los principios estéticos trans-

cendentales y de absoluta verdad que realmente abundan en la *Poética,* pero que son lo que menos preocupaba a los intérpretes del siglo XVII, no pudo legislar de ningún modo para la parte formal y técnica del teatro venidero. A viva fuerza quiere encontrar Corneille en la tragedia francesa las partes de cantidad de la tragedia griega, y, mediante una serie de contrasentidos, llega a asimilar el prólogo con el primer acto, el episodio con los tres siguientes y el éxodo con el último. ¡Como si las voces *prólogo, episodio y éxodo* tuviesen valor ni sentido alguno, cuando se prescinde del coro, eje de la tragedia antigua y cuyos cantos marcaban sus únicas divisiones! No seguiremos a Corneille en el laberinto de ingeniosas sutilezas a que se entrega con motivo del célebre pasaje de la *purgación* de las pasiones o sobre los modos de la *anagnorisis,* o en los mil subterfugios que inventa para hacer algo menos pesado el yugo de las unidades de lugar y tiempo. Bien claro se ve que si el temor a los pedantes no le arredrara, fácilmente haría tabla rasa de ellas. «Si mis adversarios -escribe- quisieran dar al público diez o doce poemas de esta naturaleza, acaso tendrían que ensanchar las reglas más de lo que yo hago, en cuanto los hubiera convencido la experiencia de las trabas que impone su exacto cumplimiento y *de las muchas buenas cosas que destierra de nuestra escena».* ¿Qué se podía esperar de unas reglas que desterraban de la escena *tantas buenas cosas?* Pero Corneille no se atreve a discutirlas; son *reglas y* basta; siquiera sean reglas *oscuras y muchas veces ininteligibles.* Hay que *acomodarse* a ellas, aunque sea falseándolas. Su opinión propia y personal sobre la tragedia, su estética de artista, difícilmente logra abrirse camino entre las asperezas del comentario, v. gr., cuando nos enseña que «la dignidad de la tragedia requiere algún gran interés de estado o alguna pasión más noble y varonil que el amor, como son la ambición y la venganza». Es la definición exacta de la tragedia corneliana en aquello en que más difiere de la tragedia de Racine. «Esta máxima parecerá nueva -prosigue **[p. 204]** Corneille-, pero

fué constantemente practicada por los antiguos, en cuyo teatro no hallamos una sola tragedia que tenga un interés de amor por principal objeto». Si buscásemos una característica breve y comprensiva del genio de Corneille, le llamaríamos el poeta de la voluntad o de la energía libre. Su teatro está lleno de virtudes heroicas y de maldades heroicas también. Esta continua preocupación suya de fuerza y de energía, aun prescindiendo de su empleo, le ha inspirado muy felizmente al interpretar la doctrina de Aristóteles sobre las costumbres de los personajes dramáticos. Lo que Corneille busca y admira en ellos es «el carácter brillante y elevado de un hábito virtuoso o criminal». Los crímenes no le asustan, y en *Rodoguna,* por ejemplo, los multiplica con ensañamiento, pero han de ir acompañados de una fuerza de alma que se imponga a la admiración cuando se detestan sus resultados. Esta observación es quizá lo más profundo que en los *Discursos* de Corneille encontramos.

Nos hemos detenido en este grande ingenio, porque él, más que ningún otro, con sus escrúpulos de teórico y sus arranques de poeta, nos da razón de aquel brusco tránsito entre la literatura indisciplinada del tiempo de Luis XIII y la fórmula precisa y severa de que Boileau se hizo intérprete. No en un día triunfó la escuela clásica, ni era posible que sin lucha y aflicción de espíritu la recibieran ingenios nacidos bajo un régimen de libertad y habituados al trato con modelos libérrimos. Rotrou, el autor del *Wenceslao* y del *San Ginés,* fué, si se quiere, poeta todavía más romántico y más español que Corneille, pero no tuvo el genio ni la influencia de éste, y, por otra parte, nunca se preocupó formalmente de Aristóteles ni de las famosas reglas. [1] Una de las obras más irregulares y más violentas del teatro español, *No hay ser padre siendo rey,* fruto de la nerviosa pero calenturienta inspiración de Rojas, le proporcionó su más ruidoso triunfo. [2]

Cuando de estos autores se pasa a Racine, compendio de todas **[p. 205]** las elegancias y delicadezas de la corte de Luis XIV,

se cree penetrar en un mundo totalmente diverso. En Racine no hay lucha ni contradicción, ni inconsecuencia o falta de armonía: todo es consonante y armónico con la poética oficial, con los usos de la corte y con la educación moral de su tiempo. Quizá por eso despierta tan pocas simpatías en el nuestro. Por lo mismo que es el poeta más perfecto de la escuela clásica, ha tenido que padecer más que otro alguno con las consecuencias de la reacción y del cambio de gusto. Aún en Francia se le admira fríamente, y no se le lee mucho fuera de los colegios. Propiamente no está vivo, a lo menos como la están Corneille y Molière. Su tipo de belleza dramática ha envejecido más que otro alguno. *Fedra* misma, la más humana de sus tragedias, nos parece mucho más remota del teatro moderno que *El Cid, Polieucto o Don Juan; y* no por lo que tiene de clásica, por lo mucho que debe a Eurípides y a Séneca el trágico (que esto es quizá lo que más fácilmente comprendemos con nuestro gusto de ahora), sino por lo que tiene de un cierto romanticismo sentimental, que fué una novedad en el arte de su tiempo, pero que pasó con la sociedad brillante, cuya noble galantería había encontrado tan armonioso eco en los alejandrinos del poeta. Él, que en su juventud era tan asiduo lector del *Teágenes y Cariclea;* él, que en su edad madura hacía de Eurípides sus delicias, parecía destinado por la naturaleza y por la educación, no al cultivo del arte de Esquilo y de Sófocles, que no tiene punto alguno de contacto con el suyo, sino a escribir la tragicomedia del amor, la novela dramática de pasión íntima, género que, como acaba de indicarse, no carece de algún precedente en la literatura clásica de decadencia, pero que en ninguna parte germinó tan espontáneamente como en la Francia de Mlle. de Scudéry y de Mme. de la Fayette. No haremos a Racine la ofensa de recordar, cuando de él se habla, los *Ciros y* las *Clelias,* aun después de la ingeniosa rehabilitación que de ellos intentó Víctor Cousin; pero nadie puede asombrarse de que se cite *La Princesa de Cleves,* que es como la quinta esencia y el extracto refinadísi-

mo de aquella misma serie de estados afectivos que el teatro de **[p. 206]** Racine aristocráticamente representa, y que al genio rudo del viejo Corneille parecían languideces y debilidades indignas de un alma heroica.

Además de esta novedad *patética,* que es lo más nuevo y lo más profundo del arte de Racine *(Andrómaca, Fedra, Berenice…)* aunque sea lo menos aparente, hay en su teatro, con ser tan limitado el número de las piezas, tentativas muy originales, y que por un lado o por otro rompen con la monotonía del sistema clásico tal como en el siglo XVII se entendía y practicaba. La única vez que Racine quiso hacer una comedia no imitó la regularidad de Terencio, sino la fantástica libertad de Aristófanes, y sacó de *Las avispas* una farsa deliciosa, en que hasta el severo alejandrino, fracturado graciosamente al modo romántico, concurre al efecto cómico. No diremos que la tragedia política fuese gran novedad después de Corneille, pero sí que *Británico* tiene más sentido histórico profundo y más visión de la realidad pasada que todas las piezas romanas de Corneille; y que el alma de Tácito ha pasado a los versos del delicado Racine mucho más que a los del adusto Alfieri, y a los de todos los declamadores de su escuela. Mayor novedad fué *Bayaceto,* primer ensayo de tragedia de asunto contemporáneo [1] con visos de color local y de exotismo. La empresa de trasladar a la escena el interior de un harem turco era tan nueva, y tan contraria a los usos y convenciones de la tragedia francesa, que Racine se creyó obligado a justificarse en el prefacio, sosteniendo que la lejanía de los países compensa de algún modo la demasiada proximidad de tiempo, puesto que para el espectador hay poca diferencia entre lo que está a mil años de él y lo que está a mil leguas. «Los turcos, por modernos que sean, tienen dignidad en nuestro teatro: se los mira desde luego como antiguos: tienen *costumbres y hábitos diferentes*. » Esta preocupación de las *costumbres,* o sea de lo que después se llamó color local, es nueva y muy significativa. No lo es menos la extraña mezcla de

comedia y de tragedia que se observa en *Mitrídates,* que es un drama novelesco, a pesar del resonante nombre histórico del protagonista y de la grandeza y rara energía que suele **[p. 207]** haber en sus palabras. Pero nunca fué tan innovador el arte de Racine, por lo mismo que nunca fué tan profundamente clásico en la recta acepción de la palabra, como en sus dos tragedias de asunto bíblico, no destinadas a teatro público, sino a la recreación de las educandas de Saint-Cyr. Las condiciones severísimas que tal especie de drama llevaba consigo, lejos de cortar el vuelo a la fantasía del poeta, le sugirieron nuevas y extraordinarias bellezas, debidas en gran parte a la introducción del elemento lírico, al coro ligado con la acción como en las tragedias griegas y a la profusión de recuerdos poéticos de las Sagradas Escrituras, traducidos con un arte tan ingenioso como severo, lleno a un tiempo de dulzura y de elevación. Ni siquiera se somete en estas piezas de nuevo carácter, con el mismo rigor que en sus tragedias profanas, a la traba de las unidades. La de lugar en *Ester* no es más que aparente, puesto que tolera variedad de decoraciones, so pretexto de «hacer la diversión más agradable a las niñas».

Pero aunque Racine resulte a veces en la práctica poeta modernísimo y sea poco menos que creador de dos géneros casi románticos, el drama sentimental y psicológico y la tragedia lírica mixta de tragedia y ópera, en teoría era gran partidario de la simplicidad clásica, reducida a su última expresión. «Toda la invención consiste en hacer algo de nada», decía en el prefacio de *Berenice,* que es ciertamente la más desnuda de acción de todas sus piezas, una especie de elegía amorosa, más bien que una tragedia. El arte de Racine procedía más lógicamente en esto que el de Corneille. El primero aceptaba de bueno o de mal grado la ley del *mínimun* de tiempo, sin perjuicio de acumular, contra toda verosimilitud, innumerables complicaciones de intriga. En el segundo, la ley del *mínimum* de tiempo era consecuencia forzosa del *mínimum* de materia dramática. Sin este canon tan arraigado

en su espíritu, la autoridad sola de los comentadores de Aristóteles no le hubiera hecho tanta mella como a su ingenuo predecesor. Si Racine llevó sin muestra alguna de fatiga ni de protesta el yugo de las famosas reglas es porque las encontró como nacidas para su genio y porque supo hallar dentro de ellas toda la libertad que necesitaba. Si no, hubiera buscado con menos escrúpulos que Corneille cualquier otro camino, puesto que en el mismo prólogo de *Berenice* había escrito: «La principal regla es agradar y **[p. 208]** conmover; todas las demás no se han inventado sino para conseguir esto».

Nunca tuvo otra poética el gran Molière, que es sin contradicción el más universal y humano de los clásicos franceses, quizá el único que en rigor merece nombre de genio. No porque sea la encarnación de la comedia misma, como pretenden sus paisanos, ni porque ofrezcan sus obras el único tipo perfecto y posible de comedia, ni siquiera el de la comedia más ideas y poética, la de Aristófanes, Shakespeare y Tirso, en la cual Molière queda siempre inferior, sino porque, independientemente del género que con predilección cultivó, y en el cual no puede desconocerse cierta tendencia prosaica, fué asombroso pintor de la vida humana y creador de tipos eternos, no de los más complejos y ricos, pero admirables en su sencilla y profunda psicología, y en su contextura sana y vigorosa. Por tal creación resulta originalísimo, a pesar de haber imitado más que ningún otro, tomando argumentos en todas partes, diálogos y situaciones de Terencio y de Plauto, de la comedia italiana del Renacimiento, del teatro español y hasta de farsas oscurísimas de su propio país y de los extraños. Nada de lo cual impide que Molière, como Shakespeare, como Cervantes (aunque estos dos con más desinterés estético y en esfera más amplia), tenga un mundo propio suyo, que se puede llamar *mundo de Molière,* poblado de criaturas humanas por él concebidas y compuestas: Orgón, Tartuffe, Alceste, Sganarelle y tantos otros. Corneille y Racine son devociones francesas

que suelen dejar frío a un extranjero: Molière es ciudadano de todos los pueblos del mundo. Cuando se lee a los trágicos se piensa en la preceptiva de su tiempo, en el gusto de la corte y de las Academias, en una sociedad que pasó y en un concepto del arte que ha pasado también y que sólo podemos reconstruir por vía erudita. Cuando se lee a Molière es imposible pensar en otra cosa que en Molière mismo, tan vivo hoy como el primer día. No hay en sus obras parte alguna que un hombre de gusto no entienda en cualquiera nación de Europa. Lejos de haberse agotado su virtualidad estética, cada día se descubren en ellas intenciones y bellezas que los contemporáneos no vieron. Es el privilegio de todas las obras superiores, que se conciben con vasto y sereno pensamiento y se ejecutan con aquella abundancia genial que participa algo de la **[p. 209]** inspiración espontánea e inconsciente de las edades primitivas y que pone y derrama en la obra quizá más de lo que el artista imaginaba.

En la literatura de su tiempo, Molière aparece como un coloso solitario. ¡Qué contraste entre su poética y la de Boileau, la de Racine y la del mismo Corneille! Molière no la expuso en prefacios destinados a explicar sus propias obras. [1] Dejó que ellas se defendieran por sí mismas, excepto en un caso que citaremos inmediatamente, y en el del *Tartuffe,* en que la cuestión no era literaria, sino moral y aun religiosa. Pero puso la crítica en acción en su teatro mismo, que encierra tantos rasgos de sátira literaria desde *Las Preciosas Ridículas* hasta *Las Mujeres sabias,* verdadera campaña contra el conceptismo de los salones, contra la pedantería de los humanistas, contra el galimatías sentimental y simbólico de las novelas histórico-caballerescas. Todavía más que esta censura directa de ridiculeces literarias ya fenecidas, nos importan los principios generales que Molière desarrolla en *La Crítica de la Escuela de las Mujeres* y en *La Improvisación de Versalles,* que viene a ser su segunda parte. Un ingenioso crítico moderno, Stapfer, ha dicho que Molière, en estos diálogos apologéticos, había adivi-

nado las bases de la *Crítica del Juicio,* de Kant. El gusto, para Molière, era «una manera o disposición de espíritu nacida del simple buen sentido natural y del comercio del mundo, la cual, sin comparación, juzga más finamente de las cosas que todo el saber farragoso de los pedantes». Es, pues, lo que la Retórica era para Sócrates (según el *Gorgias* de Platón), no un efecto del arte, sino una práctica o empirismo sin arte, nacida de cierto instinto, que en algunas organizaciones privilegiadas es casi **[p. 210]** infalible. Cuando el pedante de la pieza *Lysidas* invoca *las reglas de Aristóteles y de Horacio,* Doranto, personificación del buen sentido, le responde con un desenfado que debía llenar de escándalo a nuestro Moratín, a pesar de todo su fervor por Molière: «¡Tienen gracia esas vuestras reglas, con las cuales llenáis de confusión a los ignorantes y nos andáis aturdiendo todos los días! Cualquiera diría, al oíros, que esas reglas del arte son los mayores misterios del mundo, y, sin embargo, no son más que algunas observaciones sencillísimas que el buen sentido ha hecho sobre lo que puede ser favorable o contrario al placer que en las obras poéticas se experimenta; y el mismo buen sentido, que en otro tiempo hizo estas observaciones, las hace fácilmente todos los días, sin necesidad del auxilio de Aristóteles ni de Horacio. Yo quisiera saber si la gran regla de todas las reglas no es agradar, y si una pieza de teatro que consigue su fin ha errado el buen camino. ¿Queréis que todo un público se engañe en estos casos y que cada cual no sea juez del placer que recibe? ¿En qué consiste que los que hablan más de las reglas, y las saben mejor que otros, hacen comedias que nadie encuentra buenas…? Porque, en fin, si las piezas que son conformes a las reglas no gustan, y las que gustan no son conformes a las reglas, habrá que deducir por necesidad que las reglas están mal hechas. Burlémonos de esas cavilaciones y sutilezas, a las cuales quieren algunos sujetar el gusto público; dejémonos ir de buena fe a las cosas que nos llegan hasta las entrañas y no busquemos razonamientos que nos estorben sentir placer».

-«En cuanto a mí- añade *Urania,* otro de los personajes sensatos de la pieza-, cuando veo una comedia miro solamente si me interesa, y después que me he divertido, nunca se me ocurre preguntar si me habré equivocado y si las reglas de Aristóteles me prohibían reírme.

[3]*Doranto*.- El hombre que encuentra excelente una salsa no va a preguntar si está hecha con arreglo a los preceptos de *El cocinero francés*.

[3]*Urania*.- Es verdad, y admiro los refinamientos de ciertas gentes sobre cosas que debemos sentir por nosotros mismos».

Después de tan franca profesión de independencia literaria, en que el escritor de genio se sobrepone tan magistralmente al *literato* de una época determinada, no podía menos Molière de **[p. 211]** dar alguna satisfacción a la crítica oficial, mostrando que su comedia no iba contra las decantadas *reglas,* por leve que fuera la importancia que a sus ojos tenían. Pero en el fondo, ¡qué profundo desdén hacia la preceptiva de las escuelas y qué pequeña estimación del género entonces tenido por más sublime y excelente: del género trágico! «Porque, en fin, encuentro que es mucho más fácil exagerar grandes sentimientos, desafiar en verso a la fortuna, acusar al destino y decir injurias a los dioses que entrar, como se debe, en las ridiculeces de los hombres y representar agradablemente en el teatro los defectos de todo el mundo. Pintar héroes es pintar como querer. Son retratos de capricho donde nadie busca la semejanza, y no tenéis más que seguir el vuelo de una imaginación, que muchas veces deja lo verdadero para correr en pos de lo maravilloso. Pero cuando se pintan hombres hay que pintarlos conforme al natural. Todo el mundo exige que los retratos se parezcan y no habéis hecho nada si no lográis que se reconozca fácilmente a los hombres de vuestro siglo. En una palabra: en las piezas serias basta, para no merecer censura, decir cosas sensatas y bien escritas; pero en las otras no

basta y es muy difícil empresa hacer reír a las gentes bien educadas y de buen tono».

Por lo común, Molière se limitó a aquella especie de lo cómico que pudiéramos llamar *objetivo,* es decir, al que resulta de las cosas mismas y no al que el poeta caprichosa y libremente fantasea; pero no es tan cierto como dicen unos en son de elogio y otros en son de censura, que su teatro esté limitado a la alta comedia moral, cuyo tipo son *El Misántropo y Tartuffe*. La crítica tradicional podía conceder atención exclusiva a estas obras; pero hoy, para abarcar completamente el genio de Molière, es preciso tener muy en cuenta sus farsas, que pertenecen a lo cómico *subjetivo,* a lo que Sainte-Beuve llamaba la *poesía de lo cómico,* a la risa franca, sin intención de moralizar ni de corregir vicio alguno, al nuego libre de la imaginación preconizado por los estéticos alemajes. *Mr. de Pourceaugnac, Le Bourgeois gentil-homme, Le Malade Imaginaire,* todas las piezas que Molière llamó *comedias-bailes,* y que son realmente fantasías cómicas acompañadas de canto y de danza, género que tiene sus precedentes inmediatos en el teatro español e italiano y que Molière cultivó principalmente como **[p. 212]** diversión de corte, participan del carácter de la comedia lírica, especialmente en los coros bufonescos de abogados, sastres, boticarios, turcos, etc., llenos de cierta alegría que los franceses de su tiempo tenían por *folle,* pero que no deja de parecer un poco acompasada al que está habituado a la algazara triunfal de los coros de Aristófanes.

Como poeta puramente cómico, Molière cede la palma a otros, pero es único y solo en un género de drama que las poéticas antiguas no habían previsto, y del cual ni en Terencio ni en Plauto ni probablemente en Menandro había verdaderos ejemplos. No son ni *Tartuffe* ni *El Misántropo* obras cómicas en su esencia, puesto que tocan a los más altos intereses de la vida humana, ni es el efecto de la risa el que principalmente se proponen excitar, puesto que las más veces predominan sobre él la indigna-

ción o una serena tristeza. Ni la hipocresía es cómica en rigor, a no ser por sus accidentes exteriores, sino odiosa y funesta; ni tiene nada de cómico el espectáculo de la virtud estoica y feroz, no amoldada a las convenciones del mundo y dispuesta a romperse contra todos los escollos que encuentra al paso. Este espectáculo es trágico en la altísima acepción de la palabra, tragedia, no exterior, sino íntima, como las prefiere el arte moderno; y realmente Alcestes es un tipo modernísimo; ni los contemporáneos le entendieron ni tampoco Rousseau, que tanto tenía en su persona del tipo ideado por Molière: el verdadero sentido de la melancolía de Alcestes nos le han dado los héroes del romanticismo, espiritualistas inquietos y hambrientos de ideal que, afectando fuerza, carecían de todo poder de adaptación al medio y acababan por enervarse en la efusión lírica de la protesta solitaria.

Hay que decir, pues, con Fenelón en su *Carta a la Academia Francesa,* que Molière abrió un camino enteramente nuevo. El hecho mismo de escribir en prosa gran parte de sus comedias, y alguna de las mejores, como *El Avaro,* prueba su total independencia enfrente de la rutina. Pero más lo prueba el haber imitado [1] la obra romántica por excelencia, la más extraña y fantástica del teatro español y aun de todo teatro, aquella donde el **[p. 213]** elemento sobrenatural penetra con más arrojo en el campo de la realidad y con sencillez sublime fascina y arrastra al espectador más incrédulo. D. Juan Tenorio, el Burlador de Sevilla, *el carácter más teatral que ha producido en las tablas* (como decía profundamente nuestro padre Arteaga), perdió en manos de Molière mucho de su trágica grandeza, de su libertad nativa y de su arrogancia pseudo-caballeresca, rebajándose hasta el vergonzoso papel de hipócrita y de hermano menor de *Tartuffe,* pero era imposible tocar al tipo creado por el glorioso fraile de la Merced sin que algo del fuego intenso que le anima pasase a la obra del imitador, el cual, por otra parte, respetó la complexidad de elementos novelescos que en la obra original hervían, atropelló las tres

unidades por incompatibles con tal asunto, no retrocedió ante la parte sobrenatural, mezcló todos los géneros, deslizó «hasta paradojas sociales y produjo una obra extraordinaria, única en su teatro y en todo el teatro francés»; [1] contra la cual parece inverosímil que Boileau no fulminara todos los rayos y centellas de *su Arte Poética,* porque no hay una sola de sus reglas que no aparezca allí triunfalmente conculcada, con tanta libertad y tanto brío como en cualquier comedia de Lope o de Shakespeare. Esto era más que imitar la comedia española de intriga como lo había hecho Corneille y lo hizo el mismo Molière; era más que llevar a las tablas el conceptismo de nuestra casuística amorosa, como intentó hacerlo con bien poca fortuna Molière en *La Princesse d'Élide;* era más que convertir en tragedia clásica la tragicomedia caballeresca y hacer *la maravilla del Cid;* era mucho más que esto: era entrar de lleno en las más cálidas regiones del arte romántico, en la comedia con personajes del otro mundo. Si esta audacia fué única en la vida de Molière, y exigida quizá por sus intereses de empresario dramático, el éxito manifestó que era digno de tenerla y que no le arredraba ningún género de criaturas humanas, ni siquiera esos tipos eternos e indefinibles como Don Juan, cuyo nombre es legión. ¡Lástima que a su conocimiento del corazón humano, que fué siempre admirable, no hubiese agregado Molière en esta ocasión la sinceridad de convicción religiosa que nunca tuvo y la nobleza del ideal caballeresco, de que todavía anduvo **[p. 214]** más lejano, lo cual fácilmente se explica por las circunstancias de su vida, más propias para estudiar y retratar al vivo avaros, hipócritas, médicos pedantes y maridos ridículos, que para sorprender en la raíz almas de tan soberbia alcurnia como el alma de Don Juan!

Otras dos grandes personalidades del siglo XVII francés se movieron fuera de la órbita de la literatura oficial, y resultaron modernísimas, por lo mismo que no hicieron obra artística de propósito. Fué el primero el cáustico y vigoroso Saint-Simón,

historiador de memorias secretas, especie de Tácito de singular especie, sin estoicismo y sin filosofía, pero también sin retórica; pintor realista, y muchas veces brutal, de la vida de su tiempo; dotado de tan extraordinario poder de visión, de tal furia de color, de tanto ímpetu de bilis y de tal plenitud y exaltación rabiosa de estilo que, no sólo prepara y anuncia, sino que deja atrás todas las intemperancias fisiológicas de la lengua de Balzac y de sus imitadores. Fué el otro un geómetra jansenista que no habiendo escrito (salvo sus memorias de ciencia) más que controversias teológicas o meditaciones místicas, fué, no obstante, el escritor más elocuente y prodigioso y el alma más poética de su tiempo, con cierto género de poesía misteriosa y tremenda, suspendida entre el cielo y la tierra, más bien como amenaza que como consuelo. La alta y sincera poesía lírica no hay que buscarla en el siglo XVII fuera de la prosa sombría y penetrante de los *Pensamientos* de Pascal, donde no sin razón cree descubrir el más docto de sus comentadores, Havet, relámpagos de genio shakespiriano. El monólogo entrecortado y fragmentario de aquel sublime enfermo, mucho más que a la literatura apologética (gravemente comprometida por el escepticismo místico de Pascal), pertenece a la poesía romántica. Es el drama de su propia conciencia el que nos desenvuelve y manifiesta con rasgos de fuego; nunca los trágicos de su tiempo osaron penetrar, como él, en los antros de la miseria psicológica. Todo el tumulto de pasiones que en el alma de Pascal se dan batalla; su terror ante el silencio de lo infinito; la contemplación no serena, sino mezclada de pasmo y susto en presencia de los espantables abismos del universo; la continua preocupación del final destino humano, la rebeldía de la razón mal acallada, las alternativas de humildad y de soberbia **[p. 215]** los gritos de angustia y de pasión, que Sainte-Beuve [1] llamaba *clamores de águila herida,* la ironía amarga mezclada con la efusión de amor, todos son estados que el alma moderna entiende y en sí misma reconoce mucho mejor que podían entenderlos los con-

temporáneos de Pascal. Aun *Las Provinciales,* extraña mezcla de teología y de comedia, pertenecen a un género nuevo. De ellas dijo el ingenioso Doudan que eran «burla siniestra y trágica, afilada como la punta de un puñal».

Sin ser romántico en el fondo y en la forma como este sublime y trágico escritor, un poeta, el más francés de todos los poetas, colocado precisamente en el punto opuesto de la escala literaria, alcanzó, cultivando los géneros más humildes, la fábula y el cuento, un grado notable de originalidad, derivada en parte de la frescura y candor con que sentía la naturaleza; de cierta vaga melancolía epicúrea que parece un comienzo o albor de lirismo, y en parte también de la franqueza y abundancia de su vocabulario que no rehuye la expresión propia ni el detalle pintoresco; de la gracia maliciosa de su estilo, que junta lo familiar con lo elegante y pasa por suave transición de la ironía al entusiasmo, y del arte exquisito, pero dicretamente velado con que el ritmo se va plegando a todas las ondulaciones del pensamiento. El arte de La Fontaine, más que arte clásico parece la perfección del arte de Villon y de Marot, en manos de un poeta más culto. Por sus ideas, por sus gustos y hasta por su cinismo habitual, La Fontaitaine, que filtraba el agua turbia de los autores de *fabliaux y* de las novelas italianas, pertenece al siglo XVI más que al suyo, y con no ser un insurrecto, sino antes al contrario, ferviente admirador e imitador de los antiguos, [2] lo fué de una manera tan propia y **[p. 216]** personal suya, que más cerca le pone de la libertad moderna que de la disciplina académica. Por eso es, juntamente con Molière, el único poeta de los antiguos que hoy sea verdaderamente popular en Francia. Aun en teoría tuvo cierta independencia de gusto, que justifica la denominación de *Polyphilo* que él mismo se daba:

Je chéris l'Arioste et j'estime le Tasse;
Plein de Machiavel, entêté de Boccace,
J'en lis qui sont du Nord et qui sont du Mi-

di.

. . . . . .

Y esta universal curiosidad y *dilettantismo* suyo no se limitaba a las letras, sino que se extendía a todas las cosas humanas con una especie de voluptuosidad más o menos inofensiva que La Fontaine expresa de una manera suavísima y enteramente moderna:

Il n'est rien
Qui ne me soit souverain bien,
Jusqu'aux sombres plaisirs d'un coeur mélancolique.

La *cuestión de los antiguos y de los modernos,* en la cual no insistiremos, porque ya fué admirablemente ilustrada por Rigault, se considera generalmente como un motín literario análogo al romanticismo. Pero, en medio de indudables semejanzas, hay también diferencias profundas. Es cierto que la idea del *Genio del Cristianismo* se encuentra en germen en las obras de Destmarets; es cierto que Perrault inculcó en todos los tonos el principio de la permanencia de las fuerzas creadoras y de la variabilidad del gusto, haciendo propia aquella profunda sentencia de nuestro Tirso: «Esta diferencia hay de la naturaleza al arte, que, lo que aquélla desde su creación constituyó, no se puede variar, y así siempre el peral producirá peras y la encina su grosero fruto, y, con todo eso, la diversidad del terruño y la diferente **[p. 217]** influencia del cielo y clima a que están sujetos, los saca muchas veces de su misma especie, y casi los constituye en otras diversas». Pero, aunque el impulso fuera recto, ni Perrault calculó todas sus consecuencias ni le hubiera sido fácil entenderse con los románticos, puesto que el gusto que él preconizaba era el de la literatura oficial de su tiempo, cortesana, académica, erudita y acompasada, y el gusto antiguo que él combatía y rechazaba era el de la poesía heroica y espontánea de las edades primitivas, cuyo sentido totalmente le faltaba. De donde venía a resultar que Perrault, atacando a Homero y ensalzando ridículamente a Cha-

pelain en nombre de la ley del progreso artístico indefinido, era en esta parte, no el precursor, sino la antítesis viva del romanticismo y el teórico y dogmatizador de la poesía más prosaica que ha existido. Realmente, lo que faltó por completo a todos los caudillos del *partido moderno* fué el instinto y el discernimiento de la belleza poética. Así Perrault como Fontenelle eran pensadores de mucha cuenta y espíritus científicos no desprovistos de cierto don adivinatorio. Por eso el movimiento insurreccional que acaudillaron fué estéril de todo punto en resultados artísticos, pero fecundísimo en consecuencias sociales. Al conmover la primera piedra del edificio de la tradición y de la autoridad, dieron ejemplo y abrieron camino a las falanges demoledoras del siglo XVIII, y en la genealogía de las ideas no hay duda que los *Paralelos* del honrado y piadoso Perrault son el antecedente necesario de la *perfectibilidad indefinida* de Condorcet. Un lazo misterioso, pero evidente, hoy que vemos las cosas a justa distancia, liga la pedantesca y ridícula cuestión homérica con el *Diccionario* de Bayle, con la *Historia de los Oráculos* de Fontenelle, con las utopías políticas del abate de Saint-Pierre, con todos los fermentos de insurrección que se acumularon en los últimos años de Luis XIV y estallaron en el desbordamiento de la Regencia.

Los escritores de este tiempo, aun los más puros, los más serenos y clásicos, los que alcanzaron la gran época, pero vieron también sus postrimerías, tienen algo que no es ya la reposada majestad de los días gloriosos y prósperos del gran reinado. Basta comparar a Fenelón con Bossuet para notar la diferencia. El espíritu algo quimérico de Fenelón, su devoción refinada y quietista, su idealismo pedagógico, su tendencia a la utopía social, **[p. 218]** su espíritu inquieto, soñador y un tanto femenino, con vislumbres de humanitarismo y filantropía, no bastan a empañar la pureza del tipo clásico que en él domina, pero le dan cierto aspecto de escritor de transición. No lo fué ciertamente en sus ideas literarias, puesto que nadie tuvo en Francia antes de Andrés

Chenier más gusto y más amor por la belleza helénica, ni intentó seguirla más de cerca, hasta el punto de intercalar con las de Homero sus propias invenciones. Pero este mismo clasicismo de Fenelón, gracioso y patriarcal, mezclado con los vagos sueños de una edad de oro que él colocaba en la infancia del mundo, constituía una novedad en su tiempo, por lo mucho que conservaba (aunque fuese tímidamente atenuado) de la simplicidad de los tiempos heroicos y de la poesía primitiva. Quien era capaz de escribir el episodio de Filoctetes y las aventuras de Aristonóo, tenía que ser clásico de un modo muy diverso que Malherbe o Boileau. Su ideal era aquella belleza familiar y sencilla «que todos se creerían capaces de producir sin esfuerzo alguno y que tan pocos encuentran». «Nada es tan bello como la vida de los primeros hombres -escribía-. ¿Quién no quisiera ser el viejo de Ebalia? ¿Quién no quisiera habitar los jardines de Alcinóo? Osamos despreciar a Homero por no haber pintado de antemano nuestras costumbres monstruosas, como si el mundo de su tiempo no hubiese sido bastante feliz con ignorarlas». Enamorado de este género de belleza, es claro que rara vez había de encontrarla en la poesía francesa de su siglo, y de ahí que hable de ella con visible despego en su *Carta sobre las ocupaciones de la Academia Francesa*.

Fenelón, pues, aunque perteneciese al partido de los *antiguos* y por él rompiese lanzas, prefería constantemente la antigüedad griega a la latina, Demóstenes a Cicerón, Homero a Virgilio, y en la antigüedad griega la antigüedad homérica como lo más próximo a la *amable ingenuidad del mundo naciente;* modo de pensar y de sentir muy peregrino en su tiempo y que viene a ser la más antigua fórmula del *clasicismo romántico,* desarrollado luego tan admirablemente en los versos de *El Ciego y* de *El Mendigo*. Suave y dulcemente insinuaba Fenelón mayor novedad en el arte que toda la que podían traer consigo las paradojas de La Motte Hourdard, entonces tan ruidosas y hoy sólo en parte rehabilita-

das. Todas las innovaciones que La Motte predicaba recaían **[p. 219]** sobre la parte exterior de la poesía, y en el fondo, lejos de ser revolucionaria su doctrina, más bien era la última exageración del pseudo-clasicismo y de la rutina académica, que por una evolución lógica, aunque parezca extraña, había acabado por renegar de la antigüedad y del clasicismo verdadero, o, más bien, de la poesía misma, cuyo sentido se iba haciendo cada vez más raro. Maldecíase del arte de Homero, de Píndaro y de Sófocles, no por amor al arte de la Edad Media ni al arte cristiano ni a cualquiera otra especie de arte nacido o por nacer, sino porque el colegio, el salón y la Academia habían apagado entre los franceses toda centella de sentimiento poético. Obsérvense bien los reparos que La Motte (y antes Perrault) hacen a Homero; casi todos se refieren a faltas de urbanidad, a infracciones de las leyes del buen tono, tal como se había profesado en el hotel Rambouillet y se profesaba a principios del siglo XVIII en la corte microscópica de la Duquesa de Maine. Todavía Perrault puede ser considerado, aunque de una manera general, como precursor del romanticismo, gracias a su teoría del progreso artístico; pero La Motte, que era puro retórico y un *bel sprit* de salón, no puede aspirar a tanto, por mucho que impugnase la ley de las unidades y se empeñase en hacer tragedias y odas en prosa. Las unidades habían sido combatidas antes y con mejores razones por otros, especialmente por Saint-Évremond, y la sustitución de los versos por la prosa precisamente en los géneros más altos de poesía no era más que la consecuencia extrema de aquella antipoética perceptiva de Boileau, que ni siquiera mentaba la imaginación entre las facultades poéticas y quería sustituirla con la *razón y* con el *buen sentido*.

Nadie puede negar que la lengua más propia de la *razón y* del *buen sentido* sea la prosa, y La Motte, lejos de ser romántico en esto, hacia una obra de caridad a los versificadores clásicos, perfeccionando el sistema y quitándoles esa pequeña traba de las síla-

bas, los acentos, la cesura y la rima, que impedían que el *buen sentido* campease a sus anchas. Pero ¿qué hubieran dicho de semejante precursor o auxiliar, Víctor Hugo y Alfredo de Vigny? La Motte es un insurrecto, pero un insurrecto contra Homero(insurrección que en su siglo no escandalizaba a nadie, como no fuese a Mme. Dacier), y ni por sueños se le ocurre dudar de que **[p. 220]** el arte francés del siglo XVII, el de Corneille y Racine, y el suyo propio, sea el arte más perfecto del mundo. Hay que evitar este *quid pro quo* en que muchos críticos han caído por el sentido vago y genérico que se ha dado a la voz *clasicismo y* que ha hecho suponer entre la literatura del siglo de Luis XIV y la de la antigüedad un nexo que nunca existió más que en apariencia. La Motte, con todas sus paradojas, está mucho más dentro del *clasicismo* francés que el mismo Boileau cuando tomaba tan a pechos la defensa de Píndaro, creyéndose personalmente injuriado; cosa bien gratuita, porque ¿cuándo ni por dónde había de reconocer el lírico de las fiestas dóricas por discípulo ni prójimo suyo al autor de la oda *sobre la toma de Namur?* Si poesía era lo que Boileau escribía, no le faltaba razón a La Motte para sostener que «la prosa puede decir exactamente todo lo que dicen los versos, y los versos no pueden decir todo lo que dice la prosa». Lo mismo pensaban, aunque no lo dijesen con tanta franqueza, todos los escritores que en el siglo XVIII representan con más fidelidad el aspecto lógico y el aspecto oratorio del pensamiento francés: Fontenelle, Montesquieu, Buffon, Condillac. Bajo el concepto poético, el siglo XVIII es un inmenso erial. *«Estos versos son bellos como si fuesen prosa»:* tal era el elogio que solía hacerse de los poetas. El único poeta de ese tiempo, Juan Jacobo Rousseau, tuvo que ser poeta en prosa, es decir, poeta incompleto. Voltaire hizo innumerables versos; ¿quién recuerda ya más que las composiciones ligeras?

Esta sequedad e inanición a que en muy breve tiempo vino a quedar reducida la poesía francesa, procedía indudablemente de

la exageración de aquel espíritu *clásico y* cartesiano que la habían informado por más de una centuria; de aquella psicología rectilínea y abstracta, contra la cual ya en 1666 protestaba el ingenioso moralista Saint-Évremond, aleccionado sin duda por su larga residencia en Inglaterra. «El amante, en las tragedias francesas -decía-, es un filósofo que razona sus afectos y se empeña en explicarnos en forma de lección cómo han nacido y se han desarrollado». El mismo Saint-Évremond, con atisbos de crítico moderno, aconsejaba la renovación de la materia artística mediante el estudio de la historia, y enfrente de la pura ideología dramática, que él achacaba no con entero fundamento a **[p. 221]** Racine, ponía otro arte, que él creía ser el de Corneille, y que realmente es el que Shakespeare practicó instintivamente, y el que Schiller y sus imitadores adoptaron por reflexión. «Los que quieren representar algún héroe de siglos remotos deben entrar en el genio de la nación a que ha pertenecido, del tiempo en que ha vivido, y, particularmente, en el suyo propio, y reconocer la diferencia de tiempos y de climas, que se manifiesta en los temperamentos lo mismo que en los cuerpos: otro cielo, otro sol, otra tierra, producen animales distintos y distintos frutos; otra moral, otras costumbres deben producir espíritus de diverso temple y que parecen pertenecer a otro mundo.» De aquí la curiosidad de Saint-Évremond por las literaturas extranjeras, lo que hoy llamaríamos su cosmopolitismo literario, el elogio que hace de la comedia inglesa, el culto que tributaba a la obra maestra de Cervantes.

[p. 171]. [1]. *Etudes critiques sur l'histoire de la littérature française,* París, 1880, páginas 1 *a* 71.

[p. 171]. [2]. *Histoire de la littérature française,* por D. Nisard, 10.ª ed., 1883, página 15.

[p. 172]. [1]. *La Fontaine et ses fables,* págs. 1 *a* 18.

[p. 172]. [2]. Tomo I, págs. 84 a 96.

[p. 176]. [1]. Esta fracasada tentativa está bien estudiada en las lecciones de Egger, *L'Hélennisme en France,* París, Didier, 1869, tomo I (lecciones 12 a 17).

[p. 176]. [2]. *Tableau historique et critique de la Poésie Française… au XVIéme siècle,* París, 1869 (Charpentier).

[p. 177]. [1]. *Petit Traité de Poésie Française,* París, 1881 (Charpentier), especialmente en el estudio sobre Ronsard que está al fin (págs. 271 a 297).

[p. 178]. [1]. *Poésies choisies de P. de Ronsard…* Charpentier, 1873.

[p. 181]. [1]. Tomamos esta cita del estudio de Philaréte Chasles *sobre algunas víctimas de Boileau (Etudes sur l'Espagne,* París, Amyot, 1847, págs. 303 y siguientes).

[p. 182]. [1] . *Histoire comparée des Littératures espagnole et française (premiada por la Academia Francesa en el concurso extraordinario de 1842). (París, Dentu, 1843, 2 tomos 4.º). Véase especialmente el segundo. Es obra curiosa, pero llena de mil errores de hecho, y no escasa de juicios extravagantes. El delicioso estudio de Morel-Fatio figura al frente del primer tomo de sus Etudes sur l'Espagne (París, Vieweg, 1888), y lleva por título Comment la France a connu et compris l'Espagne depuis le Moyen-Age jusqu'à nos jours.*

[p. 186]. [1]. Bossuet.

[p. 187]. [1]. *Essai sur l'esthétique de Descartes…* par Emile Krantz, París, Germer Baylliére, 1882, págs. 91 a 265 .

[p. 195]. [1]. Lo mismo puede decirse de Rotrou, poeta noble y robusto, contemporáneo de Corneille, con quien tiene muchos puntos de semejanza. Tomó también del teatro español sus principales asuntos: el *Wenceslao* es de Rojas; el *San Ginés*, de Lope de Vega.

[p. 198]. [1]. Todavía se siente la impresión de este gran triunfo en los versos del mismo severísimo Boileau:

«En vain contre le Cid un ministre se ligue!
Tout Paris pour Chiméne a les yeux de Rodrigue;
L'Académie en corps a beau le censurer,
Le public revolté s'obstine à l'admirer».

[p. 202]. [1]. Véase su tesis *Corneille et la Poétique d'Aristote,* París, *Lecène et H. Oudin,* 1888. Hay otra tesis de M. Lisle sobre el mismo asunto, *Sur les théories dramatiques de Corneille d'après ses discours et ses examens* (París, 1853, 8.°). En la magnífica edición de Corneille publicada por Regnier y Marty-Laveaux en *Les Grands Ecrivains de la France,* están confrontados los textos de Aristóteles con las interpretaciones de Corneille.

[p. 204]. [1]. En el *San Ginés,* como en *Hamlet* y en el *Drama Nievo,* hay un teatro dentro de otro teatro.

[p. 204]. [2]. Además de Pedro Corneille y de Rotrou, otros muchos autores de segundo orden, entre los cuales hay que contar, en primer término, a Tomás Corneille y a Scarrón, prosiguieron explotando, en pleno régimen clásico, la inagotable mina de invenciones de la comedia española. Está todavia por hacer la bibliografía completa de estas imitaciones, y sería útil, por lo mismo que estos imitadores y arregladores no siempre se cuidaban de advertir cuáles eran sus originales.

[p. 206]. [1]. Se entiende primera de las que han sobrevivido. Los abortos no se cuentan.

[p. 209]. [1]. De los prefacios (y quizá especialmente de los de Corneille) se burló en el de *Las Preciosas Ridículas*. «No me faltan libros que me enseñen todo lo más erudito que se puede decir sobre la tragedia y la comedia, la etimología de las dos, su origen, su definición y todo lo demás, con lo cual hubiera yo podi-

do hacer un bello y docto prefacio.» En el de *Les Fâucheux* (fantasía cómica acompañada de danza) vuelve a la carga: «No es mi designio examinar ahora si todos se han divertido y reído según las reglas. Ya vendrá tiempo de dar a la estampa mis observaciones sobre las piezas que tengo hechas, y no desespero de probar un día, como cualquier otro gran autor, que puedo citar a Aristóteles y a Horacio. Entre tanto, me atengo a las decisiones de la multitud, y me parece tan difícil combatir una obra que el público aprueba, como defender una que él condena.»

[p. 212]. [1]. Probablemente de segunda mano, esto es, de una imitación italiana.

[p. 213]. [1]. Expresión de Julio Lemaître.

[p. 215]. [1]. *Port-Royal,* III, pág. 384.

[p. 215]. [2]. En la epístola al Obispo Huet expresa admirablemente esta predilección suya, y define su modo de imitar:

«Mon imitation n'est point un esclavage;
Je ne prends que l'idée, et les tours et les lois
Que nos maîtres suvaient eux-mêmes autrefois.
'ailleurs quelque endroit, plein chez eux d'excellence
Peut entrer dans mes vers sans nulle violence,
Je l'y transporte, et veux qu'il n'ait rien d'affecté
Tâchant de rendre mien cet air d'antiquité.
..... Ils se moquent de mal, qui plein de ma lecture,
Vais partout prêchant l'art de la simple nature.
.....

Térence est dans mes mains; je m'instruis
dans Horace;
Homére et son rival son mes dieux du Parnasse».
.....

CAPÍTULO I (Continuacion).—PARTE SEGUNDA. LOS PRECURSORES II

HEMOS procurado compendiar en otro capítulo el movimiento de las ideas críticas en Francia desde la fecha memorable del viaje de Voltaire a Inglaterra hasta la explosión del volcán revolucionario. Lo que entonces dijimos téngase por dicho aquí, puesto que este artículo no se encamina a otra cosa que a llenar algunos vacíos y aclarar diversos conceptos, presentando reunidos todos los antecedentes de la revolución literaria que, iniciada en 1802 por Chateaubriand y Mad. de Stael, triunfó ruidosamente con Víctor Hugo en 1830. Generalmente, se considera el romanticismo como una reacción contra el siglo XVIII, como una total antítesis y negación de él. Este concepto no es falso, pero sí incompleto. Nunca se dan en la historia reacciones ni antítesis tan bruscas. Toda edad está ligada por íntimos vínculos con las edades pasadas, y, sobre todo, con la que inmediatamente la precede. El siglo XVIII, siglo prosaico y siglo crítico por excelencia, dejó sembrados en el campo de la teoría y de la polémica gran parte de los gérmenes que se desarrollaron con tan pujante brío en la edad poética subsiguiente. El siglo XVIII rompió la incomunicación literaria en que Francia vivía y la puso en contacto con otras naciones, especialmente con Inglaterra. *Las cartas sobre los ingleses,* de Voltaire, fueron para su tiempo un **[p. 224]** libro de iniciación, cuya eficacia sólo puede compararse con la que tuvo a principios de nuestro siglo la obra de Mad. de Staël sobre Alemania.

Mal entendido cuanto se quiera, adulterado, parodiado, falsificado por el mismo Voltaire, por Letourneur y por Ducis; Shakespeare, de un modo o de otro, había triunfado en pleno teatro francés y comenzaba a ejercer su mágico prestigio sobre las imaginaciones, que no dejaban de sospechar la talla del colo-

so, aunque le viesen no más que entre nieblas. La tragedia y la comedia clásica estaban totalmente agotadas, comenzaban a hastiar y se dejaba sentir cierta vaga necesidad de cosas nuevas, lo cual hacía que se multiplicasen las tentativas, frustradas casi todas por falta de unidad de dirección, y especialmente por falta de espíritu poético. Si Voltaire le hubiera tenido en el mismo grado en que tenía talento de ejecución, ingeniosa curiosidad y dominio de la escena; si su estética no hubiese sido tan tímida y tan contradictoria; si las preocupaciones de propaganda pseudo-filosófica no le hubiesen dominado tanto; si sus versos tan palabreros y negligentes tuviesen el nervio y la potencia que les falta, Voltaire hubiera creado un verdadero teatro de transición, en vez de aquel producto híbrido e incoloro, que no deja de tener analogías con el melodrama y con las piezas de grande espectáculo, pero que carece lo mismo de las genuinas bellezas del arte clásico que de las que son peculiares y características del drama romántico. Pero, en suma, todo este teatro, tan radicalmente mediano, es curiosísimo como síntoma. ¿No es interesante ver a Voltaire, el guardador y defensor de la tradición literaria (quizá la única tradición que respetó en su vida), ensayando en cada tragedia efectos nuevos, y una nueva teoría en cada prefacio? La misma versatilidad con que todo lo intenta y todo lo abandona prueba que no había nacido para innovador literario. Le faltaba calor, sinceridad, el fanatismo necesario para tales empresas, pero era *autor dramático* en todo el rigor de la palabra, y padecía, como todos los autores dramáticos, la influencia contagiosa del público, que en este género más que en otros es activo colaborador en la obra del poeta. El público pedía novedades y Voltaire se las daba, aunque fuesen contra su conciencia de preceptista. Combatía teóricamente la *comedia lacrimosa* de La Chausée, por no ser ni comedia ni **[p. 225]** tragedia, y a renglón seguido la imitaba. Pésimas y fastidiosas son, ciertamente, las comedias de Voltaire; pero maldito lo que tienen de clásicas ni de semejantes a las de Molière.

En los prefacios mismos, Voltaire defiende, aunque de un modo tímido y vergonzante, la mezcla de lo serio y lo cómico, de lo familiar y lo patético. Pero no se diga por eso, con Deschanel, que Voltaire era un romántico inconsciente. Voltaire es un falso innovador, que unas veces va a remolque de La Chausée, de Diderot y de Sedaine, aceptando la parte más superficial de sus teorías sin aceptar los fundamentos; y otras veces se rebela contra ellos y los llama bárbaros, y vuelve a la poética que había aprendido con el P. Porée en el colegio de los Jesuítas y que fué siempre su única verdadera poética. Voltaire no podía ser romántico como Juan Jacobo ni realista como Diderot, porque su espíritu no tenía punto alguno de contacto con el romanticismo ni con el realismo. Y en letras, como en todo, el espíritu es lo que mata o lo que salva. Quizá en otros géneros distintos del teatro, en la historia, en el cuento sobre todo, y también en los opúsculos de combate, se emancipa Voltaire mucho más de la tradición académica y logra encontrar algunas veces el color local e histórico, que vanamente busca en sus tragedias. En tales escritos es donde verdaderamente campea su imaginación móvil, su curiosidad insaciable: más poesía hay en el viaje de Cándido al Dorado, en el encuentro de Zadig y el ermitaño, en las aventuras de la Princesa de Babilonia o en la retirada de Carlos XII de Suecia, que en todos los versos que Voltaire compuso durante su larguísima vida. Voltaire no tiene verdadera superioridad en ninguno de los géneros catalogados y circunscritos por las retóricas antiguas. Donde la tiene es en aquellos otros géneros libres e indeterminados que él inventó o hizo propios por derecho de conquista. Como artista dramático, quizá su mayor atrevimiento fué componer *Tancredo* en versos de rimas cruzadas, lo cual, unido al interés caballeresco del argumento y a la pompa del espectáculo donde hay hasta un juicio de Dios, y un guante arrojado a la arena, y un moribundo que escribe con sangre sus últimas voluntades, hace de esta pieza, débilmente escrita pero muy teatral, una especie de

novela dramática. Y de todos modos, *Tancredo* es la primera tragedia francesa que no esté escrita en **[p. 226]** alejandrinos pareados. [1] La innovación, aunque puramente técnica, era muy laudable y de gran sentido; pero ni Voltaire insistió en ella, ni hubo tampoco quien le siguiese.

Los verdaderos precursores de la literatura moderna en el siglo XVIII son, por unánime consenso de la crítica, Diderot, Rousseau y Andrés Chenier, a los cuales pueden agregarse otros ingenios menores. La influencia de Rousseau fué la más profunda dentro de la escuela romántica; Chateaubriand, Mad.de Staël, Senancour, Jorge Sand, se derivan directamente de él. Fué Juan Jacobo el primer escritor romántico, no sólo por haber introducido en el arte de su tiempo elementos novísimos, entre los cuales hay que contar la contemplación de la naturaleza, no ya como tema de paisaje o de poesía descriptiva, sino como asociada a todas las emociones humanas y como fuente de cavilación solitaria y vaga *(reverie),* mezcla de indefinible placer y de melancolía; no sólo por haber vuelto a descubrir el lenguaje de la pasión, totalmente olvidado, y haberle contrapuesto a la galantería de los salones; no sólo por haber iniciado la protesta espiritualista y semicristiana en medio de la ola de ateísmo que amagaba inundar a Francia; no sólo por sus anatemas contra la civilización artificial, sus pinturas idílicas de la vida salvaje y sus utopías sociales y pedagógicas; no sólo porque representa la invasión de la democracia en el arte y en la vida, sino porque él mismo fué el primer romántico en acción, el primer enfermo de lo que luego en 1830 se llamó *el mal del siglo;* el abuelo de *Childe Harold,* de *René,* de *Werther,* de *Adolfo y* de *Obermann;* el patriarca de una legión de neurópatas, egoístas, melancólicos y soberbios, inhábiles para la acción, consumidos míseramente por su propio fuego, hastiados e iludidos por las quiméricas pompas de su espíritu, corrompedores de la sincera visión del mundo y homicidas lentos de su propia conciencia y energía. Ese estado de alma, funesto y enervante

sin duda, pero no desprovisto de íntima y misteriosa poesía, se mostró por primera vez en la persona y en los escritos de Juan Jacobo Rousseau, ciudadano de Ginebra, misántropo incorregible y grosero, cuya vida fué un tejido de aspiraciones ideales y de bajezas innobles. Hoy hemos venido a averiguar **[p. 227]** que pasó loco la mayor parte de su vida; pero ni los contemporáneos ni mucho menos los inmediatos sucesores se percataron de ello; de tal modo empezaba a serles familiar el estado de ánimo que él describía con aquella lógica suya tan sinceramente sofística. No hay ejemplo de mayor complicidad entre un escritor y su tiempo. Lo que hoy nos parece declamación insensata, sensiblería, paralogismo y mala retórica, fué para los contemporáneos un torrente de lava hirviendo. Esos libros que hoy se nos caen de las manos tuvieron fuerza para desquiciar el orden social antiguo, para cambiar el sistema de educación, para alterar todas las relaciones de la vida, para crear un nuevo tipo de hombres que duró por dos o tres generaciones, y no sé yo si enteramente ha desaparecido. Porque Rousseau ha tenido singular fortuna en esto de sobrevivirse a sí mismo; cuando no triunfa como socialista nivelador y tiránico, triunfa como individualista anárquico y feroz; cuando el ensayo de la Revolución ha desacreditado su doctrina política, se apoderan de su *Emilio* los partidarios de la pedagogía *real objetiva;* cuando *Julia* empieza a parecer menos ardiente de pasión, y Saint-Preux un pedante insufrible, todavía resisten las *Confesiones* como el libro más personal del autor; extraño y repugnante libro, que en otro tiempo pudo ser fuente de desvariados ideales, pero que todavía hoy nos interesa y atrae como revelación de un caso patológico, que fué el primero de una serie innumerable, aunque por ciertos lados el más vulgar, el más plebeyo, el menos poético de todos esos casos. Al fin, las tristezas de René tuvieron por escenario las vastas soledades americanas, y las de Byron se derramaron con grande y aristocrática poesía por los mármoles de Italia y por el purísimo azul de la Jonia; pero

todo en la vida de Rousseau muestra cierto sello de mal tono literario y social, de cinismo frío y pedantesco, de domesticidad y abatimiento lacayuno.

No dejó Rousseau escrito alguno de teoría literaria; pero basta ver con cuánto encarnizamiento ataca la cultura de su tiempo y aun toda cultura, en la famosa paradoja premiada en 1750 por la Academia de Dijón sobre la influencia de las ciencias y de las artes en la perversión de las costumbres; y cómo en nombre del espíritu ético hace el proceso de la tragedia y de la comedia francesa, en la Carta a D'Alembert contra los espectáculos, para **[p. 228]** comprender que la doctrina era en él tan romántica e independiente como la práctica. No pensó nunca en emanciparse del yugo de la Gramática, porque era escritor de primer orden, artista de estilo, retórico perfecto, que desde el primer día fué contado entre los grandes modelos de su lengua, pero, en suma, el hombre que hacía, aunque fuese por artificio y con la mira de convocar gente ahuecando la voz (como quieren algunos), o en un acceso de desalentada misantropía (como parece más verosímil), el panegírico de la ignorancia y del salvajismo; el que ponía en boca de Fabricio aquella peroración insensata exhortando a los romanos a destruir los anfiteatros, a romper los mármoles, a quemar los cuadros; el que alimentaba en su corazón tal suma de rencores democráticos contra la *casta literaria;* el que tan pequeña parte daba a la educación estética en su *Emilio,* no podía menos de parecer un demagogo literario, por mucho que imitase la *República* de Platón, las sentencias de Séneca y las moralidades de Plutarco, y por muy abiertamente que confesase la superioridad de los antiguos sobre los modernos. [1] Sea por instinto, sea por reflexión, Rousseau hacía una violenta cruzada contra el arte del siglo XVIII. Su misma carta *contra la Música francesa* y en pro de la música italiana es uno de los episodios de esta cruzada. [2]

Casi nadie lee hoy a Rousseau (salvo en las *Confesiones),* y realmente es fatigosísima su lectura; en cambio, la fama de Diderot,

oscurecida por mucho tiempo, ha logrado en nuestros días una especie de renacimiento, y amenaza hoy eclipsar a la del mismo Voltaire, que resulta mucho más anticuado que él en la mayor parte de sus obras. De todos los espíritus del siglo XVIII, Diderot es el único que en bien y en mal parece contemporáneo nuestro. Ya en otro estudio he trazado, aunque ligeramente, su semblanza, y no quiero repetirme. Si el romanticismo propiamente dicho, lo que pudiéramos decir la literatura *nerviosa,* arranca de Rousseau; las escuelas realistas y coloristas, el arte de Balzac y sus imitadores, la literatura carnal y *sanguínea,* desciende de Diderot, y no tanto de sus teorías cuanto de sus ejemplos **[p. 229]** y de su crítica. El materialismo pictórico, la sensación intensa y brutal de la mancha de color, la orgía fisiológica de los ojos, entró en el arte por medio de los *Salones* de Diderot, de quien puede decirse que regaló a los franceses un nuevo sentido. Este mismo género de representación fiel, palpitante, franca, libre de las timideces y melindres de la lengua oratoria y abstracta; esta clarísima, sincera y potente visión de las realidades concretas, da singular precio a muchos diálogos, cuentos, epístolas y narraciones cortas de Diderot, y también a algunas páginas que pueden salvarse del naufragio de sus novelas largas, tan groseras y monstruosas, tan mal compuestas y tan cínicas.

No fué verdadero novelista Diderot, porque carecía de fantasía creadora y de arte de composición, pero tuvo en grado eminente el arte de contar, que en él, más que arte, parece un instinto, derivado de su vigorosa facultad de ver. Y tuvo también cierto grado de imaginación filosófica, cierta embriaguez de naturalismo poético, que en algunos pasos del *Sueño de D'Alembert,* le convierte en émulo de Lucrecio. Añádase la petulante, demoledora y magnífica vena de *El Sobrino de Rameau,* obra verdaderamente inspirada y adivinatoria, que Goethe no se desdeñó de trasladar a su lengua, y en la cual parece que se sienten crujir los ejes del antiguo edificio social próximo a desplomarse.

Diderot, como artista, vive sólo por sus cuentos, por sus diálogos y por sus críticas de arte. Pero también en la historia del teatro hay que recordarle, no por sus tentativas de comedia, que fueron desdichadas, sino por su *Poética,* en la cual están los gérmenes, y aun la teoría entera, de aquel realismo dramático que, asociado primero con el romanticismo en su campaña de exterminio contra la preceptiva clásica, acabó por separarse violentamente de él, volviendo contra el drama de Víctor Hugo las mismas armas que antes había esgrimido contra la tragedia de Racine. Fué privilegio de Diderot sembrar hasta en sus obras más atropelladas e imperfectas alguna idea fecunda y luminosa; y así como *La Religiosa,* libelo repugnante y groserísimo contra las Ordenes monásticas, contiene, sin embargo, alguna cosa que mereció ser purificada por el arte inmaculado de Manzoni en el episodio de la religiosa de Monza; así del fárrago declamatorio que acompaña al *Hijo Natural* y al *Padre de Familia,* supo extraer **[p. 230]** Lessing el oro de su Dramaturgia. Y si hoy queda vivo algún género en el teatro francés, no es ciertamente la tragedia clásica, ni el drama romántico ni la comedia de Molière, sino aquella otra especie de comedia seria, de tesis moral y de conflictos domésticos que Diderot vislumbraba y no llegaba a escribir, y que luego han realizado, con otros menos famosos, Alejandro Dumas, hijo, y Emilio Augier.

El último de los grandes precursores del siglo XIX dentro del XVIII, fue Andrés Chenier. Inverosímil cosa parece, a primera vista, que se cuente entre los más calificados iniciadores del romanticismo al único poeta verdaderamente *clásico* que la literatura francesa ha producido. Pero adviértase que el helenismo puro es tan incompatible con el clasicismo académico como cualquiera de las formas del romanticismo. Los griegos son escuela de libertad y no escuela de servidumbre. Así lo entendía Andrés Chenier, y así lo expuso en su poema de *La Invención*. Por lo mismo que a los antiguos concedieron los Dioses.

Un langage sonore, aux douceurs souveraines,
Le plus beau qui soit né sur des lévres humaines!

es preciso emularlos libremente y con nuevo espíritu; *levantar columnas nuevas;* seguir el ejemplo de *los hijos del orgulloso Támesis, enemigos indomables de toda servidumbre;* extender los dominios del arte, como se han extendido los reinos de la ciencia; cambiar en miel propia las antiguas flores y *hacer versos nuevos sobre pensamientos antiguos:*

L'esclave imitateur nait et s'évanouit;
La nuit vient, le corps reste, et son ombre s'enfuit.
Ce n'est qu'aux inventeurs que la vie est promise.
.....
Mais, ó la bella palme, et quel trésor de gloire
Pour celui qui, cherchant la plus noble victoire,
D'un si grand labyrinthe affrontant les hasards,
Saura guider sa muse aux immenses regards,
De mille longs détours à la fois occupée,
Dans les sentiers confus d'une vasta épopée,
Lui dire d'être libre, et qu'elle n'aille pas
De Virgile et d'Homère épier tous les pas,
Par leur secours à peine à leurs pieds élevée;
[p. 231] Mais, qu'auprés de leurs chars dans un char enlevée,
Sur leurs sentiers marqués des vestiges si

beaux,
Sa roue ose imprimer des vestiges nouveaux!
Quoi! Faut-il, ne s'armant que de timides voiles,
N'avoir que ces grands noms pour nord et pour étoiles,
Les côtoyer sans cesse, et n'oser un instant,
Seul et loin de tout bord, intrépide et flottant,
Aller sonder les flancs du plus lointain Nérée,
Et du premier sillon fendre une onde ignorée?
.....
Tout a changé pour nous, moeurs, sciences, coutumes.
Pourquoi donc nous faut-il, pour un pénible soin,
Sans rien voir prés de nous, voyant toujours bien loin,
Vivant dans le passé, laissant ceux qui commencent,
Sans penser, écrivant d'aprés d'autres qui pensent,
Retraçant un tableau que nos yeus n'ont point vu,
Dire et dire cent fois ce que nous avons lu?
.....
Tous les arts sont unis: les sciences humaines
N'ont pu de leur empire étendre les domaines,

Sans agrandir aussi la carriére des vers.
Quel Long travail pour eux a conquis l'univers!
.....
Pensez-vous, si Virgile ou l'aveugle divin
Renaissent aujourd'hui, que leur savante main
Négligeât de saisir ces fécondes richesses,
De notre Pinde auguste éclatantes largesses?
Nous en verrions briller leurs sublimes écrits
.....
Eh bien, l'âme est partout; la pensée a des ailes.
.....
Changeons en notre miel leurs plus antiques fleurs,
Pour peindre notre idée empruntons leurs couleurs,
Allumons nos flambeaux à leurs feux poétiques;
Sur de pensers nouveaux faisons des vers antiques.

El hacha revolucionaria vino a impedir la total ejecución de este magnífico programa. La obra de Andrés Chenier se nos presenta hoy reducida a magníficos sillares, unos enteramente labrados y dispuestos para un edificio que no llegó a levantarse; otros a medio labrar, y conservando todavía las huellas del esfuerzo del artífice. En este campo vastísimo, cubierto de grandiosas ruinas, se puede estudiar día por día el procedimiento sabio y laborioso del poeta, que, llevando de frente toda su labor inmensa, y preparando (como él dice) el ardiente metal para cien **[p. 232]**

campanas, iba transformando toda la materia poética antigua en materia poética actual y viva. Él mismo lo dice en versos de sublime poesía didáctica, ante los cuales, ¿quién puede acordarse de Boileau ni de su *Arte Poética?*

S'égarant à son gré, mon ciseau vagabond
Achève à ce poème ou les pieds ou le front,
Creuse à l'autre les flancs, puis l'abandonne, et vole
Travailler à cet autre ou la jambe ou l'épaule.
Tous, boiteux, suspendus, traînent; mais je les vois
Tous, bientôt sur leurs pieds se tenir à la fois.
Ensemble lentement tous couvés sous mes ailes,
Tous ensemble quittant leurs coques maternelles,
Sauront d'un beau plumage ensemble se couvrir,
Ensemble sous le bois voltiger et courir!
.....
...Vous avez vu sous la main d'un fondeur
Ensemble se former, diverses en grandeur,
Trente cloches d'airain, rivales du tonnerre?
Il achéve leur moule enseveli sous terre;
Puis, par un long canal en rameaux divisé,
Il fait couler les flots de l'airain embrasé.
.....
Moi, je suis ce fondeur: de mes écrits en foule
Je prépare longtemps et la forme et le mou-

le;
Puis sur tous à la fois je fais couler l'airain;
Rien n'est fait aujourd'hui, tout sera fait demain.
.....
Souvent des vieux auteurs, j'envahis les richesses.
Plus souvent leurs écrits, aiguillons généreux,
M'embrassent de leur flamme, et je crée avec eux.
Un juge sourcilleux, épiant mes ouvrages,
Tout à coup à grands cris dénonce vingt passages
Traduits de tel auteur qu'il nomme; et les trouvant,
Il s'admire et se plaît de se voir si savant.
Que ne vient-il vers moi? Je lui ferai connaître
Mille des mes larcins qu'il ignore peut-être.
Mon doigt sur mon manteau lui dévoile à l'instant
La couture invisible et qui va serpentant
Pour joindre à mon étoffe une pourpre étrangére.
Je lui montrerai l'art, ignoré du vulgaire,
De séparer aux yeux, en suivant leur lien,
Tous ces métaux unis dont j'ai formé le mien.
Tout ce que des Anglais la muse inculte et brave,
Tout ce que des Toscans la voix fière et suave,

Tout ce que les Romains, ces rois de l'univers,
[p. 233] M'offraient d'or et de soie, a passé dans mes vers.
Je m'abreuve surtout des flots que la Permesse
Plus féconds et plus purs fit couler dans la Grèce.
Là, Prométhée ardent, je dérobe les feux
Dont j'anime l'argile et dont je fais des Dieux.
Tantôt chez un auteur j'adopte une pensée,
Mais qui revêt chez moi, souvent entrelacée,
Mes images, mes tours, jeune et frais ornement;
Tantôt je ne retiens que les mots seulement:
J'en détourne le sens, et l'art sait les contraindre,
Vers des objets nouveaux qu'ils s'étonnent de peindre.
La prose plus souvent vient subir d'autres lois.
Et se transforme, et fuit mes poétiques doigts;
De rimes couronnée, et légére et dansante,
En nombres mesurés elle s'agite et chante.
Des antiques vergers ces rameaux empruntés
Croissent sur mon terrain mollement trasplantés;
Aux troncs de mon verger ma main avec

adresse
Les attache, et bientôt même écorce les presse.
De ce mélange heureux l'insensible douceur
Donne à mes fruits nouveaux une antique saveur.

(Epístola 2.ª)

Larga ha sido la cita, pero necesaria para darnos cuenta cabal de todos los misterios de ese arte tan lleno de calor en medio de su ingeniosa paciencia; arte que conduce a la emancipación literaria, no por la taracea o el mosaico (como pudiera juzgarse superficialmente), sino por la transfusión copiosa de la sangre antigua en las venas de la poesía nueva. Esa sangre hierve a borbotones en los versos de Andrés Chenier, serpentea por todo ese laberinto de traducciones y reminiscencias, entrelazadas, compenetradas y sobrepuestas; de todas las cuales viene a resultar, no obstante, por hondo arcano de generación estética, una poesía tan joven y tan armoniosa, tan rica de imágenes, tan fresca y risueña. A tal perfección no llegó Andrés Chenier en un momento. Es error considerarle totalmente aislado de su siglo. Fué el único poeta de su raza dentro de él, pero no dejó de pagar tributo a sus ideas y a su gusto. En las elegías es mucho más latino que griego, y con frecuencia más francés que latino. Salvo el ardor, la vehemencia, la exaltación real de los sentidos, fielmente transportada a la expresión, los versos que Andrés Chenier dirigía a su Camila y a otras fáciles bellezas, no difieren esencialmente de la poesía **[p. 234]** sensual y empalagosa de los Parny y los Bertin. Por otra parte, cuando Andrés Chenier aspira a ser el Lucrecio de un nuevo naturalismo, y a condensar en un vasto poema enciclopédico titulado *Hermes* los últimos descubrimientos de la ciencia sobre el sistema del mundo y sobre el origen de las sociedades, siente, aunque en forma poética, la misma ambición que

dictaba a Diderot la fantasía transformista del *Sueño de D'Alembert,* y a Buffon la *Teoría de la tierra y las Epocas de la naturaleza,* que son, si se quiere, verdaderos poemas cosmogónicos, aunque escritos en prosa. El sueño de una nueva poesía didáctica le tenían muchos en tiempo de Andrés Chenier, aunque nadie (fuera de Goethe) le haya expresado con tanta belleza. Por este lado, lo mismo que por la total ausencia de sentimiento religioso que se nota hasta en sus versos paganos, Andrés Chenier era un hombre del siglo XVIII.

Pero no lo era ciertamente como artista. Lo que el siglo XVIII ignoraba más, lo que sentía peor, era ese mundo helénico en que Chenier habitaba, no como viajero curioso (semejante a aquel bien educado escita del abate Barthélemy), sino como ciudadano ateniense. Los estudios clásicos habían descendido en Francia espantosamente. Hasta los latinos mismos se estudiaban poco y mal. Recuérdense los inauditos errores que afean el *Curso* de La Harpe. El entusiasmo de Diderot no pasaba más allá de Séneca y Terencio. Para Voltaire, que era tenido y se tenía él mismo por *clásico,* el siglo de Luis XIV es el punto luminoso de la historia de la humanidad; la edad de oro de todas las artes del espíritu. Sus autores deben ser el canon y el prototipo de toda belleza. Los antiguos valen más o menos, según que se parecen o no a Racine y a Boileau. De aquí resulta, y Voltaire lo dice sin ambages, que Esquilo es un bárbaro, no menos bárbaro que Shakespeare; y Aristófanes «un histrión inmundo, que apenas merecería ser admitido en la feria de San Lorenzo, y que sólo pudiera divertir a un auditorio de marineros holandeses ebrios». Nadie ignora las feroces irreverencias que el señor Pococurante, noble veneciano, se permite en el Cándido sobre Homero y sobre toda la antigüedad griega y latina. Quizá Voltaire no se hubiera atrevido a enunciarlas por cuenta propia; pero aun puestas en boca de un personaje excéntrico y en un libro de burlas, descubren su verdadero pensamiento, que por otro lado no se disimula poco ni

mucho **[p. 235]** en algunos artículos del *Diccionario filosófico*. Realmente, antes de Andrés Chenier, si alguna Grecia conocían los franceses, era la del *Viaje de Anacarsis*.

Para comprender cuál fué el punto culminante de la obra poética de Andrés Chenier y la profunda renovación de la poesía que entrañaba su *neo-helenismo,* hay que apartarse de la superficial aunque elegante vulgaridad, que no recuerda de sus versos más que *La joven cautiva y* las estancias *A Carlota Corday.* Bella es sin duda *la joven cautiva,* tan bella y tan dulce como las quejas de Polixena, de Ifigenia, de Alcestes o de cualquiera otra heroína de Eurípides; pero este género de bellezas sentimentales, que ya en Eurípides parecen enteramente modernas, habían sido naturalizadas en Francia por el arte exquisito de Racine, y no se puede decir que Chenier le lleve siempre ventaja ni tampoco que esté exento de retórica. Bellísimas son las estancias A *Carlota;* pero al lado de este bajorrelieve triunfal, cincelado en mármol del Pentélico, bien puede ponerse la energía áspera y salvaje de algunos yambos, en que resucitó el ritmo rápido y vengador de Arquíloco. Y sobre las odas y sobre los yambos están los idilios y los fragmentos épicos, *El ciego y El mendigo,* donde ya la musa de Andrés Chenier no es la musa tímida y elegante de Tibulo y de Propercio, como en las elegías, ni tampoco el helenismo brillante y laborioso de Alejandría, el de los Calímacos y Teócritos, como en *El enfermo,* en *La joven tarentina* o en *Neera;* sino el más puro, heroico y patriarcal helenismo, el de los poemas homéricos. «No es el Parnaso de las églogas -decía admirablemente mi maestro Milá y Fontanals-, sino el de la Grecia auténtica y primitiva, el Parnaso con sus rocas salvajes, su fuente de piedra tosca y su corona de nubes». Al reaparecer el ciego rapsoda con la lira informe pendiente del cinto, moría definitivamente el Homero de La Motte y de Mad. Dacier, el que tantas insensateces había hecho decir a los *antiguos y* a los *modernos* ; y por primera vez, después

de Winckelmann, un alma moderna alcanzaba la plena revelación del ideal antiguo.

Esta sola conquista implicaba una total renovación del concepto poético y una renovación, a lo menos parcial, de la técnica. Al alejandrino solemne y monótono, al verso abstracto y cargado de perifrasis, al verso sensato y racional como la prosa, leño **[p. 236]** seco y agrietado, útil sólo para la lumbre, sucedía el alejandrino de cesura móvil y libre encabalgamiento, el viejo y recio tronco de Ronsard, pomposo de ramas y de frutos. ¡Lástima que tales versificadores tengan que luchar con semejante prosodia! ¿Qué no hubiera hecho Andrés Chenier si hubiese nacido español o italiano?

La influencia de Andrés Chenier fué exclusivamente póstuma. En esto su destino literario tiene algún punto de analogía con el de Diderot. Así como en éste no conocieron sus contemporáneos ni al narrador incomparable, ni al crítico de artes, ni siquiera al temerario metafísico, sino al sofista cínico, paradojal y estrepitoso y al atropellado compilador de la *Enciclopedia,* llegando el desconocimiento de sus mejores obras hasta el punto de haberse publicado *Le Neveu de Rameau* primero en alemán que en francés, y de haber permanecido otros importantes manuscritos suyos en el fondo de una biblioteca de San Petersburgo, hasta que los ha desenterrado la erudición de nuestros días; así Andrés Chenier, que en vida imprimió muy pocos versos, y éstos insignificantes, y que no parece haber comunicado sus más felices inspiraciones ni siquiera a sus íntimos amigos, pareció un contemporáneo cuando en 1819 publicó Latouche la primera edición, todavía muy incompleta, de sus obras, que, no sólo por su valor intrínseco, sino por haber llegado en el momento oportuno de la renovación de la poesía lírica, fué recibida en triunfo por los románticos.

A mayor o menor distancia de estos tres precursores capitales hay que colocar a otros autores secundarios, que siguieron con

más o menos decisión el mismo impulso, y legaron algún elemento nuevo a la literatura de nuestro siglo. Del nombre de Rousseau es inseparable el de Bernardino de Saint-Pierre, que agrandó los límites del sentimiento de la naturaleza, trasportándole a las regiones tropicales, y en ellas colocó la escena de un idilio purísimo, hasta con afectación de pudor en la catástrofe. La restauración espiritualista da un paso más con Bernardino, y su deísmo filantrópico empieza a teñirse con algunos reflejos del sentimiento cristiano. Otro paso más, y a *Pablo y Virginia* sustituirá *Atala,* y a los *Estudios sobre la Naturaleza,* que por medio del espectáculo del universo se levantan a la apología de las causas finales y del gobierno de la Providencia, sucederá *El Genio del Cristianismo,* **[p. 237]** que por las bellezas naturales y artísticas conducirá los espíritus hasta el umbral de la creencia positiva. No se engañaba Bernardino de Saint-Pierre en cuanto a la novedad de su obra de artista viajero, cuando en el prefacio de su célebre novela escribía: «Me he propuesto grandes designios en esta obrita, he tratado de pintar un suelo y una vegetación diferentes de los de Europa. Por demasiado tiempo han hecho nuestros poetas descansar a sus amantes a la margen de los arroyos y bajo la tupida hiedra. Yo he querido sentarlos en la ribera del mar, al pie de las rocas, a la sombra de los cocoteros, de los bananos y de los limoneros en flor. No faltan en la otra parte del mundo más que Teócritos y Virgilios para que tengamos cuadros por lo menos tan interesantes como los de nuestros país…»

Entre los secuaces del sistema dramático de Diderot, única parte de sus teorías estéticas que fué conocida de sus contemporáneos, hay que citar, además de Sebastián Mercier, que le llevó a sus últimas consecuencias en la teoría y en la práctica, [1] creando una especie de melodrama popular sin arte ni estilo, pero no sin interés, al célebre Beaumarchais, que desde sus primeros ensayos se puso resueltamente fuera de las vías clásicas, como es de ver en el prefacio de su *Eugenia* (1767), que es un ataque directo

contra la poética oficial, y uno de tantos indicios del próximo advenimiento de la democracia al dominio del teatro; advenimiento cuya fecha memorable es la representación de *Las bodas de Fígaro* en 1784. De la transcendencia social de este primer acto de la Revolución francesa se ha dicho cuanto puede decirse; pero hay que añadir que tampoco fué pequeña la revolución literaria traída por aquella comedia, tan diversa de las de Molière, tan cargada de acción y de embrollo, tan animada y petulante, tan rica de malicias de dicción y tan francamente demoledora: comedia, además, en la cual el centro de gravedad de la antigua escena aparecía totalmente dislocado, siendo el plebeyo, el confidente, el aventurero libre de escrúpulos y fértil en recursos (trasunto vivo del autor), quien dominaba y dirigía aquella inmensa mascarada que parecía el funeral cómico del antiguo régimen. Algo hay en las dos piezas de Beaumarchais que recuerda más o menos el **[p. 238]** movimiento y el brío de la comedia española (no hablemos del color local, que es enteramente caprichoso), y algunos rasgos tiene el protagonista comunes con los héroes de nuestra novela picaresca; pero el espíritu de *Fígaro* es totalmente el espíritu francés del siglo XVIII, que no produjo en el teatro obra tan propia suya, tan característica y actual como ésta. Es el teatro que responde no indignamente a las novelas de Voltaire: el teatro que Voltaire hubiera creado, a no carecer en absoluto, como carecía, de fuerza cómica desinteresada. Cultivó, además, Beaumarchais la comedia sentimental y lacrimatorio que tan mal se avenía con su carácter, y en *La Madre Culpable,* última parte de su famosa trilogía, acertó a arrancar lágrimas a los que entonces se llamaban *hombres sensibles;* aplicando las recetas de Diderot con indudable habilidad escénica que Diderot no tuvo jamás, pero de la cual dieron felices muestras algunos secuaces suyos, tales como Saurin, Sedaine y otros. En relación más o menos íntima, pero evidente, con esta dramaturgia melodramática, popular y casera, floreció también un género de novela groseramente realista,

mezcla de cinismo y de sensiblería, cuyo representante es Réstif de la Bretonne, escritor enteramente bárbaro, que desde 1767 hasta 1802 publicó cerca de doscientos volúmenes, muy buscados hoy por los bibliófilos, por los investigadores de la historia del siglo XVIII y por todos los aficionados a extravagancias y a casos raros literarios. Réstif era una especie de salvaje, monomaníaco de lubricidad, y al mismo tiempo predicador insoportable de virtud: algo así como un Rousseau sin talento, sin imaginación, sin elocuencia, sin cultura y sin estilo. Compilaba sus libros contando día por día todas sus impresiones, lo que veía en la calle, lo que les sucedía a todos sus conocidos; todo esto minuciosamente y con nombres propios, sin perdonar las circunstancias más fútiles, los pormenores más necios ni las más escandalosas obscenidades. De todo sacaba partido: llegó a contar las vidas de todos los habitantes de algunos barrios, de todos los artesanos de tal o cual of icio, de todos los tenderos y de todas las mujeres galantes de París. Si se quisiera hacer de intento y con mala fe una parodia del realismo y del naturalismo moderno, de los *Rougon Macquart* por ejemplo, no habría más que reproducir cualquiera de las obras de Réstif. Es el colmo de la exactitud y del documento experimental: nadie ha **[p. 239]** escrito más inmundicias ni más sandeces. Se cree obligado a consignar todas sus indigestiones y a copiar las recetas de sus médicos. De este modo abultaba prodigiosamente sus obras: *Las Contemporáneas* tienen cuarenta y dos tomos, y llegó a escribir un drama en cinco volúmenes. Es uno de los locos literarios más dignos de estudio, y sus obras mina inagotable de noticias sobre el modo de vivir de las clases populares en Francia en vísperas de la Revolución.

Si a todo lo expuesto hasta ahora se añaden ciertas influencias inglesas y alemanas (la novela inglesa de Richardson y Fielding; el pseudo-ossianismo; la primera traducción del *Werther,* publicada en 1775 e imitada inmediatamente por el alsaciano Ramond [1] en las *Ultimas aventuras del joven D'Olban,* etc.), y algu-

nas pálidas imitaciones de la literatura española, que hacían el arcádico Florián y otros, se tendrán reunidos todos, o casi todos, los elementos análogos al romanticismo que existían en Francia antes de la Revolución. La Revolución misma poco influyó en las letras, salvo por el irreparable crimen de haber cortado la vida a Andrés Chenier. El único género que pudo levantar la cabeza en medio de aquel torbellino fué la oratoria política, y aun ésta en los primeros momentos, puesto que luego se hundió en un mar de sangre. Es claro que la conmoción producida en los espíritus por un acontecimiento tan sin igual en los anales del mundo, tenía que determinar a la larga una exaltación en la fantasía poética, de donde germinase un arte nuevo, acomodado a las condiciones de la sociedad renovada. Pero este arte no era posible que le creasen los hombres que hicieron la Revolución, sino **[p. 240]** los niños que entonces lloraban en la cuna. La generación revolucionaria, educada en las tradiciones literarias del antiguo régimen, no hizo sino exagerar con el énfasis más risible la pompa monótona y glacial de la literatura de colegio y de academia. Los tigres de la Convención, sedientos siempre de humana sangre, hablaban como alumnos de Retórica en día de certamen. Cuando había caído todo lo humano y lo divino, todavía quedaba en pie la regla de las tres unidades. Mucho más tiempo costó a los franceses derribar la monarquía de Boileau que la de Luis XVI. Nunca se hizo más consumo que entonces de los lugares comunes, históricos y morales, de los ejemplos clásicos neciamente aplicados: no había discurso aplaudido sin la sangre de Mario y de los Gracos, y alguna alusión a las leyes de Minos y de Licurgo. Los himnos y las odas de José María Chenier y de Lebrun, los ditirambos que se cantaban en las fiestas cívicas, las tragedias patrióticas como *Carlos IX y Juan Calás,* el arte pictórico de David, tan rígido y falsamente estatuario, las sentencias y apotegmas que solían pronunciar los que iban al cadalso, son manifestaciones diversas del mismo gusto pedantesco y pseudo-ro-

mano, que hace tan repugnante esta época a los amigos del buen gusto, como a los partidarios de la humanidad y de la tolerancia. Así como la Revolución del 89 había completado la obra niveladora de la monarquía absoluta, así la literatura revolucionaria fué la última, la más exagerada expresión del espíritu *clásico* francés, representado ya, no por los exquisitos poetas de la corte de Versalles, sino por una turba de eunucos literarios, abogados declamadores y pasantes de procurador, que venían a vengar en la sociedad los rencores de su impotencia.

Es cierto, sin embargo, que el menguado clasicismo a que nos referimos podía tener ya muy corta vida, una vez arruinado el edificio social que le daba sombra. Indirectamente, pues, la revolución política tenía que acelerar el momento de la emancipación literaria. No porque el romanticismo en literatura sea un equivalente del liberalismo en política, como dijo Víctor Hugo en uno de sus prefacios, puesto que, en primer lugar, los fenómenos estéticos tienen su elaboración propia y en gran parte independiente del orden político; y, en segundo, el romanticismo francés, mucho más fué un salto atrás que no se detuvo sino en **[p. 241]** la Edad Media, un movimiento de reacción contra el siglo XVIII y el espíritu revolucionario, que no una derivación ni escuela de él (como lo prueban los ejemplos de Chateaubriand, de Lamartine, de Vigny y del mismo Víctor Hugo en toda su primera época), sino porque el suelo trabajado por hondas convulsiones y la atmósfera cargada de vientos de tempestad, son suelo y atmósfera más propicios que el tibio calor de las escuelas y de los salones para que el estro indómito rompa las cadenas de la imitación y ose lanzarse al descubrimiento de nuevos mundos.

La Revolución y el Imperio fueron acumulando electricidad poética que un día u otro había de estallar forzosamente. No en balde pasan tales cosas por delante de los humanos. Cuantos nacieron entonces conservaron sobre su frente la impresión de

aquella tormenta apocalíptica. Recuérdese el proemio de las *Hojas de Otoño:*

> Ce siècle avait deux ans! Rome remplaçait Sparte,
> Déjà Napoléon perçait sous Bonaparte,
> Et du premier Consul, trop gêné par le droit,
> Le front de l'Empereur brisait le masque étroit.
> Alors dans Besançon, vieille ville espagnole,
> Jeté comme la graine au gré de l'air qui vole,
> Naquit d'un sang breton et lorrain à la fois
> Un enfant sans couleur, sans regard et sans voix.
> .....
> Je pourrai dire un jour, lorsque la nuit douteuse
> Fera parler, les soirs, ma vieillese conteuse,
> Comment ce haut destin de gloire et de terreur,
> Qui remuait le monde aux pas de l'Empereur,
> Dans son souffle orageux m'emportant sans défense,
> A tous les vents de l'air fit floter mon enfance.

Así se formó aquella generación *ardiente, pálida, nerviosa,* de que nos habla Alfredo de Musset en *La Confession d'un enfant du siècle:* «Concebidos entre dos batallas, educados en los colegios al estruendo del tambor, millares de niños se miraban unos a otros con ojos sombríos, ensayando sus débiles músculos; de tiempo

en tiempo aparecían sus padres manchados de sangre, los acercaban a su pecho recamado de oro y luego volvían a montar a caballo; un solo hombre vivía entonces en Europa; todos los años la Francia ofrecía a este hombre un tributo de trescientos mil jóvenes, **[p. 242]** y él, recogiendo con sonrisa esta fibra nueva arrancada del corazón de la humanidad, la retorcía entre sus manos y hacía con ella una cuerda nueva para su arco… Nunca hubo tantas noches sin sueño como en tiempo de este hombre; nunca se vió sobre los baluartes de las ciudades tal número de madres desoladas; nunca reinó tal silencio en torno de los que hablaban de la muerte. Y, sin embargo, nunca hubo tanta alegría, tanta vida, tanto estrépito de trompas militares dentro de los corazones; nunca hubo soles tan puros como los que secaron toda esta sangre. Se decía que Dios los encendía para este hombre, y se los llamaba los soles de Austerlitz. Los niños de entonces respiraban el aire de este cielo sin nubes, donde brillaba tanta gloria, donde resplandecía tanto acero… ¡La muerte misma era entonces tan bella, tan grande, tan magnífica en su púrpura humeante!… Todas las cunas de Francia eran broqueles; todos los ataúdes lo eran también; no había verdaderamente viejos; no había más que cadáveres o semidioses».

Con estos y todavía con más enérgicos colores pinta el gran poeta la iniciación que en lo sublime y en lo trágico tuvo aquella juventud de la Restauración que «al salir del colegio no encontró ya ni sables, ni corazas, ni infantes, ni caballos». «Todos esos mancebos eran gotas de una sangre ardiente que había inundado la tierra; habían nacido en el seno de la guerra, y para la guerra. Habían soñado durante quince años con las nieves de Moscú y con el sol de las Pirámides; se los había templado en el menosprecio de la vida, con temple de espadas; traían en la cabeza todo un mundo».

Esta fuerza, que no pudo gastarse en el campo de la acción, se dilató formidable e invasora por el campo del arte. La leyenda

napoleónica, que se fué elaborando con rapidez igual a la de los acontecimientos mismos, dió a la nueva poesía francesa su elemento épico, así como la resistencia al Imperio había despertado la poesía nacional en Alemania y en España.

Pero ni el Imperio ni la Revolución podían ser materia del canto mientras no estuviesen definitivamente enterrados. Los que escriben las epopeyas no son nunca los propios héroes. Algún tiempo ha de pasar, por breve que sea, para la transformación de la materia histórica. Por eso no hubo período más pobre, más **[p. 243]** estéril para la poesía que la época imperial. Ninguno tampoco en que el falso gusto oficial y solemne, la falsa nobleza del estilo, el hábito de la perífrasis, la convención académica, las heces del pseudoclasicismo, llegaran a tan risible extremo. Eran tiempos en que se huía con empeño de llamar las cosas por su nombre, sobre todo si eran plantas o animales: tiempos en que un poeta se inmortalizaba llamando al *capón* «frío celibatario, inhábil para el placer, ajeno a la felicidad de ser esposo, mártir infortunado del lujo de la mesa», mientras un traductor de Homero, para no pronunciar las voces *puerco* ni *asno,* decía del primero: «Ese grueso epicúreo, que engorda a fuerza de bellotas»; y del segundo, «ese útil animal a quien tanto ultrajan nuestros desdenes». A la vaca se la llamaba «indigna rival de Pasifae»; y a la gallina, «la esposa del cantor del día». Los géneros más de moda eran el poema descriptivo y el poema didáctico, por suponerse que no exigían inspiración ni calor, sino meramente cierto hábil artificio para decir *poéticamente* las cosas *prosaicas*. El maestro de este género, y que realmente alcanzó en él singulares triunfos de destreza técnica, aventurándose alguna vez a ciertas libertades de lengua y de versificación más románticas que clásicas, y mostrando ingeniosa invención en los detalles aunque nunca acertara a componer un cuadro, fué el abate *Delille,* conocido ya antes de la Revolución como excelente versificador por una traducción de las *Geórgicas,* entonces muy celebrada, y que hoy nos parece muy

poco virgiliana. Apenas quedó objeto natural o artificial que el abate Delille no pusiera en verso: la jardinería, la agricultura, la vida de sociedad, el arte de la conversación, y, finalmente, los *Tres Reinos de la Naturaleza,* que es una completa enciclopedia. Delille es en las literaturas vulgares el más hábil y discreto representante de aquella especie de poesía, a la cual los Jesuítas dieron su nombre por haber hecho en ella maravillas de ingenio y de paciencia los versificadores latinos de la Compañía. Sería injusticia considerar todo esto como un mero artefacto mecánico. No es vulgar el grado de imaginación que se requiere para reproducir, aunque sea de un modo superficial, tantas formas y apariencias de la naturaleza y del arte: no es pequeño el mérito de la dificultad vencida, ni deja de ser simpática en algunos casos esa alianza candorosa y patriarcal de la poesía con la ciencia y **[p. 244]** con la industria. Yo creo que la colección de los *Poemata Didascalica, si* fuera más conocida, ofrecería muy grata lectura aun a los más preocupados contra los versos latinos modernos. Pero es lo cierto que este género, que en latín se tolera y aun divierte como una especie de gimnasia recreativa, resulta pueril y enfadoso en lenguas vulgares. Puede ser materia de curiosidad y aun de agrado ver los esfuerzos que hace un humanista para hablar en verso latino del té, del café, de los relojes, de la pólvora, del barómetro, de la aurora boreal o de las virtudes del agua de brea. Tales poemas, escritos por juego en una lengua muerta, tienen algo de humorístico en la intención de sus propios autores, y en tal disposición de ánimo deben leerse, estimando y celebrando la gracia del procedimiento. Pero ¿quién puede sufrir con calma la mayor parte de los poemas didácticos que con seriedad se han escrito en todas las lenguas vivas, y especialmente en francés durante la época a que nos referimos, poemas sobre el arte de leer los versos, sobre la cocina en el campo y en la ciudad, sobre las aves de corral, sobre la navegación, sobre el sistema de Linneo? Hubo quien puso en verso el Código de Napoleón. [1]

No sería justo confundir al abate Delille con la turbamulta de sus secuaces, porque tuvo más talento e imaginación que ninguno de ellos; no retrocedió a veces ante la palabra propia y el detalle pintoresco, e hizo decir a la lengua poética francesa muchas cosas que hasta entonces no había dicho. La misma absurda empresa de versificar enteras la física, la química y la historia natural, no dejó de traer muchas conquistas parciales de estilo, que con el tiempo fueron bien aprovechadas. Algún agradecimiento se le debe por haberse atrevido el primero a nombrar con sus nombres propios todas las partes de una carreta, y a escribir con todas sus letras aquella temida palabra *asno,* de la cual decía Rosset, otro poeta *geórgico* de entonces:

Que ce nom méprisé dégraderait mes vers!

[p. 245] suponiendo además que el orgullo del mulo se ofendería si alguien osase nombrar a su padre,

Dont l'orgueil rougirait si je nommais son père.

Hoy podrá parecer mérito insignificante el de haber rehabilitado al asno y a la vaca, pero en su tiempo el abate Delille pasó por un revolucionario de la lengua poética, muy atrevido y muy peligroso. Es cierto que Delille, para hacer pasar la palabra propia la cargaba de epítetos y accesorios de estilo noble; pero de sus versos puede decirse, como ha dicho el ingenioso y delicado Martha, [1] que fueron jardines de aclimatación poética, dignos de recibir medalla de honor en cualquier concurso agrícola.

No exhumaremos ninguna de las momias de la literatura del Imperio. Libros hay en que esta época ha sido perfectamente ilustrada. Nos limitaremos a recordar que en la poesía lírica, algunas inspiraciones aisladas y fugitivas parecieron preludiar la voz armoniosa de Lamartine, próxima a levantarse. La posteridad ha recogido estas suaves armonías, que han bastado para la celebridad de dos o tres poetas. *La caída de las hojas y El Poeta mo-*

ribundo de Millevoye, *La hoja* de Arnault, algunas composiciones ligeras de Fontanes (que fué tan famoso como rector de la Universidad de Francia y como grande amigo de Chateaubriand), algunos versos que Joubert llamaba *argénteos,* perdidos en *El genio del hombre* de Chênedollé, es todo lo que ha podido salvarse del naufragio. [2] En el teatro, las pérdidas todavía fueron mayores: la comedia resistió mejor que la tragedia, y todavía se leen con agrado algunas piezas de Etienne, de Picard, de Andrieux, de Colín de Harleville, no sólo como documentos históricos sobre las costumbres de aquel período, sino como obras fáciles, discretas y graciosas, aunque no de mucha fuerza cómica ni de muy profunda observación. En la tragedia, salvo Ducis, que pertenece más bien a la época anterior, y que sin ser gran poeta en sus obras tuvo el alma muy poética y muy capaz de sentir todo lo trágico y lo sublime aunque fuese con inspiración **[p. 246]** de reflejo; se vió invadida la escena por una procesión de sombras clásicas cada vez más tenues e impalpables, *simulacraque luce carentum,* que no otra cosa parecen los héroes trágicos de aquellas insípidas rapsodias de Raynouard, de Arnault, de Jouy, de Brifaut, de Gabriel Legouvé, a las cuales el genio de Talma infundió pasajera o más bien aparente vida, que en vano habían intentado comunicarles sus autores. No deja de advertirse en alguno de ellos tendencia a cosas nuevas; pero la novedad suele reducirse a zurcir en el manto de Racine retales de Shakespeare, de Ducis o de los poemas de Ossián o de los idilios de Gessner, como lo hicieron respectivamente Arnault en *Blanca o los Venecianos* y en *Oscar, y* Gabriel Legouvé en *La Muerte de Abel;* o bien en tomar asuntos de la historia de la Edad Media, procurando darles algún color de época, como lo intentó en *Los Templarios* Raynouard, que luego, renunciando a su falsa vocación dramática, había de inmortalizarse como fundador de la gramática provenzal y del estudio científico de la poesía de los trovadores. Pero generalmente el color local era cosa tan desatendida y tan indiferente, y de tal modo predo-

minaban las declamaciones abstractas y vagas, que Brifaut no tuvo reparo en trasladar a la época de Nino II, rey de los Asirios, una tragedia cuya acción pasaba primitivamente en la corte de D. Pedro de Castilla, sin que esta transformación le obligase a cambiar más de una docena de versos. La tragedia clásica cumplía de este modo su evolución fatal, convirtiéndose en un puro simbolismo ético, sin contenido alguno de realidad humana.

Un solo innovador dramático hubo entonces, pero de tan singular naturaleza, que, lejos de contradecir con su ejemplo cuanto llevamos dicho sobre el carácter de la literatura de esta época, viene a confirmarlo más y más, porque sus innovaciones no fueron orgánicas ni íntimas, ni obedecieron a un plan razonado de reforma poética, sino superficiales, exteriores y arbitrarias, y aunque produjesen cierto rumor de escándalo, no dejaron tras de sí cosa alguna ni legaron ningún elemento útil a la literatura subsiguiente. Llamábase este falso y estrepitoso innovador Nepomuceno Lemercier, hombre de muchas letras y de no vulgar talento crítico, como lo prueba su *Curso de Literatura,* explicado en el Ateneo de París durante los años de 1810 y 1811, obra severamente **[p. 247]** clásica, y que contrasta de modo extraño con sus tentativas dramáticas y épicas. No hablaremos de su *Agamenón,* que quiere ser imitación de Esquilo, y en la cual de todos modos se mostró menos infiel que otros franceses al espíritu de la tragedia griega. Sus verdaderas innovaciones comienzan en *Pinto,* donde la revolución portuguesa de 1640 está tratada en estilo de comedia de intriga, a la manera de Beaumarchais. Este *Pinto,* que es la más agradable de las obras de Lemercier, debe considerarse además como precedente natural de las comedias políticas de Scribe y de tantos más. Otro grande atrevimiento de Lemercier fué su *Cristóbal Colón,* que llamó *comedia shakespiriana* (1809), con la novedad de poner la acción a bordo de un barco, lo cual salvaba aparentemente la unidad de lugar, pero la sacrificaba en lo sustancial, puesto que hacía viajar a sus personajes desde España

hasta América. El recurso era ingenioso, pero la pieza fué silbada, [1] y quizá lo merecía por otros conceptos. Nunca las fuerzas poéticas de Lemercier estuvieron en relación con la grandeza de sus propósitos ni con la ingeniosidad de sus concepciones, y a esto hay que atribuir en gran parte sus repetidos fracasos y la versatilidad e inconstancia con que cambiaba de rumbos, más por amor a la novedad que por amor a la belleza. Débil en la ejecución, formaba vastísimos proyectos, no ya sólo de dramas, sino de epopeyas, y dejó en este género ensayos extravagantísimos: *La Atlantiada,* cuyos personajes son las fuerzas físicas convertidas por el autor en nuevo Olimpo mitológico con los pedantescos nombres de *Psycolia, Barithya, Proballena, Syngenia, Lompelia, Pyrophora,* etc.; la *Panhyprocrisiada* (1819), especie de *pandaemonium* poético, en que anda revuelto todo lo humano y lo divino, ni más ni menos que en la *Leyenda de los siglos* de Víctor Hugo o en el *Ahasvero* de Edgar Quinet. En esta parte Lemercier es verdaderamente un precursor: hace hablar hasta a los animales y a los seres inanimados, al Mediterráneo, a una foca, a una ballena y a la Diosa de las Sílfides. Hay en todas estas obras chispazos de talento, unidos a cierta inquietud y desasosiego de **[p. 248]** espíritu que columbra vagamente un mundo nuevo y quiere lanzarse a él con esfuerzos violentos e irregulares. Parece en algunos momentos que la inspiración va a venir a animar este caos informe; pero, con efecto, nunca llega. Había, además, en Lemercier una contradicción interna que tenía que esterilizar su obra. Era romántico por instinto y clásico por teoría. Cuando el romanticismo apareció formalmente, no tuvo más encarnizado enemigo que él. En su *Curso Analítico de Literatura,* obra bastante notable, y en algunos puntos teóricos muy superior a las de Batteux y La Harpe, se defiende del cargo de innovador y se constituye en abogado de las reglas y en campeón «de la antigua y sana doctrina». Es cierto, sin embargo, que propende al clasicismo verdadero, y que acierta a descubrir en Aristófanes, tan maltratado antes

de él por la crítica francesa que totalmente le ignoraba, «un bello orden de reglas muy diferentes de las que observan los modernos, pero en las cuales es fácil encontrar la causa del placer que sus piezas procuraban al pueblo más culto e ingenioso de la tierra». «El ingenio -añade- puede interesar y agradar en la escena, aunque se muestre con formas muy diversas de las que hemos adoptado exclusivamente; y los preceptistas que enseñan lo contrario no hacen más que repetir lo que han leído en sus libros, o las tradiciones que se han perpetuado por ignorancia y preocupación».

Es grande el número de libros relativos a la historia o a la crítica del arte literario, publicados durante la época imperial, y algunos de ellos todavía son dignos de atención y de estudio. Sus títulos se registran en el *Cuadro de la literatura francesa desde 1789 a 1808,* trabajo muy concienzudo de José María Chenier; [1] y en la reciente historia de la literatura del Imperio, compuesta por Gustavo Merlet, obra digna de todo elogio. Aquí nos limitaremos a recordar los nombres menos oscuros, los libros de que todavía puede sacarse alguna enseñanza crítica.

El *Ensayo* del Cardenal Maury *sobre la elocuencia del púlpito* (1810), es uno de los más excelentes libros que ha producido la didáctica francesa, y tiene hoy tanto interés y tanta utilidad **[p. 249]** práctica como el primer día. A pesar de su título, no se limita exclusivamente a la elocuencia sagrada, sino que trata muchos puntos generales de teoría oratoria y del arte de escribir, siempre con buen gusto, lo mismo en los preceptos que en los ejemplos. Se distingue, además, de las retóricas vulgares, por la amenidad de la exposición y por la mezcla feliz de la crítica y de la historia con la preceptiva. Los juicios del Cardenal Maury sobre los grandes predicadores franceses han sido unánimemente aceptados y tienen fuerza de ley en su país. Algunos eran muy nuevos en su tiempo, y se debe agradecer al autor el haber dado su justo precio a los *Sermones* de Bossuet, muy desdeñados en-

tonces y tenidos por inferiores a sus *Oraciones Fúnebres; y* el haber reducido a sus verdaderos límites la importancia exagerada que Voltaire y todos los críticos de su escuela daban a la *Pequeña Cuaresma* de Massillón, en la cual encuentra Maury visibles indicios de decadencia. El autor poseía a fondo la materia, porque fué uno de los primeros oradores políticos y religiosos de su tiempo. [1]

Basta mencionar rápidamente los tratados sólidos y juiciosos, pero no muy originales ni brillantes, del abogado Lacretelle *sobre la elocuencia del púlpito* (1802) y *sobre la elocuencia del foro* (1807). El primero fué totalmente oscurecido por el del Cardenal Maury: el segundo vale más, pero versa sobre un género que entre los modernos apenas ha tenido carácter estético. Los tomos de *Misceláneas literarias* de Suard, de Morellet, de Palissot, de Mme. Necker y de otros, son de más interés por las anécdotas y curiosidades literarias que encierran que por sus principios críticos, que en nada se apartan de la rutina pseudo-clásica del siglo XVIII, en la cual sus autores se habían educado. El Abate Morellet se mostró acérrimo adversario de Chateaubriand, llegando a publicar una parodia de *Atala*. Palissot declaraba que no había podido terminar la lectura de *El Genio del Cristianismo,* y que la poesía de Alemania (¡la poesía de Schiller y de Goethe!) no estaba más adelantada que la poesía francesa en tiempo de Ronsard y de Jodelle. Fué, no obstante, el primero en elogiar a Andrés Chenier. Pocos leen hoy las *Misceláneas de* **[p. 250]** *Literatura* (1803-4) de Suard, Secretario de la Academia Francesa, mucho más célebre que por sus escritos, por aquella cruel anécdota, verdadera o falsa, que le representa asistiendo él solo a la Academia Francesa el día de la decapitación de Luis XVI y cobrando para sí las dietas de todos los académicos. Esta celebridad, poco honorífica, no quita que Suard fuera hombre de mundo muy discreto y ameno y crítico de buen gusto, que dejó algunos opúsculos de literatura agradable y ligera, especialmente una sucinta historia del teatro francés,

un fragmento sobre el estilo, consideraciones ingeniosas acerca del Tasso y de Mad. de Sevigné. Todo esto nos parece hoy bastante superficial y descolorido; pero el gusto no era tan exigente a principios de este siglo como lo puede ser ahora, después de los admirables trabajos de crítica literaria y biográfica con que nuestra edad justamente se envanece.

Entre estos rezagados del siglo XVIII hay que contar también a Cailhava, autor de unos *Estudios sobre Moliére* (que vienen a ser un largo comentario) y de un *Tratado sobre el arte de la Comedia,* que todavía puede consultarse con alguna utilidad para las cuestiones de declamación. La bibliografía de este arte secundario, hasta entonces tan descuidada, se acrecentó considerablemente por aquel tiempo con las memorias y reflexiones de diversos actores célebres, entre las cuales sería grave omisión la de las *Reflexiones* de Talma *sobre Lekain y el Arte Teatral*. [1]

A mantener la tradición del gusto llamado clásico, y a restaurar los estudios literarios, hondamente quebrantados por el sacudimiento revolucionario, contribuyó principalmente la doctrina **[p. 251]** y la influencia de La Harpe, antiguo enciclopedista, discípulo predilecto de Voltaire, de cuyas doctrinas literarias no abjuró nunca, aun después de haber recobrado la fe religiosa en las cárceles del Terror y haberse convertido en acérrimo enemigo de la *filosofía* del siglo XVIII, como lo muestra la última parte de su *Liceo o Curso de Literatura,* comenzado en 1794 y terminado en 1805. La retórica de La Harpe continuó siendo la misma después de su conversión, y no menor su entusiasmo por la *Henriada y* por las tragedias del *patriarca de Ferney.* En cambio, las innovaciones y paradojas literarias de Diderot excitaban la vena cáustica de La Harpe, tanto, por lo menos, como las impiedades escandalosas de sus libros. Se ha llamado a La Harpe el *Quintiliano francés,* pero es mucho menos teórico y más crítico que Quintiliano. Dentro de su escuela estrecha y meticulosa ejerce bien la crítica de pormenor, y la anima con rasgos de entusiasmo, nacidos de su

amor sincero y profundo a las letras. Por de contado, que su libro sirve únicamente, y esto con precauciones, para los escritores del siglo de Luis XIV. Respecto de los contemporáneos, suele cegarle la pasión, que era en él violentísima, y se extrema casi siempre en la denigración o en el encomio. Y en sacándole de la literatura francesa y de algunos clásicos latinos de los más conocidos, es poco menos que nulo, porque todo lo ignoraba, así en materia de literatura griega [1] como de literatura de la Edad media, y en lo tocante a las modernas literaturas europeas. Carecía en absoluto del genio de investigación y hasta del instinto de curiosidad, y era, además, un mero *literato,* en el antiguo sentido de la palabra, esto es, un escritor enteramente ayuno de toda superior cultura científica, filosófica y filológica. No sabía más (pero esto admirablemente) que la gramática y la retórica del francés clásico y la técnica del arte teatral. Con horizonte tan estrecho, todavía encontró modo de restringirle más, puesto que comprendió bien a Racine, pero no a Molière, y cuanto dice sobre los prosistas, especialmente sobre Bossuet, Descartes y Pascal, es de la más lastimosa vulgaridad y pobreza. Los méritos y los defectos de la obra de La Harpe (que era, **[p. 252]** a pesar de todo, el tratado menos incompleto de literatura que hasta entonces hubiese aparecido en lengua francesa, y encerraba muchas partes dignas de estimación), fueron pesados equitativa y aun generosamente por un escritor de su misma escuela en literatura, pero hondamente separado de él en todas las cuestiones restantes. Era éste el iracundo poeta de los himnos y de las tragedias revolucionarias, José María Chenier, completamente olvidado hoy, pero en su tiempo mucho más célebre que su glorioso hermano. Apartando la comparación que tanto le daña, no puede menos de reconocerse en José María Chenier (a quien sus furores de sectario y su hinchazón declamatoria hacen poco simpático) condiciones literarias no vulgares, así para el cultivo de la sátira política, en que mostró cierta amarga y viril elocuencia (de que tam-

bién está impregnada su misantrópica tragedia de *Tiberio,* donde el odio contra Napoleón le hizo encontrar a veces el pincel de Tácito), como para la función noble y serena de la crítica. No es aventurado decir que hubiera sido crítico eminente si hubiese tenido una estética menos anticuada y menos estrecha. Pero era volteriano empedernido, y aunque fuese muy capaz de hacer justicia a sus adversarios filosóficos y políticos, no entendía de tolerancia alguna con los innovadores literarios, y hasta en el inofensivo Marmontel veía prevaricaciones contra la ortodoxia clásica. No hay más que leer su *Cuadro de la Literatura Francesa después de* 1789, para convencerse de esto. Allí José María Chenier no tuvo inconveniente en reparar todas las injusticias y diatribas de sus primeros tiempos, y en apreciar con inteligente mesura a sus mayores enemigos personales, haciendo resaltar en sus obras todo lo que le parecía digno de alabanza. Hemos visto que transigió hasta con La Harpe, después de haberse llenado uno y otro de injurias; y supo dar grande ejemplo de nobleza y rectitud, proponiendo el *Liceo* de su adversario como la obra más digna de premio entre cuantas había producido aquel período literario. Pero aunque sea cierto, para honra suya, que José María Chenier, cuando escribía de crítica formalmente, podía sin esfuerzo dejar a un lado todos sus rencores personales y de partido, no lo es menos que le era enteramente imposible renunciar a las preocupaciones literarias tan hondamente arraigadas en su ánimo hasta constituir segunda naturaleza. Podía transigir con los católicos **[p. 253]** y con los monárquicos, pero nunca con el romanticismo. Casi todos los innumerables autores citados en su cuadro literario(que redactó en 1808, como Secretario de la Academia Francesa), salen bien librados de su pluma, con haberlos muy oscuros e insignificantes; para casi todos hay algún grano de incienso; sólo dos o tres nombres están exceptuados de esta universal benevolencia; verdad es que estos nombres son Chateaubriand, Bonald, Mad. de Staël misma, que está elogiada, pero

con frialdad y con muchas restricciones. En ese año 1808, memorable en la historia de la crítica por las *Lecciones* de Guillermo Schlegel, José María Chenier, hablando en nombre de la Academia Francesa, no manifiesta el menor presentimiento de la inminente revolución literaria. Llega uno a sospechar que le eran desconocidos hasta los versos de su propio hermano, puesto que ni siquiera le nombra. En filosofía no ve nada más allá del análisis de Condillac y su *bella teoría* de la estatua animada; la *Ideología* de Destutt-Tracy le parece un monumento. Los principios de la poética nueva tienen virtud de exasperarle. «Nunca se podrán adoptar en Francia -dice-, sino cuando se haya convenido en olvidar completamente la lengua y las obras de los clásicos».

Pero con todas sus intransigencias teóricas, José María Chenier, que para su tiempo era casi un erudito, tuvo el mérito de inaugurar públicamente la enseñanza de la literatura francesa de la Edad Media, dando en el Ateneo un curso sobre ella durante los años 1806 y 1807. De este curso no quedan más que fragmentos, publicados en 1818; pero, tales como son, arguyen un estudio de la materia mucho más formal que el que hizo Villemain bastantes años después. No se puede negar que los románticos trajeron el sentimiento de simpatía hacia la Edad Media; pero, en cuanto al reconocimiento positivo de ella, habían hecho infinitamente más los grandes investigadores del siglo XVIII, especialmente los PP. Benedictinos de la Congregación Maurina, y el laboriosísimo Lacurne de Sainte-Palaye; y mucho hicieron también a principios de nuestro siglo algunos rezagados de la Enciclopedia, como Daunou y Guinguené: Dannou, que, a pesar de ser un fraile apóstata, conservó las tradiciones científicas y el método severo y concienzudo de los antiguos Padres de San Mauro, y pudo continuar sin desventaja el gran monumento de la *Historia literaria* **[p. 254]** *de Francia,* gloria principal de la erudición de nuestros vecinos; Guinguené, cuya extensa *Historia literaria de Italia,* continuada por Salfi (1811 a 1819), es hoy mismo

obra utilísima, independiente de la de Tiraboschi, y que en cierto modo la completa. Ni Tiraboschi, ni Guinguené son, en rigor, críticos estéticos; pero Tiraboschi se limita a acumular con extraordinaria diligencia gran número de hechos, sin exponer el contenido de obra alguna ni formular apenas juicio propio sobre los autores. Además, toma la literatura italiana en sentido vastísimo, en cuanto a la materia y en cuanto al tiempo, incluyendo todas las producciones científicas y artísticas, incluso las que no pertenecen al arte literario; y remontándose además a la literatura latina y a la literatura griega del Mediodía de Italia y de Sicilia. La necesidad de incluir en un solo libro tantas cosas, le hace proceder en muchos puntos con extremada rapidez, y su obra, aunque tan voluminosa, parece deficiente en muchas partes, y, de todos modos, sólo nos da el aspecto exterior de la cultura italiana, y, por decirlo así, el inventario de ella, con más extensión y método que el de una pura bibliograffa, pero sin hacernos llegar mucho más adentro. Guinguené circunscribe mejor su asunto: se limita a la lengua italiana y a las producciones de amena literatura, y en esta parte ahonda mucho más que su predecesor, y presenta gran copia de investigaciones propias. Se le ha acusado de multiplicar los análisis y los extractos, hasta cuando se trata de obras tan conocidas como el *Orlando Furioso;* pero sin que neguemos que algún exceso haya en esto, fácil es disculpar a Guinguené, teniendo en cuenta el tiempo en que escribió, y la absoluta ignorancia que reinaba entre los franceses respecto a las producciones más memorables de otras literaturas. Cuando del curso de La Harpe se pasa al de Guinguené, el ánimo se ensancha, y parece que entramos en un mundo distinto. Guinguené, a su modo, fué gran iniciador, y la misma prolijidad con que expone los argumentos de los poemas y de las novelas, y busca y escudriña su genealogía, le saca del vulgo de los críticos de su tiempo, atentos sólo a la consideración retórica, y le pone entre los del nuestro, que dan principal importancia al elemento histórí-

co. Como ellos, Guinguené es tímido, demasiado tímido en apreciaciones estéticas, y sumamente escrupuloso en todas las cuestiones de hecho. No deja tampoco de **[p. 255]** enlazar los fenómenos literarios con la historia general, si bien en esta parte los resabios de su educación volteriana le impiden, como se lo impidieron luego a Sismondi sus preocupaciones calvinistas, penetrar en el verdadero espíritu moral del pueblo italiano, y hacer justicia a sus antiguas instituciones. En la parte puramente literaria, Guinguené es empírico todavía más que clásico, y ni se entusiasma ni se enoja mucho con nada, porque lo bueno y lo malo le parece igualmente curioso: estado de ánimo al cual solemos propender los bibliófilos. Pero este empírico indiferente contribuyó a su manera a acelerar la emancipación literaria, dando a conocer a los franceses innumerables producciones de un arte nuevo, y, sobre todo, la *Divina Comedia,* que él puede decirse que reveló a sus compatriotas. Su obra, además del mérito intrínseco, tiene la grande importancia de ser el primer libro formal de literatura extranjera que se publicó en Francia. [1] No se olvide que pertenece a aquellos tiempos en que La Harpe podía escribir impunemente que Dante, Petrarca y Boccaccio habían florecido *¡en tiempo de la toma de Constantinopla!*

Y, sin embargo, también la enseñanza de La Harpe tuvo oportunidad, no sólo por la valerosa franqueza con que expuso siempre su parecer, y por la reacción que promovió contra lo que llamaba el vandalismo de la lengua revolucionaria, sino porque en su curso comienza esa serie de elegantes lecciones de vulgarización en que luego descolló Villemain, y después de Villemain, Saint-Marc Girardin y tantos otros. La Revolución había destruído el antiguo organismo universitario, y los estudios yacían en la mayor postración, cuando La Harpe subió por segunda vez a su cátedra del Liceo, y empezó a profesar literatura para todo el mundo. No le preocupó la erudición, pero sí la educación litera-

ria de su auditorio; y, al hacerla, hizo también con brillantez y animación el testamento de la escuela antigua.

¡Qué inferiores aparecen a él los que pudiéramos llamar *críticos oficiales* de la era napoleónica, los que ejercían su temido magisterio en las columnas del *Diario de los Debutes* (entonces *Diario* **[p. 256]** *del Imperio),* Feletz, Geoffroy, Hoffman, Dussault!. [1] Lo mejor que se ha podido decir de ellos es que desempeñaron con cierta honradez y cierto buen sentido la policía de la república de las letras. Pero ¡qué tono tan seco y desabrido! ¡Qué falta de amplitud en las ideas y de amenidad en el estilo! ¡Qué especie de crítica tan pedantesca y grosera, hasta cuando tiene razón, como la tuvo sin duda Geoffroy en su campaña contra el teatro de Voltaire, contra la moral de Rousseau y contra las débiles producciones de los rezagados del siglo XVIII! Geoffroy, además, era de los críticos que en nombre del buen gusto andan amotinados contra todo rudimento de urbanidad: pretendía que era *enervar* la crítica literaria el abstenerse de expresiones injuriosas, y nunca creía haberlas encontrado «bastante innobles y triviales», para explicar la «bajeza» de ciertas cosas de que se veía precisado a hablar. Llamar a los autores que criticaba «renegados, parásitos, perturbadores de las leyes, charlatanes despreciables, insignes falsarios, mentirosos desvergonzados», era en él estilo ordinario. Los otros críticos son mucho menos brutales, más cultos y urbanos, especialmente Hoffman y Feletz, pero quizá más destituídos que Geoffroy del sentimiento de la alta poesía, quizá más rutinarios que él y más hostiles a todo cambio de gusto. Bien lo prueban la acerba crítica que hizo Hoffman de *Los Mártires* de Chateaubriand, y el calor con que rechazó la avenencia propuesta por Benjamín Constant en el prólogo de su traducción del *Wallestein*. «No; de ningún modo -exclamaba este Hoffman, a pesar de su apellido tudesco-, no hay transacción posible entre nosotros y los bárbaros: descender a una concesión es rebajarnos a un matrimonio desigual, es perder nuestras cualidades, sin apropiar-

nos las de la Melpómene germánica: no caigamos en la necedad de hacernos alemanes». Llamaba a los románticos «iconoclastas que vienen a destrozar las estatuas de nuestros antiguos poetas», y los comparaba con aquellos libertinos de Roma, que «abandonaban el templo de la Venus Urania para adorar a las inmundas diosas Cotyto y Volupia». Dussault decía del libro *de la Literatura* de Mad. de Staël, que sería preciso escribir treinta volúmenes para notar **[p. 257]** todos sus errores, y que merecía ser convertido en papel de estraza. Júzguese qué escándalo produciría entre estos críticos la *Comparación de las dos Fedras,* que Guillermo Schlegel lanzó en París y en francés, en 1807. En poco estuvo que no despedazasen al pobre autor alemán como las Bacantes a Orfeo. El gusto personal de Napoleón por las pomposidades de la tragedia clásica y la circunstancia de ser enemigos políticos suyos los dos grandes escritores que iniciaban el movimiento literario de nuestro siglo, contribuyó poderosamente a mantener los espíritus en aquella servidumbre añadida a tantas otras. La mano de hierro del déspota pesaba sobre la conciencia literaria no menos que sobre la conciencia política, y una turba de escritores mercenarios se encargaba de inmolar a la vanidad pedantesca del gran capitán metido a crítico, toda obra en que centellease la luz del ingenio libre.

El olvido más completo pesa hoy sobre todos los intolerables pedagogos que en esta época empuñaron *el cetro o la férula* de la crítica. Sólo se ha salvado de este olvido un humanista, entonces muy joven, relegado a la última plana del periódico oficial, donde modestamente publicaba deliciosos fragmentos de erudición clásica, empapados de cierto perfume de aticismo y de chistosa e inocente malicia. Al pie de estos artículos aparecía una *omega,* la última de las letras del alfabeto griego, así como el autor parecía ser el último de los huéspedes de aquella casa. Pero entonces se vió cumplido una vez más que los últimos serán los primeros. Los artículos de Boissonade se han coleccionado en nuestros

días, y la colección se lee con singular deleite, no sólo porque es un repertorio de curiosidades amenas, sino por el tacto, la mesura, la sobriedad, el buen gusto circunspecto y fino de que estuvo dotado aquel insigne maestro de las letras griegas, que no fué ciertamente gran filólogo si se le compara con los de Alemania, pero que tuvo el raro don de hacer atractiva y simpática en alto grado su enseñanza y de promover en su patria un renacimiento de los altos estudios; y esto porque tuvo otro don todavía más raro, el de conocerse a sí mismo y no empeñarse en empresas superiores a lo que él llamaba, en su latinidad mimosa y llena de diminutivos, *ingeniolum meum tenue*. [1] De aquí su predilección **[p. 258]** como editor y comentador por los autores oscuros, por los sofistas de la decadencia, por los bizantinos, que imponían obligaciones menos duras que los verdaderos clásicos y le servían de pretexto para los escarceos y travesuras sabias de sus *notulae*. Nunca hubo cultivador más asiduo de la *micrografía* literaria.

Hemos recorrido, aunque rápidamente, la literatura del Imperio, que fué a modo de un momento de tregua o de espera en la ya inminente evolución artística. Hubiéramos podido añadir algunos síntomas de menor importancia: las traducciones de novelas inglesas; corriente que, a la verdad, no se había interrumpido desde los tiempos del Abate Prevost, y que muy pronto iba a aumentarse con las de Walter Scott: el aplauso y boga que alcanzaba el melodrama popular, representado por Alejandro Duval, que entendía muy bien la mecánica del teatro: algunos desdichados engendros de novela caballeresca y sentimental, debidos especialmente a la pluma de mujeres (Mad. Cottin, Mad. de Genlis…), a las cuales puede añadirse el nombre del Vizconde D'Arlincourt, que tuvo sus horas de celebridad, aunque hoy nadie le soporte: las rapsodias épicas de Creuzé de Lesser, que cantó la caballería en un poema de 50.000 versos, dividido en tres partes: *Amadís, Roldán y Los caballeros de la Tabla Redonda;* la recrudescencia del ossianismo en los poemas de Baour-Lormian, patrocina-

dos por Napoleón mismo, y hasta la especie de ternura bastante irracional con que se pronunciaba y se ponía en música la palabra *trovador,* que, juntamente con las de *ermitaño, castellana y astrólogo,* resumía para las gentes de entonces toda la Edad Media. Pero es hora ya de despedirnos de oscuras medianías y contemplar frente a frente a los dos grandes innovadores literarios de esta era, y a otros ingenios no tan grandes pero sí muy distinguidos, que, en mayor o menor grado, contribuyeron a la transformación crítica, cuyos antecedentes hemos venido investigando.

[p. 226]. [1]. Se entiende desde la época de Corneille.

[p. 228]. [1]. Véase el libro IV del *Emilio*.

[p. 228]. [2]. En el *Diccionario de Música* de Rousseau hay también algunas ideas estéticas, aunque poco originales.

[p. 237]. [1]. Véase nuestra *Introducción* a la Estética del siglo XVIII.

[p. 239]. [1]. Ramond, más conocido como físico y geólogo, fué en varios sentidos uno de los precursores más caracterizados de la nueva literatura. En 1780 había publicado, con el título de *La Guerra de Alsacia,* una crónica dramática, imitada de las de Shakespeare y del *Goetz de Berlichingen*. Pero su gloria verdadera la obtuvo como paisajista y pintor de montañas, engrandeciendo y transformando la manera de Juan Jacobo, y asociándola con la exactitud científica de Saussure. Sería curioso cotejar sus descripciones de los Pirineos *(Observations faites dans les Pyrénées,* 1780.-Voyages au Mont Perdu, 1801), con las de Taine, para estudiar prácticamente las transformaciones sucesivas del arte del paisaje literario; y quizá no estarían todas las ventajas de parte del autor más moderno, a pesar de la mayor brillantez de su manera.

[p. 244]. [1]. Para toda la literatura de la época imperial, véase el libro muy completo y muy bien hecho de Gustavo Merlet,

Tableau de la littérature française, 1800-1815. (París, Didier; tres tomos, sin indicación de año, según la mala costumbre de los franceses.)

[p. 245]. [1]. *De la Délicatesse dans l'art,* pág. 311.

[p. 245]. [2]. Véase el artículo de Scherer sobre los precursores de Lamartine: *Etudes sur la littérature contemporaine, IX, pág. 289.*

[p. 247]. [1]. Dice un crítico reciente y muy notable, Jorge Pellisier (en su libro *Le Mouvement littéraire au XIXe siècle),* que los críticos de aquel tiempo, a trueque de no ser violada la unidad de lugar, hubieran preferido que América no hubiese sido descubierta nunca.

[p. 248]. [1]. Reimpreso (no sé si totalmente) al fin del *Curso de Literatura,* de La Harpe, en la edición del *Panteón Literario.*

[p. 249]. [1]. Véase el artículo de Sainte-Beuve sobre el Cardenal Maury (tomo IV de los *Lunes*).

[p. 250]. [1]. De estas Memorias relativas al arte dramático se formó una colección curiosísima en 1822, dirigida por Andrieux y publicada por el librero Ponthieu. Creemos útil dar razón de su contenido: tomo I (Memorias de Mlle. Clairon, seguidas de *Reflexiones sobre el arte dramático y la declamación teatral).*- II (Memorias de Molé, publicadas por Etienne: *Tratado del Comediante,* por Remond de Saint-Albine).-III (Memorias de Augusto Guillermo Iffland, cómico y poeta alemán).-IV (Memorias de Lekain: *Reflexiones de Talma sobre el arte teatral) .-V (Memorias* de Brandes, autor y cómico alemán).-VI (Memorias sobre Molière y su viuda Mad. Guérin, sobre Baron, etc.)-VII (Memorias de Préville v de Dazincourt).-VIII(Continuación de las Memorias de Brandes).-IX y XII (Memorias de Mistress Bellamy).-X y XI

(Memorias de Goldoni).-XIII (Memorias de Mlle. Dumesnil).-XIV (Memorias sobre Garrik y Macklin).

[p. 251]. [1]. Véanse los artículos de Boissonade, reproducidos al fin del *Liceo* en la edición del *Panteón Literario*.

[p. 255]. [1] . *Histoire de la littérature d'Italie, par P. L. Guinguené, de l'Institut de France. Seconde édition, revue et corrigée sur les manuscrits de l'Auteur, ornée de son portrait, et augmentée d'une notice historique, par M. Daunou*. París, 1824, 9 volúmenes.

[p. 256]. [1]. Véase sobre estos críticos un artículo demasiado benévolo de Sainte-Beuve, en el tomo I de las *Causeries du Lundi*.

[p. 257]. [1]. J. F. BOISSONADE: *Critique littéraire sous le premier Empire, publiée par F. Colimcamp, professeur à la faculté des Letres de Douai*. París, Didier, 1863. Dos gruesos volúmenes.

CAPÍTULO II.—LOS INICIADORES: MAD. DE STÄEL, CHATEAUBRIAND Y SUS RESPECTIVOS GRUPOS.

POR el fondo de sus ideas y por su primera cultura, Mad. de Staël [1] pertenecía aún al siglo XVIII. Se había educado en el sentimentalismo de Rousseau, y su primer ensayo crítico fué una especie de himno en alabanza de aquel gran dominador de las imaginaciones de su tiempo. Este primer fondo no desaparece nunca, ni en el carácter ni en los escritos de Mad. de Staël. Su sensibilidad, que era muy real, pero también muy estrepitosa, y que ella además violentaba y excitaba artificialmente a ejemplo de su maestro, es el numen inspirador de las cartas de *Delfina,* del **[p. 260]** libro acerca *del influjo de las pasiones y* de cuanto pensó y escribió Mad. de Staël antes de sus viajes por Italia y Alemania. Aun en las producciones de su madurez se siente el contagio de la *Nueva Eloísa,* que nunca llegó, sin embargo, a perturbar por completo la sana y generosa naturaleza de Mad. de Staël, aunque la condujese con frecuencia a la declamación y al énfasis. La tendencia disolvente y anárquica del individualismo de Rousseau se vió además contrastada en el ánimo de nuestra escritora por el espíritu positivo, filantrópico y religioso de su padre Necker, a cuya memoria tributó siempre verdadero culto. Necker no era grande hombre, ni aun como hacendista, pero conservaba mucho de la rígida disciplina moral de los calvinistas de Ginebra, y su libro *sobre la importancia de las opiniones religiosas* prueba que se preocupaba del problema teológico más de lo que era costumbre entonces, y que, no sólo por razones de moral social, sino por sentimiento íntimo, estaba más próximo al cristianismo que al frío deísmo de su época. Estos gérmenes, sembrados a tiempo en el Animo de su hija, mantuvieron siempre en ella una ardiente y sincera exaltación espiritualista que con el transcurso de los años fué adquiriendo más sólida consistencia y acercándose más a la

creencia positiva, si bien nunca pasó de cierto cristianismo humanitario con algunos reflejos de teosofía alemana. Del siglo XVIII recibió además Mad. de Staël la única doctrina de sabor un tanto religioso que encerraba aquella filosofía, la creencia en el progreso y perfectibilidad humana, que fué el primero y principal artículo de su fe social y filosófica, y el sostén y fundamento de su **[p. 261]** inquebrantable optimismo, no menoscabado ni por el tumulto de la Revolución ni por las tiranías del Imperio.

Mad. de Staël había nacido para reina de salón y lo fué desde sus primeros años. Aunque discípula de Juan Jacobo, carecía de todo amor a la naturaleza, y no podía vivir sino en medio del choque de las ideas y en el tráfago mundano. Aun en sus destierros encontró siempre modo de reunir en torno suyo una porción de espíritus selectos que vivían en íntima comunicación con el suyo, y excitaban la energía de su pensamiento, que, por ser al fin pensamiento de mujer, necesitaba siempre ajeno estímulo que despertase sus fuerzas latentes. La capacidad receptiva del espíritu de Mad. de Staël no tenía límites; y era singular su virtud para transformar en idea propia y vivificar con su propio calor cuanto oía. Rápidamente se hacía cargo de lo esencial de un sistema, y en brillante improvisación lo devolvía a su auditorio extasiado. Decían los que la conocieron que sus escritos no eran ni sombra de su conversación; pero ¿qué son sus escritos sino conversaciones trasladadas al papel con el mismo ardor de producción instantánea, con la misma sucesión rápida de afectos y de ideas que pasaban por su espíritu, dejando un rastro luminoso? Corina improvisaba siempre, y por lo mismo que no tenía mucho artificio de estilo, puso en sus obras toda la vida que reinaba en sus palabras, y aquella extraña y deliciosa mezcla de reflexión y de petulante ligereza, de afectación y de candor que en ella había, y que parece inseparable del alma femenina tal como la presenta la sociedad en sus tipos más refinados y selectos.

Tal fué esta mujer, que después de haber encantado a sus contemporáneos y de haber sido por muchos años la gran sacerdotisa del ideal, todavía influye en nosotros, si no por sus libros apenas leídos ya, por el jugo y la medula que estos libros contenían, y que se ha incorporado de tal modo con la cultura moderna, que muchos que no han leído página alguna de esas obras, están penetrados y saturados de su espíritu, y, en rigor, podrían adivinarlas. Todo el mundo es plagiario de Mme. de Staël sin saberlo. El espiritualismo y el liberalismo de este siglo han estado viviendo a los pechos de esa madre Cibeles, que Enrique Heine llamaba, con perversa intención satírica, *la abuela de los doctrinarios*.

[p. 262] Quizá la razón de esta universal influencia deba buscarse en que Mad. de Staël presenta combinadas todas las ideas de los diversos medios intelectuales que recorrió: las de su padre, las de Rousseau, las de Condorcet, las de Schiller, las de Schlegel, las de Benjamín Constant, las de Sismondi. Todo el mundo influyó en ella, pero ella conservó siempre su originalidad y dió en Francia el primer modelo de simpatía universal e inteligente hacia todas las manifestaciones del arte y del espíritu filosófico. Hizo el descubrimiento de Italia y el descubrimiento de Alemania, dos grandes conquistas para el romanticismo. No diremos que su Italia sea más verdadera que la muy divertida Italia del presidente De Brosses, única que los franceses del siglo XVIII conocían; pero es verdadera de otro modo más ideal y elevado. Mad. de Staël no tenía en muy alto grado el sentimiento de la belleza plástica y en esto no aventaja mucho al erudito y cínico Presidente, pero tenía el presentimiento de la emoción artística, lo cual ya es algo, aunque no sea la emoción misma, que es mucho menos vulgar de lo que suele creerse y afectarse. Mad. de Staël, no obstante haber compuesto dos novelas, nunca pasó del *dilletantismo* artístico: no era artista en el rigor de la palabra, a pesar de la opinión, siempre formidable, de Sainte-Beuve, que sostiene lo contrario, apoyándose cabalmente en el libro de *Corina,*

que llama «un poema inmortal». El libro es ciertamente de los que parecen destinados a vivir, aunque ya muchos de sus encantos resultan bastante marchitos; pero no vivirá a título de poema, sino de conversación elegante y animada sobre Italia. Y sobre Italia hemos leído, después, tales maravillas, que *Corina,* vista hoy, y admirando, como es justo, la noble pureza de sus líneas, resulta un cuadro muy apagado de color, y de luz tan tibia y mortecina, que más bien parece la modesta luz de Coppet, filtrada entre nieblas grises, que no la radiante y triunfadora luz del cabo Miseno ni del *Agro Romano*. Mad. de Staël había recibido altísimos dones intelectuales, y podía simular hasta los que la faltaban; pero vivió demasiado en escena para que la fuera posible recogerse nunca en la pura contemplación estética. Hasta en literatura solía entusiasmarse con el entusiasmo ajeno. Su organización viva y nerviosa sentía la sacudida eléctrica del arte; pero la sentía casi siempre de rechazo, y la devolvía en el momento mismo, sin pausa alguna de **[p. 263]** recogimiento ni de silencio. Todas sus admiraciones son sinceras, pero hay casos en que no lo parecen. Su misma rapidez de comprensión era el mayor enemigo de su talento crítico y de su profundidad filosófica. Como realmente veía bien las cosas en el primer momento, no solía pasar de esta superficial consideración, y cuando llegaba más adentro era por un prodigioso instinto de adivinación, del que ella propia no se daba cuenta, y del que hay en su libro *De Alemania* ejemplos que verdaderamente suspenden y maravillan. Por otra parte, la educación social había desarrollado en ella grandemente la aptitud para todas las delicadezas del análisis psicológico, y como al mismo tiempo era mujer vehemente y apasionadísima, esta mezcla de psicología y de pasión da a sus novelas interés tan penetrante, que apenas deja percibir lo mucho que les falta bajo el concepto imaginativo. Y, sin embargo, basta comparar *Delfina* con *Julia*, para comprender que Rousseau era artista (sea cualquiera el juicio que formemos de su arte) y que Mad. de Staël no

lo era, aunque fuese una inteligencia cien veces más abierta y más simpática que su detestable modelo.

Pero, artista o no, Mad. de Staël fué gran iniciadora, y si no llegó a la tierra de promisión, a lo menos alcanzó a verla desde la montaña. Es fácil reírse hoy de su turbante, de su rama de laurel y de sus viajes de *sultana del pensamiento*. Enrique Heine escribió sobre esto algunas de sus mejores páginas. Cada época tiene sus ridiculeces, y no serán pequeñas las que en nosotros descubran los venideros. Es cierto que el tipo de hombre de letras, durante el primer tercio de nuestro siglo, adoleció constantemente de cierta afectación y falsedad, de cierta *pose y* aparato teatral, que en Chateaubriand, en Byron y en otros muchos llega a ser intolerable. No sostendremos que Mad. de Staël estuviese enteramente inmune de tal artificio que aspiraba a convertir la vida en una representación amañada para el efecto; pero dentro de su época, puede sostenerse que tuvo sinceridad y sencillez relativas. A esto contribuyó la elevación de su pensamiento político y la firmeza de sus aspiraciones sociales. Ellas le dictaron su tratado *De la literatura* (1800), que pertenece más bien a la filosofía de la historia que a la preceptiva literaria; pero que en esta misma hizo una profunda revolución, siendo en rigor el primer libro crítico que **[p. 264]** en Francia se escribió con espíritu moderno, y la primera aplicación sistemática del principio de perfectibilidad, vislumbrado por Perrault en el siglo XVII y definitivamente formulado por Condorcet en su famosa *Esquisse,* que estaba en el apogeo de su celebridad cuando Mad. de Staël tomó la pluma para examinar cuál ha sido la influencia de la religión, de las costumbres y de las leyes en la literatura, y recíprocamente cómo ha influído la literatura en la religión, en las leyes y en las costumbres. No se trata, por consiguiente, de una poética nueva, sino de un ensayo de explicación de las causas morales y políticas que modifican el espíritu literario. Este punto de vista de Mme. de Staël no debe olvidarse nunca, si hemos de comprender el verda-

dero carácter de su libro, que sólo toca al arte de un modo secundario, y sólo influyó en el romanticismo por camino indirecto. Chateaubriand y Víctor Hugo eran poetas, y procedieron por motivos principalmente estéticos: Mad. de Staël, no lo era, y procedió por motivos principalmente sociales. Después de las catástrofes de la Revolución francesa, quiso llamar los espíritus a una nueva literatura que respondiese a un estado social en gran parte nuevo, y formuló, aunque de un modo vago, el programa de esta literatura republicana, que en rigor no llegó a existir, por haberse sobrepuesto a ella el movimiento de reacción cristiana y caballeresca, que Mad. de Staël no contrarió, pero que tampoco favoreció plenamente. Su espíritu flotaba entre los nuevos ideales y las reminiscencias del siglo XVIII. Estas predominan en el libro *De la literatura;* los otros, en el libro *De Alemania*. Pero aun en el primero hay muchas cosas que ningún hombre del siglo pasado hubiera escrito. El siglo XVIII creyó en el progreso científico, y hasta soñó con la posibilidad de eternizar la vida, no ya la colectiva, sino hasta la individual; pero no creyó en el progreso artístico y respetó siempre los que tema, bien o mal, por tipos inmutables del arte. Mad. de Staël da un paso más e intenta explicar «cómo las facultades humanas se han desarrollado gradualmente merced a las obras maestras de todo género que se han compuesto desde Homero hasta nuestros días»; «da cuenta de la marcha lenta, pero continua, del espíritu humano en la filosofía, y de sus triunfos rápidos, pero interrumpidos, en las artes». El don poético no se considera ya como exclusivo de ciertas épocas y razas **[p. 265]** privilegiadas, sino como don universal del género humano; y con esto sólo, el horizonte de la consideración crítica se ensancha hasta convertir la antigua literatura preceptiva en ciencia de las literaturas comparadas y en rama principalísima de la historia. «Observando las diferencias características que se notan entre los escritos de los italianos, de los ingleses, de los alemanes y de los franceses, creo poder demostrar -dice Mad. de

Staël- que las instituciones políticas y religiosas han tenido la mayor parte en estas diversidades constantes». Todo esto nos parece hoy un lugar común, que de puro evidente resulta superfluo, pero en 1800 era novísimo: sólo nuestros jesuítas Andrés y Arteaga lo habían formulado claramente; pero es sabido que los libros españoles no tenían ni tienen eco alguno en Francia.

Hay en la *Literatura* de Mad. de Staël una parte que pudiéramos decir *parenética* o exhortatoria al estudio de las letras por sus relaciones con la virtud, con la gloria, con la libertad y con la dicha humana; otra parte histórica que comprende un rápido análisis moral y filosófico de las literaturas griega y latina, algunas consideraciones elevadas, y para entonces poco vulgares, sobre el establecimiento de la religión cristiana, sobre la invasión de los pueblos del Norte y sobre el Renacimiento; algunos juicios extraordinariamente superficiales sobre las literaturas italiana, inglesa, alemana y francesa; y, por último, una parte que pudiéramos decir hipotética o conjetural, sobre la literatura del porvenir, sobre «lo que deben ser y serán las letras, si algún día llegamos a poseer la moral y la libertad republicanas». No se olvide que esta obra fué pensada y escrita en tiempo del Directorio.

La parte histórica no tiene de notable más que el intento. «Mostrar el carácter que tal o cual forma de gobierno imprime a la elocuencia, las ideas de moral que las diversas creencias religiosas desarrollan en el espíritu humano, los efectos de imaginación que produce la credulidad popular, las bellezas poéticas que dependen del clima, el grado de civilización más favorable al apogeo o a la perfección de la literatura, los diferentes cambios que ha introducido el modo de vivir y la condición social de las mujeres antes y después del establecimiento del Cristianismo, en suma, *el progreso universal de las luces por el simple efecto de la sucesión de los tiempos»,* era, sin duda, un plan grandioso **[p. 266]** y hasta cierto punto nuevo; [1] ni preparación suficiente para realizarle. No sabía griego y sabía muy poco latín; no podía juzgar de las

literaturas antiguas, sino muy imperfectamente y de segunda mano. De las lenguas modernas sólo conocía en aquella fecha el inglés, y sólo de los ingleses y de los franceses habló con verdadero conocimiento de causa y penetración de sus peculiares condiciones. Pero sería ridículo juzgar la obra de Mad. de Staël como si fuese un libro de erudición; Mad. de Staël leía poco, escribía de prisa y recibía casi todas sus ideas por medio de la conversación; lo extraño es que no cayera en errores todavía más graves. Muchos de los que cometió ya fueron notados por los críticos de su tiempo. Fauriel, que estaba más adelantado que ninguno de ellos, y que había leído los *Prolegómenos* de Wolf, se admiró de que la egregia escritora comenzase admitiendo sin la menor duda ni discusión la personalidad de Homero, y que descartase con tanto desenfado todas las gravísimas cuestiones relativas al origen de las sociedades y a la formación de las lenguas.

No digamos nada de la preferencia dada a los latinos sobre los griegos bajo el aspecto *filosófico,* que ciertamente parece el más inesperado aspecto tratándose del genio romano. Mad. de Staël tuvo siempre noción bastante confusa de lo que es filosofía; y además, la idea de la *perfectibilidad* la extraviaba como a tantos otros, llevándola a violentar los hechos para encontrar la confirmación de su sistema en todas partes. Procedía en esto con toda la intrepidez de su juvenil ignorancia. «Sócrates y *Platón* se ocuparon *únicamente* en los preceptos de la virtud; Aristóteles hizo dar un paso inverso a la ciencia del análisis.» Esto es todo lo que dice del desarrollo filosófico de los griegos; que, según ella, es muy *fácil de seguir.* Los griegos eran «cabezas ardorosas, en que todo se confundía; los placeres, la voluntad de los dioses, los deberes del hombre…; entendían por virtud el arte de triunfar en las carreras de los juegos olímpicos… Todo les apartaba de la meditación…; *tenían pocas ideas filosóficas».* Las tragedias griegas le parecen muy inferiores a las modernas, porque «el talento **[p. 267]** dramático consiste en el profundo conocimiento de las pa-

siones, y bajo esta relación la tragedia ha debido seguir los progresos del espíritu humano». No hablemos de la comedia: «aunque un Molière hubiese vivido en Atenas, no habría podido adivinarla». Aristófanes «no tenía el instinto de las *conveniencias* que hay que observar (en la *rue du Bac,* sin duda); reproducía algunos chistes populares, algunos contrastes de invención común y de expresión grosera». Los filósofos griegos no son más que «oradores elocuentes sobre ideas abstractas». Sin duda las ideas abstractas no pertenecen a la filosofía: en esto Mad. de Staël era todavía hija del siglo XVIII. «La Metafísica, que no tiene los hechos por base ni el método por guía, es lo más *fatigoso* que se puede estudiar.» Plutarco resulta colocado sobre todos los historiadores griegos por la circunstancia de ser el último y de pertenecer a *una edad más avanzada del espíritu humano*. Con extraordinaria sorpresa aprende uno que «la literatura latina es la única que ha empezado por la *filosofía*». Mad. de Staël va convirtiendo sucesivamente en filósofos y en pensadores a todos los poetas latinos, incluso Ovidio. La idea de la *perfectibilidad* tiene que cumplirse a todo trance: «hay más ideas delicadas y *nuevas* en el tratado de Quintiliano sobre el arte oratorio que en los escritos de Cicerón sobre el mismo asunto». «Yo pienso -dice malignamente Villemain- que Mad. de Staël había gastado poco tiempo en leer a Quintiliano».

La misma petulante ligereza en materia de literatura moderna. Los italianos «no son ni moralistas ni filósofos». En España «el poder real y la superstición han ahogado todos los géneros de gloria, y no han dejado al pensamiento ningún medio de librarse de su yugo». Con esto se libra Mad. de Staël de estudiar ni a los italianos ni a los españoles. Todo lo que sabe del poema de Camoens, es que «hay en él un fantasma que prohibe a los portugueses la entrada en el mar de las Indias». Otras afirmaciones ni siquiera se entienden. «Italia sacó de España el género oriental, que los moros habían introducido y que desdeñaban los españo-

les». Por supuesto, Mad. de Staël cree en el falso Ossián con todas las potencias de su alma: le pone enfrente de Homero, y hace descender de ese fantasma toda la literatura del Norte. No hablaremos de la literatura alemana, porque en esta parte Madame de Staël corrigió más tarde brillantemente todos sus yerros. **[p. 268]** En 1800 podía escribir impunemente que «el libro por excelencia que poseen los alemanes es *Werther*». Era, en efecto, el único que ella conocía, y ningún francés estaba más adelantado.

Si sólo esto contuviera el libro *De la literatura,* razón habría para dejarle a un lado como obra de una *bas bleu* insustancial y pedante, pero tal sentencia parecerá el colmo de la injusticia a quien fije la atención en la parte dogmática del libro, en lo que Mad. de Staël puso de su propio fondo. Tal es, por ejemplo, la ingeniosa distinción que, para justificar de algún modo su teoría del progreso artístico, hace entre la poesía de imágenes y la poesía de sentimientos, considerando la primera como más propia de las edades primitivas y de la fantasía espontánea, y la segunda como propia de las edades cultas y reflexivas. Pero nada tan digno de alabanza como la valentía y el alto espíritu con que Mad. de Staël emprende, en nombre de la ley del progreso, la rehabilitación histórica de la Edad Media, rompiendo en esta parte antes que nadie con la tradición del siglo XVIII. «Hay en la historia más de diez siglos durante los cuales se cree generalmente que el espíritu humano ha retrocedido. Sería una fuerte objeción contra la ley del progreso el que por tan largo curso de años hubiera vuelto atrás la grande obra de la perfección humana; pero esta objeción, que yo miraría como irrefutable si estuviese fundada en hechos, puede refutarse de una manera sencilla. Yo no pienso que la especie humana haya sufrido retroceso durante esa época: creo, por el contrario, que en esos diez siglos se dieron inmensos pasos para la propagación de las luces y para el desarrollo de las facultades intelectuales. Nuevos pueblos entraron a disfrutar de los beneficios del orden social. La invasión de los bár-

baros fué sin duda gran desdicha para las naciones contemporáneas de esta revolución; pero las luces se propagaron por virtud de ese mismo acaecimiento». Y prosigue Mad. de Staël haciendo la apología del Cristianismo, «que era indispensablemente necesario para la civilización y para la mezcla de las razas del Norte con las del Mediodía, y que además desarrolló las facultades del espíritu educándole para las ciencias, la metafísica y la moral». De este modo Mad. de Staël volvía contra sus maestros los enciclopedistas el arma de su propia teoría progresiva, dando el primer modelo de esas síntesis históricas brillantes y animadas **[p. 269]** que tanto abundaron después, y en las cuales el individualismo de los pueblos del Norte, la exaltación mística, el espíritu caballeresco, la destrucción de la esclavitud, el ennoblecimiento de la condición de la mujer, son elementos esenciales, y a la verdad un tanto manoseados. Pero cuando se los encuentra en Mad. de Staël, en Chateaubriand, en Guizot o en Balmes, el efecto es muy diverso, y se siente aquel género de frescura que acompaña siempre a la primitiva invención.

Mad. de Staël no era todavía cristiana en aquella fecha, pero había roto ya con una parte considerable de las preocupaciones del siglo en que nació, y comenzaba a experimentar aquella sed de lo ideal, que tanto ennobleció su vida; aquella tendencia melancólica, que aun en medio del torbellino del mundo iba cada vez encontrando más lugar en su espíritu. «La tristeza -decía en este mismo libro- me hace penetrar más en el carácter y en el destino del hombre que ninguna otra disposición del alma.» De aquí su predilección por la poesía del Norte y el empeño que puso en contraponerla a la del Mediodía en una serie de antítesis que, como todas las de su clase, ni son enteramente falsas ni enteramente verdaderas tampoco, que es el gran escollo de las generalidades históricas, y lo que a la larga las hace tan inútiles. Pero lo que conviene notar sobre todo es el estado de espíritu de Madame de Staël, que iba a ser pronto el de toda la literatura ro-

mántica. «Lo más grande que el hombre ha hecho lo debe al *sentimiento doloroso de lo incompleto de su destino*».

Nadie hasta entonces había hablado en francés sobre las tragedias de Shakespeare con tanto entusiasmo y tanto conocimiento de causa como Mad. de Staël. Sus observaciones son rápidas, pero casi siempre exactas y alguna vez profundas. Es el trozo más elocuente y acabado de su libro, y tiene, además, capital importancia por su fecha. Desde entonces pudo decirse que la crítica de Voltaire estaba vencida para siempre. Mad. de Staël se atreve ya a elogiar esas «bellezas atrevidas que no caben dentro de las severas reglas de la tragedia francesa». Para ella Shakespeare es el primer escritor que ha pintado el dolor moral en su más alto grado; el primero que ha interpretado el misterioso lenguaje de la locura, trazando «el más bello cuadro de la naturaleza moral, cuando la tempestad de la vida sobrepuja sus fuerzas»; **[p. 270]** el primero que ha representado bajo todos sus aspectos «la extraña mezcla de movimientos físicos y de reflexiones morales que infunde en nosotros la proximidad de la muerte, sentimiento que los antiguos, o por religión o por estoicismo, rara vez desarrollaban». Sólo él ha sabido hacer teatral la compasión aunque no se mezcle en ella ningún sentimiento de admiración por el que padece; la compasión por todos los seres, aun los más insignificantes, aun los más viles y despreciables. Hasta cuando nos presenta personajes cuyo destino ha sido ilustre, nos interesa en virtud de sentimientos que son meramente naturales. «Las lágrimas que nosotros los franceses concedemos a los sublimes caracteres de nuestras tragedias, el autor inglés las hace correr por el dolor oscuro y desdeñado, por esa serie de infortunios que no se pueden entender en Shakespeare sin saber algo de ellos por la misma experiencia de la vida… ¡Y qué energía en el terror! Pudiera decirse del crimen pintado por Shakespeare lo que la Biblia dice de la muerte, que es *la reina de todos los espantos!*… Las pro-

fundidades del crimen se abren a los ojos de Shakespeare y sabe descender al Ténaro para observar los tormentos».

Esta clara comprensión del genio inglés brilla también en el capítulo dedicado a los humoristas. Mad. de Staël fué la primera que hizo entrar este vocablo en la lengua de la crítica francesa, e intentó caracterizar el humor tal como aparece en los escritos de Fielding, de Swift y de Sterne. Son notables sus consideraciones sobre el carácter particular de la imaginación poética de los ingleses.

¿Qué consecuencias van a salir de aquí, aplicadas a la literatura francesa? Ante todo, Mad. de Staël admira poco el siglo de Luis XIV, salvo bajo el aspecto de la corrección literaria. En cuanto al movimiento de las ideas, le encuentra muy inferior al siglo XVIII. «Por todas partes estaba limitado el horizonte del pensamiento: no se podía seguir una idea en todos sus desarrollos, ni se toleraba ningún análisis en cierto orden de opiniones… La literatura no podía ser una potencia filosófica, porque era un rey absoluto el que la protegía… Esta literatura sin otro fin que los placeres del espíritu, no podía tener la energía de la que ha acabado por derribar el trono».

¡Siempre la preocupación del fin social sobreponiéndose en **[p. 271]** Mad. de Staël a la pura consideración del arte! No por otra razón admira todavía las tragedias de Voltaire, tan llenas de fastidiosas sentencias, y habla, por el contrario, de Racine con sequedad notable. Pero esa misma preocupación la hace ver con claridad suma los fenómenos políticos que influyen más o menos en la transformación literaria. Comprende que la introducción de una nueva clase en el gobierno de Francia ha de producir un efecto algo semejante al de las invasiones bárbaras. «Esta revolución puede a la larga llamar a la civilización una masa mayor de hombres; pero, por muchos años, la vulgaridad del lenguaje, de las maneras, de las opiniones, debe hacer retroceder, bajo muchos aspectos, el gusto y la razón». Pero Mad. de Staël tiene fe

inquebrantable en su doctrina del progreso. «El espíritu humano, privado de esperanza en lo por venir, caería en la degradación más miserable». Espera, pues, una evolución en las letras, pero, entendámoslo bien, una *evolución,* no una *revolución* del gusto. «Las delicadezas exageradas de algunas sociedades del antiguo régimen nada tienen que ver con los verdaderos principios del gusto, que son siempre conformes a la razón; *pero se pueden destruir algunas leyes convencionales»*. Lo que Mad. de Staël recela, sobre todo, con su delicado instinto aristocrático, que tanto contrasta con el fervor republicano que entonces afectaba, es la invasión de la vulgaridad, de la grosería y de la audacia. «Una sencillez noble debe caracterizar, en la república, los discursos, los escritos y las maneras… La nación francesa estaba en algunas cosas demasiado civilizada: sus instituciones, sus hábitos sociales se habían sobrepuesto en demasía a los afectos de la naturaleza… Lo que Licurgo había producido con sus leyes en favor del espíritu republicano, la monarquía francesa lo había operado por el imperio de la preocupación y de la vanidad. El hombre no vivía más que para el efecto. La aplicación constante del espíritu a cosas frívolas, la necesidad del éxito, el temor de desagradar, alteraban o exageraban muchas veces los verdaderos principios del gusto natural; había el gusto de un día, el gusto de una clase, y, finalmente, el gusto que debía nacer del espíritu general creado por semejantes relaciones. El despotismo de la opinión podía dañar al verdadero talento. Esa especie de gusto, más afeminado que delicado, que se ofende de todo ensayo nuevo, de toda **[p. 272]** disonancia, de toda expresión enérgica, contenía el arranque de las almas. La sociedad en Francia había creado esa tiranía del ridículo, que el hombre más superior no se hubiera atrevido a arrostrar. Es preciso, para dar a los escritos más elevación y a los caracteres más energía, no someter el gusto a los hábitos elegantes y refinados de las sociedades aristocráticas; tal despotismo traería graves inconvenientes para la igualdad política, y aun para la alta literatu-

ra. Pero el mal gusto llevado hasta la grosería, ¡cuán contrario también a la gloria literaria, a la moral, a la libertad, a todo lo que puede existir de bueno y de elevado en las relaciones de los hombres entre si! El mal gusto, tal como le hemos visto dominar durante algunos años de la revolución, no sólo es perjudicial a las relaciones de la sociedad y de la literatura, sino que ataca a la moral misma… El buen gusto debe ejercer una verdadera influencia política».

Mad. de Staël espera de la literatura republicana bellezas más enérgicas, un cuadro más filosófico y más desgarrador de los grandes acontecimientos de la vida. Rechaza, en cambio, toda aquella poesía cínica, frívola y licenciosa que afrentaba la época del Directorio. «Los preceptos del gusto en su aplicación a la literatura republicana son de naturaleza más sencilla, pero no menos rigurosa que los preceptos del gusto adoptados por los escritores del siglo de Luis XIV. En una república, el gusto no puede consistir más que en el conocimiento perfecto de todas las relaciones verdaderas, eternas y profundas de las cosas. La libertad es un estado serio».

Pero todo esto y lo demás que Mad. de Staël consigna sobre la *emulación* propia de los gobiernos democráticos, en contraste con la *protección* de los gobiernos absolutos, sobre la influencia delas mujeres que cultivan las letras, etc., etc., son consideraciones que apenas transcienden del orden moral. Busca uno el programa estético, y no parece. Dudamos mucho de que Mad. de Staël hubiera podido explanarle, porque nunca tuvo el sentimiento de la forma. Aun en el mismo Shakespeare, lo que admira principalmente son bellezas psicológicas y morales. Su primitiva concepción del arte era bastante prosaica. « *El espíritu filosófico que generaliza las ideas y el sistema de igualdad política,* deben dar carácter nuevo a nuestras tragedias. No se ha de imitar la **[p. 273]** *irregularidad y* la incoherencia de las piezas inglesas y alemanas, sino crear un género nuevo». Pero, ¿qué género es éste? Mad. de Staël ha-

bla mucho de sus efectos cívicos, pero no lo define nunca, y sólo indica con la mayor vaguedad posible que puede ser «un género intermedio entre la naturaleza de convención que representan los poetas franceses y los defectos de gusto de los escritores del Norte». Lo único que se saca en claro es la proscripción de la mitología, «que no es para los modernos ni invención ni sentimiento». «Esas formas poéticas, tomadas del paganismo, no son para nosotros más que imitación de imitaciones: es pintar la naturaleza conforme a la impresión que ha hecho en el espíritu de otros hombres. Cuando los antiguos personificaban el amor y la belleza, hacían su idea más sensible, la animaban a los ojos de los hombres que aún no tenían más que una idea confusa de sus propias sensaciones. Pero los modernos han observado los movimientos del alma con tal penetración, que les basta saber pintarlos para ser elocuentes y apasionados, y si adoptasen las ficciones anteriores a este profundo conocimiento del hombre y de la naturaleza, quitarían a sus cuadros toda energía y verdad». No es ocasión la presente de tratar despacio la grave y complexa cuestión de la mitología en el arte, que tan de plano resolvieron los románticos; pero, ¿no son una muestra del espíritu antipoético de Mad. de Staël las razones que alega en pro de su doctrina? Condenar la mitología en nombre de lo maravilloso cristiano, como lo hizo Chateaubriand, es una doctrina estética. Condenarla, como lo hace Mad. de Staël, fundándose en los progresos de las ciencias naturales y de la filosofía moral, es desquiciar la cuestión, es negar los derechos de la fantasía en nombre del método científico, que nada tiene que ver con ella. En esta parte, Mad. de Staël fué aliada del romanticismo, pero lo fué por razones que nada tenían del espíritu romántico, sino que descendían en línea recta de la prosaica y mecánica filosofía del siglo XVIII, y hasta, si se quiere, tenían sus raíces en el antiguo cartesianismo. En todas sus obras críticas, Mad. de Staël exalta el sentimiento, pero rebaja y deprime la imaginación, que es la facultad poética

y romántica por excelencia, la única facultad verdaderamente *desinteresada* de cuantas intervienen en la creación artística. «La imaginación en nuestro siglo -dice- no puede llamar en su **[p. 274]** auxilio ninguna ilusión: puede exaltar los sentimientos verdaderos, pero es necesario siempre que la razón apruebe y comprenda lo que el entusiasmo hace amar… Una progresión constante en las ideas, un fin de *utilidad* debe dominar en todas las obras de imaginación… Es preciso *analizar* al hombre y *perfeccionarle*. Las novelas, la poesía, las piezas dramáticas y todos los escritos que parecen no tener otro objeto que interesar, no pueden conseguir este objeto mismo si no llevan una *intención filosófica»*.

Escribiendo tales cosas un año antes de la aparición triunfal de Chateaubriand; exaltando todavía como tipos de poesía descriptiva a Delille, Saint-Lambert y Fontanes; llegando a proscribir de la poesía lo maravilloso, que ella quiere sustituir con el encadenamiento de los fenómenos naturales, Mad. de Staël no salía del círculo tradicional de la poesía *razonable y sensata*. Su doctrina podía ser aceptada sin escrúpulos por los áridos y honrados ideólogos que se reunían en casa de la viuda de Condorcet, los Destutt-Tracy, los Cabanis, los Volney, los Guinguené, los Daunou, representantes de aquella literatura *republicana* que Mad. de Staël presentaba como la literatura del porvenir, y cuya fórmula quizá puede encerrarse en estas palabras suyas: «convertir la literatura en auxiliar de las ideas morales y políticas, en vez de convertir las ideas morales y políticas en auxiliares de la literatura». La literatura, por consiguiente, venía a ser en este sistema un instrumento de razón y de análisis. Era la misma doctrina que Daunou había proclamado en su discurso inaugural del Instituto Francés (4 de abril de 1796 *)*, [1] y todavía Dannou comprendía el genio literario mejor que Mad. de Staël, cuando con admirable felicidad de expresión recordaba que «aun en las ciencias más severas, ninguna verdad ha brotado de los genios de los Arquímedes y de

los Newton sin que interviniera una emoción poética y una especie de estremecimiento vibratorio de toda la naturaleza inteligente». Pero, en sustancia, el arte tampoco tenía para él más función propia que servir de vehículo a las verdades morales y prestarles su calor, sacándolas de la generalidad abstracta.

Es cierto, pues, que a Mad. de Staël, precisamente porque no tenía alma de poeta, le faltó, como ha reconocido el mismo **[p. 275]** Sainte-Beuve tan indulgente con ella, el sentimiento vivo del poder de la imaginación, única fuente que podía regenerar el arte. Por eso su libro *De la literatura* fué estéril en resultados literarios, y Chateaubriand triunfó de él sin grande esfuerzo; porque el Cristianismo es fuente poética aun a los ojos del incrédulo más empedernido, y la teoría de la perfectibilidad no lo es: puede inspirar páginas elocuentes y síntesis deslumbradoras, pero no engendrará nunca la verdadera emoción estética. Si la revolución literaria hubiese tenido por código el tratado de Mad. de Staël y no *El Genio del Cristianismo,* hubieran llegado a ser una realidad estas palabras que la hija de Necker estampaba al fin de su libro: «La poesía de imaginación no hará ya progresos en Francia: se pondrán en verso ideas filosóficas o sentimientos apasionados, pero el espíritu humano ha llegado en nuestro siglo a un grado tal de madurez, que no permite ni las ilusiones ni el entusiasmo que crean cuadros y fábulas propios para halagar y dominar los espíritus».

De la propia Mad. de Staël decía su amigo Chenedollé que se había pasado diez años enfrente de los Alpes, sin que se le ocurriera una sola imagen, y por cierto que estas palabras suyas no lo desmienten. Pero sería injusto creer que toda su doctrina esté contenida en ese primer libro tan lleno del espíritu del siglo XVIII. Su inteligencia, esencialmente flexible, y abierta a todo rumor nuevo, no dejó de transformarse ni un día solo hasta su prematura muerte, acaecida en 1817. Aun en el estilo ganó mucho. Su obra *De la literatura* está escrita con singular monotonía

en medio de la variedad de los asuntos, y con notable abuso de expresiones metafísicas y abstractas. Estos defectos desaparecen o son más raros en *Corina y* en el libro *De Alemania, y* mucho más todavía en sus escritos póstumos de política, que son lo más clásico y magistral que trazó su pluma.

El mismo progreso se nota en sus ideas literarias. En el prefacio de *Delfina,* novela publicada en 1802, está ya en germen el libro *De Alemania:* «Sólo después de Voltaire se hace justicia en Francia a la admirable literatura de los ingleses; será preciso también que un hombre de genio se enriquezca alguna vez con la fecunda originalidad de algunos escritores alemanes, para que los franceses se persuadan de que hay obras de aquella nación en **[p. 276]** que las ideas son profundas y los sentimientos están expresados con energía completamente nueva… El gran defecto de que nuestra literatura está amenazada ahora es la esterilidad, la frialdad y la monotonía: el estudio de las obras perfectas, y universalmente conocidas, que poseemos, enseña lo que debemos evitar, pero no inspira nada nuevo; al paso que leyendo los escritos de una nación cuya manera de sentir y de ver difiere profundamente de la de los franceses, el espíritu se excita con nuevas combinaciones, la imaginación se anima con los mismos atrevimientos que condena, tanto como con los que aprueba, y se podría conseguir que el gusto francés, quizá el más puro de todos, adoptase bellezas originales que darían a la literatura del siglo XIX carácter propio. Son grande obstáculo para el desarrollo futuro de las letras francesas las preocupaciones nacionales que impiden a los franceses estudiar ninguna cosa que no sea ellos mismos».

El cosmopolitismo o exotismo literario, la tendencia a renovar el gusto mediante la imitación de las bellezas nacidas en otras regiones, da un paso más en *Corina* (1807). Hemos indicado ya el punto flaco de este libro, que por otra parte, los franceses mismos no disimulan. «La Roma de Mad. de Staël -ha dicho Ampe-

re- [1] está *pensada* más bien que *vista»*. La vida intelectual y la vida del sentimiento eran tan activas y poderosas en la ilustre escritora que no la dejaban el ánimo libre para reproducir fielmente las realidades exteriores, ya fuesen de la naturaleza, ya del arte. Pero en lo puramente literario comienza a notarse la influencia de los Schlegel, como en la parte artística la influencia de Winckelmann. Hasta de nuestra literatura parece haber adquirido ya algún conocimiento, sin duda en traducciones alemanas, puesto que en una nota cita *El Príncipe Constante,* de Calderón, y observa profundamente que la poesía calderoniana logra singulares bellezas mediante una especial consideración del universo en su relación con el destino humano.

Esta fué la gloria mayor de Mad. de Staël: el haber abierto las puertas de Francia a lo que Goethe en sus últimos años llamaba con altas palabras *literatura del mundo (die Welt-Literatur)*. La *Alemania* (1813), ha quedado anticuada en muchas de sus **[p. 277]** partes; pero esto mismo prueba la intensidad de su accion y la eficacia de su triunfo. Antes de ella, ningún francés había llegado a penetrar, ni superficialmente siquiera, en el pensamiento germánico, salvo el emigrado Villers, autor de un resumen muy seco y muy olvidado de la filosofía kantiana. La *Alemania* es mucho más que esto; es un cuadro completo y generalmente fiel de los grandes días de Weimar, de los días de Schiller y de Goethe. Mad. de Staël oyó a estos grandes hombres, los vió de cerca, sorprendió el momento decisivo de su obra y pudo contarla, rápida y superficialmente sin duda, pero con toda la simpatía y generoso entusiasmo del momento, con una primera frescura y viveza de impresión, que no se paga con nada. ¡Qué cúmulo de obras maestras reveladas a los franceses en un momento! *Wallenstein y Maria Stuardo, Guillermo Tell y La Novia de Messina, Goetz de Berlichingen y Egmont, Ifigenia y Fausto,* cien baladas y *lieder,* las obras críticas de Lessing, de Herder, de los dos Schelegel, todo se encontraba, o analizado o indicado en aquellas páginas, donde tam-

bién quedó el reflejo de admiraciones contemporáneas que la posteridad no ha sancionado, la del iluminado y excéntrico dramaturgo Zacarías Werner, por ejemplo. Mucho más débil era la parte de filosofía, resultando comprobado una vez más que la metafísica no se toma por asalto ni se adquiere por el cómodo procedimiento del *interview*. Mad. de Staël podía comprender a lo sumo las consecuencias morales de los sistemas, porque tenía instinto y vocación de moralista; pero aun en esta parte erró muchas veces, por no entender que toda moral desciende rigurosamente de una filosofía especulativa o de una teología, y que sólo en ella puede tener su razón y fundamento. Schelling se llenó de asombro al oír a la intrépida viajera preguntarle por su ética, sin querer enterarse previamente de su metafísica. Por otro lado, como los alemanes que rodeaban a Mad. de Staël pertenecían todos, cuál más, cuál menos, a la fracción mística y romántica de Jacobi y de los Schlegel, resultó falseado el espíritu general de la cultura germánica en el libro de Mad. de Staël, que es una especie de idilio, un paraíso sin serpiente, puesto que ni las consecuencias disolventes de la filosofía crítica, ni el neo-paganismo de Goethe, ni el panteísmo psicológico de Fichte, ni el panteísmo naturalista de Schelling, bastan a turbar el inquebrantable optimismo de **[p. 278]** la autora, que no acierta a ver por todas partes más que efusiones sentimentales, virtudes domésticas y aspiraciones al ideal cristiano. Hay, además, en el libro una intención política del momento, que desvirtúa su valor como testimonio histórico, una intención secreta algo parecida a la que muchos suponen en la *Germania* de Tácito, es decir, un contraste entre la virtud y el espiritualismo de los alemanes y la corrupción y materialismo de los franceses. Mad. de Staël, desterrada por Napoleón y perseguida con encarnizamiento hasta el punto de prohibírsela en 1810 la impresión de este libro suyo (que sólo pudo verificarse en Londres tres años más adelante), proseguía su campaña de oposición al Imperio, bajo la sombra de los artistas y

de los pensadores alemanes. El motivo ocasional de la obra era ciertamente inferior a la grandeza de su asunto. La política de Napoleón nada tenía que ver con la *Crítica de la razón pura* ni con el arte de Goethe. Pero tampoco hemos de extremar esta consideración ni ver en la *Alemania* un escrito de circunstancias únicamente. Es verdad que las circunstancias le ayudaron, y que no fué pequeña fortuna para este libro de iniciación aparecer precisamente en los días en que el despotismo napoleónico, sublevando contra sí la Europa entera, había despertado por reacción el sentimiento y la conciencia de las nacionalidades, con lo cual tarde o temprano habían de ir levantando la cabeza todas las lenguas desdeñadas, y habían de volver a sonar por todos los ámbitos de la tierra aquellas voces de los pueblos, *Stimmen der Völker,* que comenzaba a escuchar el inspirado y profético Herder. Tal impulso fué necesario para que el espíritu de Mad. de Staël, preparado por el aprendizaje de diez años de destierro, acabara por emanciparse de la dura tutela del análisis ideológico y comenzara a respirar en una atmósfera poética. Aquella vaga oposición entre las literaturas del Norte y del Mediodía, que apunta en su primer libro, se aclara en este postrero, o, por mejor decir, se formula en sus verdaderos términos, los que ya en Alemania admitía universalmente la crítica: *poesía clásica y poesía romántica,* entendiendo por este último nombre «la que ha nacido de la caballería y del cristianismo». Mme. de Staël no se atreve a decidir cuál de los dos géneros merece la preferencia, pero trata de mostrar que estas dos capitales direcciones del gusto y del arte no han nacido por accidente, sino **[p. 279]** que se derivan de las fuentes primeras de la imaginación y del pensamiento. La determinación de estas fuentes es débil y vaga, pero Mad. de Staël no disimula sus simpatías románticas. «La cuestión para nosotros -dice- no está entre la poesía clásica y la poesía romántica, sino entre la imitación de la una y la inspiración de la otra. La literatura de los antiguos es, entre los modernos, una literatura transplantada: la lite-

ratura romántica o caballeresca es, entre nosotros, indígena, y ha brotado de nuestra religión y de nuestras instituciones. La poesía francesa, por lo mismo que ha pretendido ser mas clásica que ninguna otra de las modernas, es la única que no ha llegado a ser popular. Los gondoleros de Venecia cantan las estancias del Tasso; los españoles y portugueses de todas condiciones sociales saben de memoria los versos de Calderón y de Camoens; Shakespeare es tan admirado en Inglaterra por el pueblo como por las clases superiores. Muchas poesías de Goethe y de Bürger se han puesto en música, y las oiréis repetir desde las orillas del Rhin hasta el Báltico. En cuanto a nuestros poetas franceses, es cierto que los admiran todos los hombres cultos en nuestro país y en el resto de Europa, pero son del todo desconocidos para las gentes del pueblo, y aun para los mismos habitantes de las grandes ciudades, porque las artes no son en Francia, como en otros países, naturales del mismo suelo donde sus bellezas se desarrollan… La literatura romántica es la única que todavía admite perfección, porque teniendo sus raíces en nuestro propio suelo, es también la única que puede crecer y vivificarse de nuevo: expresa nuestra religión; recuerda nuestra historia; su origen es antiguo, pero no es clásico. La poesía clásica, para llegar a nosotros, tiene que pasar por los recuerdos del paganismo: la poesía de los germanos es la Era Cristiana de las Bellas Artes: se sirve de nuestras impresiones personales para conmovernos: el genio que la inspira se dirige inmediatamente a nuestro corazón, y parece evocar nuestra misma vida como un fantasma, el más poderoso y terrible de todos». [1]

Parece inútil encarecer la importancia histórica de esta página. Con ella comienza una nueva era. Chateaubriand, cuya imaginación era mucho más romántica que la de Mad. de Staël, **[p. 280]** no tiene en ninguna de sus obras una profesión de romanticismo tan franca y explícita como ésta, y recuérdese que fué escrita diez y siete años antes del prefacio de *Cromwell*. Para Alemania

no tenía novedad alguna. Desde 1804 había escrito Juan Pablo la teoría de su propio romanticismo *(Vorschule der Aesthetik);* en 1808 había expuesto Guillermo Schlegel en Viena la misma distinción aplicada al teatro. Pero tales ideas debían de ser tan refractarias al espíritu francés, que no es pequeña gloria en Madame de Staël el haberlas aceptado antes que nadie, teniendo que vencer para ello sus propias preocupaciones. Ella misma nos cuenta que en el salón de la Duquesa de Weimar sostuvo polémica con Schiller, en defensa del sistema dramático francés y de la regla de las unidades. Tardó mucho en convencerse, y todavía en este mismo libro *De Alemania* quedan vestigios de contradicción. Schiller la guardó cierto rencor, aunque había comprendido perfectamente las cualidades y los defectos de aquella rica y vigorosa naturaleza, tan llena de lucidez, de vivacidad y de expansión. «Esta mujer no tiene sentido para lo que llamamos poesía -escribe a Goethe-; en una obra de esta clase no se asimila más que la pasión, la elocuencia, el espíritu general; pero si lo bueno se le escapa a veces, nunca admirará lo malo… En todo lo que llamamos filosofía, es decir, en todas las cuestiones fundamentales y elevadas, hay que estar en discordancia con ella; pero su buen natural y sus sentimientos valen más que su metafísica. Su hermosa inteligencia llega casi a la altura del genio. Pero se empeña en aclararlo todo, en comprenderlo todo, en medirlo todo: no os concede nada oscuro e inaccesible: todo lo que no puede iluminar con su antorcha es para ella como si no existiera». Schiller llega a decir de Mad. de Staël que ahuyentaba de él toda poesía, y compara su conversación con el tonel de las Danaidas. Goethe la fué todavía menos favorable, y procuró cuanto pudo defenderse de aquel torbellino; pero lo cierto es que Mad. de Staël pagó espléndidamente su hospitalidad a los alemanes, y nunca llegó a enterarse de tales maledicencias. A saberlas, las hubiera perdonado, sin borrar ni una tilde de lo que había escrito, porque su corazón era magnánimo y generoso, y en estos últimos años su-

yos la adversidad había depurado su índole moral, inclinándola a pensamientos graves y a esperanzas ultramundanas, de las cuales los **[p. 281]** últimos capítulos de esta misma *Alemania* dan testimonio. «Santificad vuestra alma como un templo -dice a los artistas-, si queréis que el ángel de los nobles pensamientos se digna descender a ella». No hay duda que Mad. de Staël llegó a saludar, aunque de lejos la restauración del sentimiento cristiano. ¡Qué diferencia entre la vaga exaltación sentimental de sus años juveniles y el espíritu resignado, consolador y hasta místico de estas últimas páginas! «Todo tiende a hacer triunfar los sentimientos religiosos en las almas -decía-. Existe una alianza natural entre la religión y el genio… La filosofía idealista, el cristianismo místico y la verdadera poesía, tienen en cierto modo, el mismo objeto y la misma fuente». [1]

Tal fué la obra crítica de Mad. de Staël: tales los conceptos que legó al romanticismo. No emancipó la técnica, pero emancipó el espíritu literario. Su acción no fué poética, sino oratoria. Habló al sentimiento más que a la imaginación. No acertó a crear formas nuevas: pero demostró con elocuencia ardiente y comunicativa la necesidad de crearlas, y buscó, más por necesidad lógica y por instinto moral que por predilección artística, apoyo en el idealismo alemán para recabar la libertad del espíritu, degradado por la ética utilitaria y oprimido por la brutal tiranía de la fuerza y del éxito. El romanticismo de la ilustre escritora fué tardío, y nació de su conciencia moral, de su espiritualismo filosófico, de su liberalismo político, de su fe inquebrantable en el progreso. Nunca entendió el arte por el arte y sus apreciaciones estéticas se resienten de esto. Admiró y comprendió en Schiller al poeta de la voluntad triunfante y heroica; pero en cuanto a Goethe, lo más profundo de su arte se le resistió siempre, y no hizo más que arañar la superficie de sus obras. El optimismo de Mad. de Staël es grande, pero monótono y algo declamatorio: lejos de evitar los lugares comunes, los busca con espe-

cial fruición, que dice más en pro de su bondad de alma que de su gusto. Pero de todos modos, extendió los límites de la crítica, mostró nuevos horizontes, rompió **[p. 282]** (como dice Goethe) aquella especie de muralla de la China que incomunicaba la literatura francesa con el resto del mundo, proclamó y practicó el principio siempre fecundo de la libertad en las artes, se esforzó por comprender y sentir aun lo que era menos armónico con su educación y con sus primeros impulsos, y aun exagerando el punto de vista social, consiguió, mediante él, renovar el método y dar cierta unidad a la historia literaria. Si erró mucho, sus errores son secundarios, y casi todos de pura erudición, disculpables aunque no viniesen de pluma femenina. Si no tuvo la llama del genio, tuvo todos los ardores de la pasión, que a veces le sustituye, y un cierto poder de intuición rápida, una continua exaltación intelectual, que parece que inventa y crea lo que va recibiendo y aprendiendo. Algo se comunicó a sus libros de aquella juventud perpetua de su alma, que ella describe con tan magníficas palabras, «juventud que renacía de las cenizas mismas de la pasión, y era como la rama de oro que no se marchita jamás, y que abre a la Sibila la entrada de los Campos Elíseos».

Cualidades muy distintas, y artísticamente muy superiores, tuvo Chateaubriand (1772-1848), [1] que comparte con la que fué a un tiempo su rival y su amiga, la dictadura literaria de este período. Así como Mad. de Staël es riquísima en ideas, incompletas si se quiere y no enteramente originales, así Chateaubriand es pobrísimo de ellas, cuanto opulento de formas y colores. Si Mad. de Staël no puede ser contada entre los filósofos, merece a lo menos lugar entre los pensadores, y tuvo, además de **[p. 283]** sagacísimo talento de moralista, curiosidad viva e inquieta por los grandes problemas especulativos, aunque no llegara más que a entreverlos. Tal curiosidad era enteramente ajena al espíritu de Chateaubriand, ni cuando racionalista ni cuando creyente, y esto explica la endeblez y hasta la puerilidad que en to-

da la primera parte del *Genio del Cristianismo* han notado lo mismo los cristianos que los incrédulos. En rigor, puede dudarse hasta de que Chateaubriand fuera nunca un espíritu religioso, no porque dudemos de la sinceridad de su conversión y de sus lágrimas, sino por la ligereza profana y la intemperancia de fantasía, aún más que de sentimiento con que trató las cosas más altas. Él que era capaz de intercalar en *El Genio del Cristianismo* [1] un episodio como el de *René,* que es la quinta esencia de los tósigos morales más homicidas, podría tener, y tuvo sin duda, la imaginación *católica,* pero de la imaginación no parece que pasó nunca. Y, sin embargo, su influjo en la restauración cristiana fué grande, pero no derivado ciertamente ni del ardor de su convicción, ni de la solidez de sus pruebas, sino del poder prestigioso de esa imaginación suya tan magnífica y deslumbradora, del feliz concurso de circunstancias que hizo aparecer su libro en la misma memorable fecha del Concordato, y cuando hasta los revolucionarios de la víspera sentían hastío de la impiedad y sed de religión: y, finalmente, de la grandeza inmortal y divina de la causa a quien servía, y que escoge sus instrumentos como place a sus altísimos e inescrutables designios. Aquella generación no podía ser conducida a la Iglesia sino por senda de flores, y Chateaubriand se encargó de esparcirlas a manos llenas por el camino, aunque entre ellas mezclase algunas de enervante y venenoso perfume. Y, por desgracia, estas eran las que el autor había cultivado con más esmero, y las que lograron más larga vida, inoculando en una generación entera la más espantosa de las enfermedades morales, el egoísmo impotente y el tedio de las obras de la vida; extraña mezcla de emociones tumultuosas, de cavilación melancólica y de epicureísmo muelle. Este era el verdadero fondo de la naturaleza moral de Chateaubriand, y persistió siempre en **[p. 284]** él, desde el *Ensayo sobre las Revoluciones* hasta las *Memorias de Ultratumba,* cuyo efecto general no difiere mucho del de las *Confesiones* de Rousseau, salvo las diferencias que nacen de ser

Chateaubriand un caballero y no un ayuda de cámara, y de no registrarse en su vida ninguna acción contraria a la integridad ni al honor. Chateaubriand no era capaz de cometer hurtos domésticos ni de echar sus hijos a la inclusa, viniendo luego en un libro a hacer ostentación de ello; pero era tan vanidoso, tan fatuo y tan egoísta como Rousseau; creía tan firmemente como él que en torno suyo giraba toda la especie humana, y sin desdeñar ninguno de los placeres del mundo, antes bien, buscándolos con avidez hasta el fin de sus días, lo cual prueba que su *taedium vitae* tendría de todo menos de místico, gustaba de decir y escribir que *se había hastiado de todo desde el vientre de su madre;* que le fatigaban por igual la gloria y el genio, el trabajo y la ociosidad, la prosperidad y el infortunio, la naturaleza y la sociedad; que la idea del *no ser* le llenaba el corazón de extraño júbilo, y que su mayor felicidad en el seno del amor era pensar en la destrucción propia y aun en la de todo lo creado. Ni el mismo lord Byron, que pasaba en aquellos días por poeta satánico, pensó ni escribió nunca mayores atrocidades retóricas que las que Chateaubriand se complace en poner en boca de sus personajes predilectos, de sus Chactas y de sus Renés, sin contar las que por cuenta propia, y sin velo alguno, escribe en sus *Memorias*. De intento he dicho *retóricas,* porque cualquiera que fuese el grado de misantropía y de pesimismo que realmente se albergaba en el alma de Chateaubriand, es evidente que él forzaba la nota lo mismo que Byron, ofreciéndose uno y otro en espectáculo, según la moda de entonces, como seres enigmáticos y ángeles caídos, llenos de pasiones tempestuosas y furibundas. Uno y otro dieron a entender que habían estado enamorados de sus propias hermanas: Byron gustaba de que las gentes le tuviesen por brujo y también por asesino y pirata, y creyesen que en sus orgías bebía en un cráneo; y con estos y otros mil disparates que, a mi entender, nunca tuvieron realidad más que en sus imaginaciones conturbadas por el mal gusto y por la soberbia, dieron el tono a la generación románti-

ca, comprometiendo el resultado de aquella grandiosa revolución, con el doble fermento de la falsedad moral y de la *egolatría*. Era la herencia del siglo XVIII; **[p. 285]** el espíritu declamatorio del gran sofista de Ginebra, prolongado en sus hijos y en sus nietos.

En vano Chateaubriand se empeñaba en rechazar tal genealogía. Era de la escuela de Rousseau, no solamente por su ideal soberbio y misantrópico, sino por sus admirables condiciones de paisajista. Pero en esta parte la superioridad del discípulo es tan evidente, que puede decirse que rompe con la tradición y funda escuela nueva, no ya con relación a Rousseau, sino con relación al mismo autor de *Pablo y Virginia*. Ni los paisajes suizos de Juan Jacobo ni las noches del trópico descritas por Bernardino, tienen la grandeza solemne de los desiertos americanos de Chateaubriand, ni la pureza ideal de líneas y de contornos con que trazó el horizonte de la campiña romana. En esta parte esencial del arte moderno, la gloria de Chateaubriand permanece intacta. Es grande entre los grandes: descubrió un mundo entero de colores y de armonías; la naturaleza susurró a su oído revelaciones que no había hecho antes a ningún otro hombre. No pintó solamente las cosas naturales, sino el reflejo moral de ellas; no se detuvo en las apariencias fugitivas, sino que penetró hasta el alma de la creación, interpretando las voces misteriosas con que habla al espíritu humano. Aunque escritor colorista y pintoresco en alto grado, todavía lo que predomina en él es lo que pudiéramos llamar el elemento lírico del paisaje. Si hay algo de religioso, de sereno y apacible en su arte, lo debe principalmente a esas voces de la soledad que con tan inefable halago acallaban el fiero hervir de sus pasiones agriadas, rompían la dura corteza de su egoísmo y daban expansión a la tristeza céltica de su alma.

En el paisaje, como en todo, Chateaubriand tuvo el instinto de la grandeza, y en el paisaje con más sinceridad que en ninguna otra cosa, porque quizá el único sentimiento profundo que habi-

tó en su alma fué el sentimiento de la naturaleza; y no circunscrito y limitado, como en tantos otros vemos, a un género particular de paisajes, sino vasto y riquísimo como la naturaleza misma, y apto para sentir y describir igualmente la vegetación salvaje y pródiga de los bosques del Nuevo Mundo, las sombras transparentes del cielo de Grecia, y el *aire* de sus noches *dulce como la leche y como la miel,* las abrasadas arenas del Egipto y de la Siria y la desolación del Mar Muerto. Por primera vez, con Chateaubriand, la **[p. 286]** poesía descriptiva tomaba posesión del mundo entero y centuplicaba sus efectos al mezclarse con la poesía de la historia. Y esta fué su segunda conquista.

Como Schiller y Goethe en Alemania, como Walter Scott en Inglaterra, tiene Chateaubriand la gloria de haber renovado en Francia el sentimiento de la historia en su brillantez pintoresca y en su verdad moral, completamente desconocidas y olvidadas en las farragosas compilaciones, en los panegíricos retóricos y en los centones de epigramas a que en el siglo XVIII se daba el nombre de historias. Todas las grandes condiciones descriptivas que adornaban a Chateaubriand como pintor de naturaleza física, debían acompañarle también como pintor de grandes escenas históricas, y, sobre todo, como admirable pintor de batallas. Con la misma intensidad, con la misma ardiente visión que aplicaba a las selvas, a las aguas y a los cielos, sacaba de informes fragmentos que para la erudición habían sido letra muerta, la grandiosa reconstrucción del mundo bárbaro que se admira en el relato de Eudoro, y la figura verdaderamente épica de Meroveo sobre su carro. Aquellas páginas decidieron de la vocación histórica de Agustín Thierry, [1] y en este caso, como en tantos otros, la luz misteriosa y divina del arte alumbró como precursora los caminos de la ciencia. No es Chateaubriand historiador propiamente dicho, pero sí poeta histórico, de imaginación potentísima. Sus libros de historia son confusos, superficiales y fragmentarios; pero los cuadros históricos esparcidos en sus poemas y en sus via-

jes, suelen ser admirables dechados de aquel género de adivinación arqueológica con que los grandes artistas del romanticismo restauraron y vindicaron la Edad Media.

Y no la Edad Media solamente. Más que el sentido de los tiempos bárbaros, y mucho más, por de contado, que el de los primeros siglos cristianos, tuvo Chateaubriand el sentido de la antigüedad clásica, vista de un modo romántico y moderno. Si hubiera logrado tan familiar y directo trato como Andrés Chenier con la poesía homérica en su propia lengua, y si además no le hubiese faltado la única cualidad de poeta que le faltó, pero cualidad esencialísima, el ritmo; no el ritmo vago y flotante de la **[p. 287]** prosa, sino el métrico, numerado y preciso, único lenguaje digno de la epopeya; quizá algunos rasgos de los primeros libros de los *Mártires,* especialmente la pintura de la familia de Demodoco, hubiesen sido dignos de competir con los admirables fragmentos de *El Ciego y* de *El Mendigo*. Así y todo, no es pequeño mérito en Chateaubriand el traerlos a la memoria; pero donde verdaderamente es superior a toda comparación y se pone al lado de los más grandes artistas neo-clásicos, es en el episodio de Velleda, que bastaría por sí solo para salvar del naufragio un poema que, tomado en conjunto, es de absoluta decadencia y de visible y empalagoso artificio, un centón de retazos épicos recortados en frío de todos los poemas del mundo. La unidad de tono se pierde a cada momento, y resulta la impresión más contusa y abigarrada que puede darse. Pero esta Velleda lo hace olvidar todo: es de la familia de Dido, de Ariadna, de Medea, [1] de todas las grandes víctimas del amor fatal e incontrastable, y, sin embargo, es una creación nueva. Chateaubriand, como Byron, no ha creado en rigor más que dos tipos: uno, el de *René,* que era el suyo propio; otro, el de la virgen violenta y fanática abrasada en las llamas inmortales de la pasión: Atala o Velleda.

Si se nos pregunta, en vista de todo lo expuesto, nuestra opinión definitiva acerca de Chateaubriand, dudaremos algo antes

de responder, y haremos varias distinciones, en que por nada entra la simpatía o antipatía que sus obras y su influencia nos inspiren. Es, sin duda, gran poeta, pero poeta incompleto. Y no lo decimos sólo por la falta del ritmo, aunque sea deficiencia bastante grave, que trae consigo otras muchas. Por culpa suya o por culpa de la lengua en que escribía, se vió obligado a cultivar una forma esencialmente contradictoria, que oscila entre la epopeya y la novela, sin ser ni la una ni la otra. La musa de Chateaubriand parece que danza con un pie calzado y otro desnudo. Cuando creemos que va a subir a los cielos, una construcción prosaica, un giro discursivo, nos advierten que estamos en la tierra. Cuando pensamos seguir la fácil narración de una novela o el encadenamiento de un discurso histórico, una expresión enfática y altisonante, una comparación homérica armada de todas armas, una frase recargada de **[p. 288]** accesorios pintorescos, nos vuelve a acercar a los labios la copa de la poesía, para retirárnosla inmediatamente. A la larga, esta prosa llega a impacientar, porque produce cierto hormigueo en los oídos y en el espíritu. Parece que el autor quiere y no puede; parece que la estrofa impaciente va a resquebrajar por alguna parte la dura corteza de la prosa, y como esto no sucede, y continúa el desfile de imágenes concebidas de un modo poético y ejecutadas de un modo prosaico, esta transposición de un molde a otro acaba por hacernos creer que el autor se va traduciendo mentalmente así mismo, cosa de todo punto contraria a la unidad del efecto estético. Pero, no sólo resulta incompleta la poesía de Chateaubriand por no estar en verso, sino porque, siendo riquísima en todo lo exterior, es sumamente reducida y limitada en la región de las ideas y de los afectos. Y no nos fiemos de apariencias: Chateaubriand no describió en toda su vida más que un solo estado moral, un solo estado psicológico. *Werther* no es más que un momento fugaz en la vida artística de Goethe, un momento corregido y anulado por otra serie de momentos y de posiciones de alma que se prolongan

hasta agotar casi el riquísimo contenido de la conciencia. *René* es todo Chateaubriand, moralmente considerado: no hay psicología menos complexa. Como artista, Chateaubriand carece de invención de conjunto, y, por el contrario, tiene en altísimo grado, la invención de los detalles. Más que libros, dejó magníficos almacenes de frases. De todos sus escritos pueden sacarse páginas maravillosas; pero ninguno de ellos está *compuesto,* salvo las tres novelas cortas. La unidad enteramente artificial de *Los Mártires,* prueba hasta qué punto estaba reñido su ingenio con la unidad orgánica.

No alcanza, por consiguiente, Chateaubriand en la historia del arte moderno la importancia que tienen los dos grandes poetas alemanes contemporáneos, suyos ni tampoco la de Byron, ni la de Manzoni y Leopardi. Mientras todos ellos permanecen vivos, las obras de Chateaubriand han envejecido extraordinariamente; y como una parte muy considerable de su mérito está en las palabras, sólo los franceses le sienten y aprecian debidamente, lo cual ya es una razón de inferioridad. Traducido, es de los autores que más pierden. Para estimarle en todo su valor hay que hacerse cargo de la profunda revolución que hizo en la lengua de su patria, **[p. 289]** dejando preparado un magnífico instrumento para los poetas y prosistas que vinieron después. No ya sólo Lamartine, Alfredo de Vigny y Víctor Hugo y Teófilo Gautier, sino los realistas mismos, con Flaubert a la cabeza, son discípulos de Chateaubriand en cuestión de estilo. La célebre novela *Salambona* [1] no es más que la exageración (en algunos casos la caricatura) de los procedimientos de estilo usados en *Los Mártires*. Sabido es que Gustavo Flaubert se quedaba extático ante las frases de Chateaubriand y continuamente las repetía con voz estentórea. [2] Pero es claro que esta magia, pegada a los ápices de las sílabas, no existe o es mucho más débil para nosotros.

En suma: Chateaubriand despertó en Francia la imaginación poética aletargada, mostró a los *ideólogos* de su tiempo que la pa-

labra humana servía para algo más que para analizar y descomponer sensaciones, y que podía luchar con el pincel sin desventaja; transportando el idilio a las selvas americanas, le dió novedad y extraño color, y le realzó con rasgos de pasión sublime y trágica; al describir con amarga elocuencia su propia enfermedad moral, interpretó los sentimientos confusos de su generación y creó un ideal poético aunque no de la mejor poesía; buscando por sistema lo grande, cayó muchas veces en lo desmesurado y falsamente gigantesco, pero otras se mostró capaz de comprender y aun de remedar la pureza del arte primitivo, más fielmente que otros asiduos lectores de Homero y de la Biblia: trajo el *color local,* poetizó la historia y la geografía y, finalmente, escribió la primera poética romántica.

Romántica hemos dicho con toda intención, aunque el autor la tituló *Poética del Cristianismo*. La poética cristiana existe sin duda, pero no ha de confundirse con la poética de los pueblos cristianos. El Cristianismo es una revelación sobrenatural que realza, transfigura y perfecciona la naturaleza humana. Tiene su maravilloso propio, su moral tan superior a la moral filosófica, **[p. 290]** como es superior lo divino a lo humano: tiene, sobre todo, el tesoro de sus dogmas augustos, de sus misterios inefables, que así como son la más alta verdad, pueden ser también fuente de la más alta poesía. Pero sólo aquella poesía que directa y fielmente se inspire en esos dogmas y aspire a dar manifestación simbólica a esos misterios; sólo aquel arte que esté penetrado y saturado de la savia inmortal del cristianismo heroico y militante; sólo aquella poesía que contemple lo maravilloso como realidad tremenda y actual, y no como libre juego de la fantasía; sólo aquel arte que del Cristianismo tome aquellos elementos que sólo en el seno del Cristianismo pueden nacer, merecerán el nombre de arte y de poesía cristiana. La genealogía de este arte es conocida: nace de las narraciones evangélicas y de las visiones del *Apocalipsis;* se dilata riquísimo por la serie de los libros apócrifos; ensaya ruda-

mente las representaciones simbólicas en las paredes de las catacumbas; crea un nuevo género de elocuencia; un arte litúrgico (que no ha de confundirse con la liturgia misma, sino que es desarrollo y eflorescencia de ella); un arte musical y una poesía lírica; dos géneros de arquitectura; dos escuelas pictóricas; un poema colosal que abarca tierra y cielo. Pero antes, y después, y al mismo tiempo que todas estas cosas florecen, los pueblos cristianos, que, además de serlo, son griegos, latinos, germanos, eslavos, y que han recibido, por consiguiente, los frutos de la herencia y de la raza, crean una porción de formas de arte que esencial y substantivamente no son cristianas, y que llegan a ser anticristianas a veces. Estas formas se insinúan muchas veces en el arte cristiano propiamente dicho, alteran la unidad y la pureza del tipo, o le complican con rasgos nuevos; y a su vez el Cristianismo, eje y centro de la civilización moderna, dilata su influencia, pero *accidental y* no esencialrnente, a esas formas y modos de arte, que sin visible profanación no puede decirse que hayan nacido de su espíritu. Existe, pues, en todos los pueblos cristianos una *dualidad* artística, de que los pueblos antiguos no dan ejemplo. En la India y en Grecia, la teogonía y la poesía son en su origen una misma cosa, y luego se desenvuelven como miembros de un mismo organismo, sin que haya verdadera emancipación, a no ser en los tiempos de decadencia. Una religión humana y natural pudo y debió engendrar un arte natural y humano, **[p. 291]** que en rigor es su complemento y perfección última. Pero el Cristianismo no es religión humana, sino divina; no natural, sino sobrenatural, y, por tanto, se encuentra, respecto del arte, en condiciones totalmente diversas. Le recibe, le acoge, le llama amorosamente; pero, en rigor, puede vivir sin él. Toda forma artística, por su mismo carácter de limitación humana, resulta pobre y estrecha para tal contenido. Un arte cristiano perfecto y adecuado a su fin sería una monstruosidad inconcebible. El arte cristiano nunca puede ser más que una aproximación tímida hacia su ob-

jeto. En este punto, la superioridad estética del arte clásico es innegable, y la conclusión más religiosa sería quizá la tesis contraria a la de *El Genio del Cristianismo*. Pero aquí convendría hacer varias distinciones, y acaso la clave de todo pudiera encontrarse en la teoría de lo sublime. Lo sublime, que es una especie de relámpago de lo infinito, es el género de belleza peculiar del arte cristiano; pero por lo mismo que es un relámpago, no basta a difundir la belleza total en aquellas obras donde imprime el surco rapidísimo de una luz que no es de este mundo.

Es cierto también que los efectos poéticos del Cristianismo han tenido que ser distintos, según las aptitudes de las razas que le han adeptado. Y en cuanto al que hemos llamado *arte de los pueblos cristianos,* es decir, a todas aquellas producciones artísticas que no se proponen primariamente un fin religioso, es claro que algunas o muchas de ellas han podido obtener o han obtenido una perfección estética igual o superior a la de los modelos clásicos, así como otras se han quedado notoriamente inferiores, sin que ni lo uno ni lo otro haya de atribuirse, como a causa primera, a la influencia del Cristianismo, sino al genio individual de los artistas, a las condiciones históricas de su producción y a otras circunstancias muy numerosas y bien obvias. Resulta de aquí que el que pretenda explicar la literatura moderna, como lo intentó Chateaubriand, por el Cristianismo sólo, pierde el tiempo y no demuestra nada, puesto que la literatura moderna o romántica, es decir, la que nació en los tiempos medios y dura hasta nuestros días, tiene sus hondas raíces, no solamente en el espíritu cristiano, sino en la tradición clásica más o menos adulterada; en el paganismo septentrional, lleno de supersticiones y de misterios; en el individualismo germánico; en la Caballería y en la fecunda y varia **[p. 292]** agitación del Renacimiento. Sólo deslindando todas estas cosas, se pueden evitar vanas declamaciones.

Chateaubriand no hizo nada de esto; lo involucró todo: despreció las cuestiones de orígenes y las enseñanzas de la historia, procedió sin verdadero respeto a las cosas santas, y dejó, en vez de un libro apologético, un libro de amena recreación y de crítica superficial y mundana. No hablemos de la primera parte, consagrada al dogma y a la doctrina. Chateaubriand no era teólogo ni filósofo, ni estaba obligado a serlo; pero, en materia donde tanto abundan las riquezas, es casi burlarse de los lectores probar el pecado original por las costumbres de la serpiente de cascabel, y comparar el celibato eclesiástico con la virginidad de las abejas. La lectura de este primer libro es aflictiva para quien tenga espíritu religioso y conozca algo de los grandes monumentos de la controversia cristiana. El mismo Chateaubriand pasa como sobre ascuas por esta parte dogmática, y procura reparar su desastroso efecto con una especie de historia natural recreativa, destinada a amplificar el argumento de las causas finales. Aquí triunfan sus grandes condiciones de paisajista, que lucha con las *Armonías* de Bernardino de Saint-Pierre y totalmente las oscurece; de pintor de animales, a quien el mismo Buffón tiene que ceder la palma, si no en la elegancia majestuosa y sostenida, a lo menos en la brillantez y variedad de matices, no menos ricos y variados que los del plumaje de una ave del Paraíso. Después de esta deslumbradora excursión, mucho más artística que científica, por los dominios de la física estética, el autor examina en dos partes, que son las más extensas de la obra, la influencia del Cristianismo en las bellas artes y en la literatura. Hay mucho que admirar en estos capítulos, y su benéfico resultado es indudable. El siglo XVIII había escarnecido por boca de Voltaire la sublime poesía de los Sagrados Libros; Chateaubriand la rehabilitaba, haciendo el paralelo entre la Biblia y Homero. El siglo XVIII había renegado de todas las instituciones cristianas como tétricas, absurdas y bárbaras; Chateaubriand ponderaba, en muy bellas páginas, el esplendor de las solemnidades de la Iglesia, hacía la apología de las

campanas, trazaba el cuadro de las rogativas, penetraba en los cementerios campestres y en los túmulos de la abadía de San Dionisio, describía los hábitos de los monjes y las heroicas odiseas **[p. 293]** de los misioneros, explicaba las armonías de la religión cristiana con las escenas de la naturaleza y con las pasiones humanas, convidaba a los poetas a meditar en los claustros; en suma, llamaba a todas las puertas de la imaginación, y en todas fué oído. No sabemos que el libro produjera ninguna conversión; era demasiado alegre y profano para esto; pero despertó en unos la curiosidad, en otros la simpatía, que suele ser principio de amor y deconocimiento. Estos efectos se vieron pronto en la nueva generación literaria. Los poetas románticos suelen ser creyentes algo dudosos; pero hasta cuando blasfeman, ponen en sus palabras una exaltación religiosa o antirreligiosa que la impiedad cínica y burlona del siglo XVIII no conoció nunca. Los apóstrofes del *Rolla* de Alfredo de Musset, sus maldiciones contra Voltaire, no se comprenden sino después de *El Genio del Cristianismo*. No hay poeta impío y libertino de nuestro siglo que no haya sentido, y no haya expresado enérgicamente, la preocupación del misterio de lo infinito y el convencimiento de que *una grande esperanza ha atravesado la tierra*.

Pero si de esta impresión de conjunto se desciende a los detalles, la estética cristiana de Chateaubriand pierde mucho. Él mismo vino a confesar que en aquella fecha era extraño a todas las bellas artes, excepto la literatura. La rehabilitación literaria y solemne del arte gótico no la hizo Chateaubriand, sino Víctor Hugo, en un famoso capítulo de *Nuestra Señora,* que suscitó una legión de arqueólogos. Chateaubriand en materia de artes no es romántico, ni traspasa los límites de la pobre crítica del Imperio. Encuentra todavía bárbaros los templos ojivales, pero en cambio se extasía con la arquitectura del Cuartel de Inválidos y con los jardines de Versalles. ¿Qué más? Su propia crítica literaria es la de La Harpe o la de Marmontel; es la crítica francesa clásica, lle-

vada hasta el risible extremo de poner en parangón la *Zaira* de Voltaire con las lágrimas de Príamo a los pies de Aquiles. Cualquiera pensaría que en una *Poética del Cristianismo,* el grande Alighieri debía ocupar largo espacio. Pues sucede todo lo contrario: Chateaubriand no sabe de Dante más que los versos de la puerta del infierno y el episodio de Francesca de Rímini. En cambio, ¿dónde va a buscar el tipo de la poesía cristiana? Nadie podría sospecharlo: en el siglo de Luis XIV y en el siglo XVIII. Voltaire **[p. 294]** está tratado como un gran poeta, y el juicio de la *Henriada* ocupa triple espacio que el de la *Divina Comedia, «producción caprichosa»,* que tiene algunas bellezas en medio de muchos lunares, *«hijos del siglo y del mal gusto del autor».* Para probarnos la superioridad de la poesía cristiana en la creación de caracteres, se nos cita como tipo de padres cristianos el Lusiñán de *Zaira*, como tipo del hijo cristiano el Guzmán de *Alcira*. Otros paralelos no menos extravagantes, sacados de obras cuya lectura nadie soporta hoy, sirven para probar que el Cristianismo ha introducido una revolución en el modo de sentir y expresar las pasiones. Los tipos clásicos en esto, los que Chateaubriand opone en son de triunfo a la mismísima Dido virgiliana, son la Heloísa de la *Heroída* de Pope, o más bien, de la de Colardeau, la Julia de Rousseau y una Clementina, que, francamente, ignoro de qué novelas sentimentales será protagonista. Con argumentos y modelos de esta fuerza prueba Chateaubriand su tesis.

En suma: el libro ha caducado. Salvo algunos capítulos, no se le puede leer hoy más que a título de curiosidad histórica. La tesis misma está mal puesta, mal desarrollada y mal defendida para quien no se deslumbre con las apariencias de falaz declamación. Comparar lo maravilloso *positivo* del Cristianismo con lo maravilloso de la mitología, es proporcionarse un triunfo fácil pero sobremanera peligroso. Son dos cosas que ni por un momento pueden estar en la misma línea; dos órdenes de pensamientos tan remotos, que sólo la comparación es ya una irreverencia. Existe,

sin duda, una *mitología cristiana* (expresión que no nos atreveríamos a usar si ya no la hubiese empleado José de Maistre); pero esta mitología empieza donde acaba la parte positiva y dogmática del Cristianismo, y aunque sea una eflorescencia natural del espíritu cristiano, es al fin creación libre de la fantasía popular, y, como tal, unas veces superior, otras inferior a las creaciones de la mitología clásica. Hablo de la riquísima literatura de los libros apócrifos, de las leyendas, de los viajes a las regiones infernales, totalmente ignorada de Chateaubriand y omitida en *El Genio del Cristianismo*. Cuando se habla de lo maravilloso cristiano, importa distinguir bien ambos elementos y mantener clara, muy clara, la raya infranqueable que separa lo humano de lo divino. De otro modo nos exponemos a convertir el **[p. 295]** Cristianismo en una fantasmagoría o en una ópera. Nunca se ha creído tan sinceramente en él, como en los tiempos en que nadie se preocupaba de sus bellezas poéticas, ni se oía repetir a todas horas: «¡Qué bello, qué consolador, qué *artístico»!* ¿Cómo de la categoría de belleza, y de una belleza tan relativa como la belleza del arte, ha de inferirse la categoría de verdad, y de verdad absoluta y eterna? ¿Cómo un creyente que lo sea de veras ha de consentir nunca que un género de maravillas en que él no cree sino como artificio y deleite de la fantasía, se ponga en parangón con aquellos misterios inefables que absorben toda la adoración de su alma? Ni ¿qué tiene que ver esto con el gusto literario? ¿Será más o menos cristiano el que admire, como Chateaubriand, a Racine, al Tasso y a Voltaire, o el que encuentre y juzgue que la tragedia francesa es un género falso y monótono; la *Jerusalén,* una elegante novela de caballerías, menos divertida que el *Orlando,* y estime y tenga por cierto que la *Henriada y* todas las tragedias y todos los versos largos y serios del patriarca de Ferney son receta eficacísima contra el insomnio? ¿Será preciso, para merecer nombre de varón piadoso, creer que los antiguos estaban destituídos del sentimiento de la naturaleza, y que Lucrecio y Virgilio en-

tendían de esto mucho menos que Thompson y Gessner? Pues esta es otra de las proposiciones del *Genio del Cristianismo,* cuyo autor compadece muy de veras a los antiguos, porque en pena de su gentilismo e impiedad, estuvieron privados de leer los *Jardines* del Abate Delille, y las *Estaciones* de Saint-Lambert. Al leer este y otros pasajes no menos frívolos, cualquiera diría que en la mente de Chateaubriand el beneficio de la redención humana no tuvo más objeto que hacer posible la publicación de *Pablo y Virginia* o la de *Atala*.

El Genio del Cristianismo había aparecido en 1803. En 1807 vieron la luz pública *Los Mártires,* en que el autor intentó llevar a la práctica su propia teoría, con el dudoso resultado que sabemos. Hay en este poema en prosa bellezas inmortales; pero, lejos de asegurar el triunfo de la Musa de la Verdad sobre la Musa de las Ficciones, como se anuncia en la invocación, todo lo que es o quiere ser cristiano resulta lo más débil, y, al contrario, los recuerdos de la musa homérica tienen mucha gracia, sencillez y encanto. Y es que Chateaubriand podía tener en cierto grado la **[p. 296]** imaginación cristiana, pero tenía pagano el sentimiento. Aun en la misma melancolía de René hay mucho de la tristeza epicúrea que sigue al placer. Su verdadera fórmula está en aquellos versos de Lucrecio, que lo mismo podían ser de Byron:

Medio quoniam de fonte leporum
Surgit amari aliquid quod in ipsis floribus angit.

Es hora de terminar con Chateaubriand. Su excepcional influencia nos ha hecho detenernos en él, y también la consideración de que fué el único de los innovadores franceses que no parece haber recibido influencia alguna de las literaturas extranjeras, al revés de Mad. de Staël, que debió a Inglaterra y a Alemania la mayor parte de sus ideas críticas. Chateaubriand ignoró siempre la cultura alemana, y en cuanto a la inglesa (sobre la cual escribió un *Ensayo crítico* bastante descosido), se atuvo siempre a lo que de ella había aprendido durante sus años juveniles de des-

tierro. Tradujo y comprendió bastante bien a Milton: muy medianamente a Shakespeare. No gustó de Walter Scott, y poco de Byron, a quien tachaba de haberle plagiado el tipo de René, ¡como si Byron hubiera necesitado salir de su propia alma para encontrarle! No diremos que algunos poetas ingleses descriptivos y sentimentales de fines del siglo XVIII, especialmente Beattie y Gray, y todavía más el falso Ossián, dejasen de influir en Chateaubriand; pero esta influencia fué muy tenue y de ningún modo comparable con la que ejerció Juan Jacobo.

Es, pues, totalmente francés en sus orígenes el romanticismo de Chateaubriand, y añadiremos que conserva muchos vestigios de la disciplina clásica. Quizá esto explica, juntamente con su incurable vanidad personal, el que Chateaubriand mirara con tanto despego todas las tentativas de emancipación literaria posteriores a la suya, y escatimara siempre sus elogios a la *posteridad de René,* mostrándose injusto apreciador, no ya sólo de Víctor Hugo, sino del mismo Lamartine.

El crítico, el consejero predilecto de Chateaubriand, el que le infundió su amor a la literatura del siglo XVII y su respeto a la lengua de Fenelón y de Racine, fué Fontanes, [1] espíritu ecléctico; **[p. 297]** pero en quien la timidez académica predominó siempre sobre la simpatía con que miraba ciertas novedades autorizadas por el genio de su amigo. Fontanes trazó el plan de *El Genio del Cristianismo,* vindicó *Los Mártires* de la censura atrabiliaria de los críticos imperiales, y en sus poesías elegíacas y religiosas, v. gr., *La Cartuja o El Día de Difuntos,* presentó un matiz de transición entre la lírica antigua y la lírica lamartiniana. Como censor de detalle, no tenía precio. Su crítica íntima y familiar preservó a Chateaubriand en sus obras capitales de exagerar los defectos de su manera exuberante y pomposa, y cuando Fontanes hubo desaparecido, Chateaubriand se dejó arrastrar de su natural pendiente al efectismo retórico, hasta llegar a los excesos de mal gusto que afean la *Vida de René* o las *Memorias de Ultratumba*.

Cuando se leen algunas páginas de *Los Mártires* o del *Itinerario,* que tienen hasta sobriedad y aticismo, y que tanto contrastan con lo que vino después, se comprende que pasó por allí la lima de Fontanes suavizando asperezas, y que con razón podía decir a Chateaubriand lo que Tibulo a Mesala: *Non sine me est tibi partus honos*. Nada tan útil en las épocas críticas del arte como la presencia de tales censores, inflexibles en cuanto a la pureza de dicción, tolerantes y benévolos con el espíritu y con la forma esencial de la obra poética, aunque no sea la misma que han aprendido a admirar desde sus primeros años. «Yo veía a Fontanes lleno de sorpresa -dice Chateaubriand- cuando le leía fragmentos de *Los Natcher,* de Atala, de *René;* no podía reducir estas producciones a las reglas comunes de la crítica; pero conocía que entraba en un mundo nuevo, veía una naturaleza nueva, comprendía una lengua que él mismo no hablaba. Recibí de él excelentes consejos, le debo todo lo que haya de correcto en mi estilo: me enseñó a respetar el oído, me impidió caer en la extravagancia de invención y en la aspereza de ejecución que caracteriza a mis discípulos».

Para mayor fortuna, tuvo Chateaubriand, al lado de esta crítica que le servía de freno, otra que le daba alas, porque ella misma las tenía; crítica impregnada de misterioso perfume platónico y espiritualista, crítica *sugestiva* en alto grado, y engendradora de mil pensamientos que sin ella no hubiesen nacido en el alma del poeta. Esta crítica era la de otro amigo de Chateaubriand, **[p. 298]** Joubert, [1] uno de los moralistas más refinados e ingeniosos, y de los espíritus más dulces y simpáticos de que puede honrarse la literatura francesa. No dejó más que pensamientos; pero tienen la alta virtud de haberlos pensado el autor por sí mismo, libre de convenciones y de rutinas de escuela, con perfecta y absoluta sinceridad. Y entre estos pensamientos los hay exquisitos, dignos de la antigüedad helénica, dignos de Platón mismo; y hay otros vaporosos, tenues, casi impalpables que parecen ideas mu-

sicales (si se nos permite la frase) más bien que conceptos del entendimiento. El mismo Joubert decía que los más hermosos versos son los que se exhalan como sonidos o como aromas, los que conservan el calor o la humedad del aliento del alma. Así es su prosa. Oigamos algunos aforismos suyos, que anuncian una poética nueva: «A las lenguas hay que tratarlas como a los campos: para hacerlas fecundas, cuando no son jóvenes, hay que removerlas a grandes profundidades: sólo en esas profundidades se encuentra el oro…» Creía Joubert, muy distinto en esto, como en todo, de la mayor parte de los franceses, que acaso la belleza del estilo es compatible con cierta oscuridad y ciertas nubes, cuando éstas proceden de la excelencia misma del pensamiento o de la elección de palabras que no son comunes, de giros que no son vulgares. «Es cierto -decía- que lo bello literario tiene siempre una belleza visible y otra belleza oculta, y que nunca nos hace más impresión que cuando lo descubrimos atentamente en una lengua que no entendemos sino con trabajo». Nadie creyó tan firmemente como Joubert en la persistencia absoluta del ideal del arte. «En los géneros templados, en todo lo que es inferior, depende uno, a pesar suyo, del tiempo en que vive y habla, como todos sus contemporáneos; pero en lo bello, en lo sublime, en todo lo que participa de lo sublime o de lo bello, no se depende de nadie, y en cualquier siglo se puede ser perfecto, con más trabajo, eso sí, en unos tiempos que en otros». Tenía más de clásico puro que de clásico francés: «La elegancia de Racine -escribe- es perfecta; pero no es **[p. 299]** suprema como la de Virgilio». Otros dichos suyos han conquistado ya la inmortalidad: «Dios, no pudiendo conceder a los griegos la verdad, les dió la poesía». Y ¿cuál era su concepto de la poesía? Nunca la define sino con imágenes a cual más graciosas: «En todas las palabras que emplea un verdadero poeta hay para los ojos cierto fósforo; para el gusto, cierto néctar; para la atención, una ambrosía que no hay en las otras palabras». «Hay versos que por su carácter pa-

recen pertenecer al reino mineral, porque tienen su ductilidad y su brillo; otros al reino vegetal, porque tienen su savia; otros pertenecen al reino animal, y tienen vida: los más bellos son los que tienen alma: pertenecen a los tres reinos, pero a la Musa pertenecen todavía más». «El alma se canta naturalmente a sí misma, todo lo que es bello o le parece tal: no se lo canta siempre con versos o con palabras medidas, sino con expresiones e imágenes en que hay cierto sentido, cierto sentimiento, cierta forma y cierto color, que tienen cierta armonía la una cosa con la otra y cada una dentro de sí».

De este espíritu sutilísimo, etéreo y luminoso, algo paradójico en la expresión, algo humorista y fantástico, pero enamorado siempre de todo lo bello y santo, decían sus amigos que parecía un alma que había encontrado por casualidad un cuerpo, se había alojado en él como había podido y no veía el momento de salir de ella. Fué el teórico de todas las delicadezas idealistas. «Donde no hay delicadeza no hay literatura -decía-. Ni temo ni odio la fuerza, pero estoy algo desengañado de ella; es una cualidad que solamente es loable cuando está oculta o velada. En el sentido vulgar de la palabra, Lucano tenía más fuerza que Platón. La fuerza no es la energía: algunos autores tienen más músculos que talento».

La celebridad de este soñador es completamente póstuma, y no ha hecho más que acrecentarse con el transcurso del tiempo. No es popular, ni puede serlo; pero hay muchos que preferirían ser autores de su libro de *Pensamientos* más bien que de todas las voluminosas y espléndidas producciones de Chateaubriand. Esta admiración ha traspasado los límites de Francia, y ha dictado al primero de los críticos ingleses de nuestros días, a Matthew Arnold, páginas que terminan con una especie de apoteosis. «Vivió en los días de los filisteos, cuando toda idea corriente en **[p. 300]** literatura tenía el sello de Dagón, y no el sello de los hijos de la luz… Pero hubo unos pocos que, aleccionados por alguna tradi-

ción secreta, o iluminados quizá por divina inspiración, se libraron de las supersticiones reinantes , y no doblaron la rodilla ante los ídolos de Canaan, y uno de estos pocos se llamaba *Joubert»*.

Así como Chateaubriand tuvo su pequeño grupo literario, en el cual con méritos desiguales figuraron, además de los autores citados, el poeta Chênedollé, Guéneau de Mussy y otros, [1] así también Mad. de Staël tuvo el suyo, no menos selecto y mucho más decididamente romántico. En este grupo hay que poner a Guillermo Schlegel, que escribió en francés la *Comparación entre las dos Fedras* (1807), y fué principal inspirador del libro *De Alemania*. Hay que contar también a Benjamín Constant (de Lausana), tan célebre en otro tiempo como publicista de la escuela doctrinaria, y hoy mucho más célebre, con celebridad casi novelesca, por sus lances de amor y fortuna con grandes damas de su tiempo, y también por su singular novela psicológica titulada *Adolfo* (1815), libro de observación admirable y despiadada, donde se diseca con rigor anatómico una variante del mal de René, mucho menos poética y más opaca que la primitiva. Si es retrato del alma del autor, ¡qué seca y gastada debía de tenerla! Pero al mismo tiempo, ¡qué sutileza de análisis en este producto de extrema decadencia, cuyo autor no parece haber sido joven nunca! Como crítico iniciador, merece recuerdo por sus *Reflexiones sobre la tragedia,* que acompañan a la imitación en verso que publicó del *Wallenstein* de Schiller en 1809, defendiendo, aunque tímidamente, las libertades del teatro inglés y alemán.

Otro escritor suizo del grupo de Mad. de Staël contribuyó a propagar el estudio de las literaturas comparadas, y a emancipar la imaginación francesa de la supersticiosa adoración de sí propia. Fué éste Sismondi de Sismonde (1773-1842), investigador concienzudo, cuya *Historia de las repúblicas italianas* conserva todavía mucha estimación, a pesar de las rectificaciones que naturalmente ha ido trayendo el progreso de los estudios, y a pesar de las preocupaciones calvinistas del autor, refutadas **[p. 301]** ad-

mirablemente por Manzoni en su libro *De la Moral Católica*. El mismo espíritu domina en su *Historia de las literaturas del Mediodía de Europa (1813),* que naturalmente ha envejecido mucho más; pero que tuvo en su tiempo y aun después notable influencia. Sismondi trabajó sobre el plan de la obra alemana de Bouterweck, y aun tomó de ella la mayor parte de sus noticias concernientes a las literaturas castellana y portuguesa. En cuanto a la provenzal, no alcanzó siquiera los trabajos de Raynouard, y tuvo que limitarse al pobrísimo libro de Millot; y en la italiana, que conocía más directamente, no adelantó mucho sobre Guinguené. Pero la idea de presentar juntas las literaturas meridionales, afirmando la unidad superior del genio neo-latino, era sin duda idea alta y fecunda, aunque Sismondi, escritor mediano y más laborioso que genial, no acertase a desarrollarla. Hay además, en el libro, en medio de innumerables errores de todos géneros, que arguyen preparación muy insuficiente, algunas observaciones históricas profundas, algunos juicios felices, que bastan para que todavía se le mire con cierto respeto. Es un libro de vulgarización muy incompleto, pero que en su día fué útil. Lo poco que supieron de literatura extranjera los románticos franceses fué aprendido en el libro de Sismondi y en la *Alemania* de Mad. de Staël. De la difusión del primero en Europa dan testimonio la traducción alemana de Hain en 1815, la inglesa de Roscoe en 1823, y la muy interesante de la parte española, corregida y adicionada hasta duplicar su volumen, por Figueroa y Amador de los Ríos en 1842.

También deben referirse al grupo de Coppet las traducciones de algunas obras alemanas, de capital importancia crítica. En 1812 apareció la *Historia de la literatura española,* de Bouterweck, desglosada de su obra lata sobre las literaturas de Europa, y traducida por Mad. de Streck, con un prólogo de Stafer, recomendando el estudio de nuestras letras por consideraciones de historia filosófica. El prologuista sostiene que «si los poetas franceses

se hubiesen atenido a las costumbres, a los sentimientos, a las instituciones de nuestros abuelos, a nuestros usos y a nuestra religión, hubiera tenido Francia algo mejor que una literatura híbrida o descolorida, compuesta unas veces de elementos heterogéneos y contradictorios, y calcada otras sobre un tipo extraño a nuestras ideas y nuestro modo de ser: literatura griega en **[p. 302]** caracteres occidentales, calco infeliz de la literatura de los antiguos, imagen débil y pálida de un original lleno de vida y de color; copia, en fin, semejante a esos fríos grabados que tienen la pretensión de reproducir los cuadros de Rubens y del Ticiano». Comenzaba a insinuarse la intolerancia romántica, de que luego veremos tantos ejemplos. En 1814 fué traducido el *Curso de literatura dramática* de Guillermo Schlegel, por Mad. Necker de Saussure, que se creyó obligada a templar en un prólogo las invectivas de Schlegel contra el teatro francés. Pero la influencia del prólogo no contrarrestó a la del libro. La causa de los innovadores, definitivamente ganada en el campo de la teoría, iba a serlo muy pronto y ruidosamente en el campo del arte. Pero como los grandes poetas (salvo Chateaubriand, cuya prosa fué la unica poesía de entonces) no habían aparecido aún, el movimiento de las ideas literarias en tiempo del imperio apenas salió de los libros de crítica. Todavía hay que citar algunos dignos de alabanza. Tal es, sin duda, el excelente *Cuadro de la literatura francesa durante el siglo XVIII,* publicado en 1809 por Barante, tan célebre luego como historiador de los Duques de Borgoña. Este *Cuadro* debe leerse, aun después de conocido el de Villemain. No es tan anecdótico y pintoresco, pero tiene criterio más firme y más ideas de conjunto. El autor conviene con Mad. de Staël en mirar la literatura principalmente bajo el aspecto social, pero ni justifica ni absuelve el espíritu *filosófico* del siglo XVIII. Trata duramente a Rousseau, y no con más blandura a Diderot. En literatura propende al romanticismo histórico y a la rehabilitación de la Edad Media. «El siglo de Luis XIV nos ha hecho olvidar -dice- que

Francia tenía una gloria más antigua y más solemne que la de ese siglo de elegancia». La idea era profunda para escrita en 1809; Chateaubriand en *El Genio del Cristianismo* no la había sospechado siquiera. Barante, conocedor de la literatura alemana, fué también el primer traductor completo del teatro de Schiller; pero esto en tiempos bastante posteriores, cuando ya su talento había llegado a perfecta madurez dentro de la vía romántica, y había aplicado a la historia los procedimientos pintorescos de la novela de Walter Scott. [1]

[p. 303] También pertenecen a esta época los primeros ensayos del gran iniciador literario Claudio Fauriel (1772-1844). Lo que en sus trabajos de erudición haya de incompleto o de poco seguro, no debe hacernos cometer injusticia con aquel insigne varón, que fué el más incansable propagandista de las literaturas extranjeras en Francia, y el primero que llevó formalmente a la cátedra el estudio de los orígenes literarios de la Edad Media. Por su educación y sus primeras relaciones, Fauriel pertenecía al grupo de los ideólogos, y había sido amigo y testamentario de Cabanis, que le dirigió sus *Cartas sobre las causas primeras;* pero desde el principio se había distinguido de los hombres del siglo XVIII por un instinto de curiosidad histórica desinteresada que ellos no tuvieron nunca; por un gusto más liberal y hospitalario. Se ha dicho de él que siempre estuvo adelantado en más de veinte años a las ideas dominantes. Ya en 1810 había traducido y publicado un poema alemán, la *Partheneida* del danés Baggesen, especie de idilio épico al modo de la *Luisa* de Voss o de *Hermann y Dorotea*. A la traducción acompañaban unas excelentes reflexiones preliminares sobre este nuevo género de imitación homérica. Amigo íntimo de Manzoni, a quien conoció muy joven en el círculo de Mad. de Condorcet, tradujo en 1823 las dos tragedias *Carmagnola y Adelchi,* de cuyos coros decía que le aceleraban el pulso como los de Eurípides; y tradujo también el diálogo de Hermes Visconti contra las unidades dramáticas, al cual sirve de admirable

complemento la carta que en francés escribió Manzoni a M. Chauvet, que había juzgado su obra con criterio clásico. En 1824, siguiendo Fauriel las huellas de los grandes colectores de la poesía popular en Alemania e Inglaterra, publicó los *Cantos de la Grecia Moderna,* con un prólogo en que se define admirablemente el carácter de este género de poesía, que *participa del privilegio de las obras de la naturaleza*. La colección fué acogida con entusiasmo, y no sólo influyó en el estudio cada vez más asiduo de las literaturas populares, sino también en el *filo-helenismo* y orientalismo de los románticos. Sin ser historiador de genio como Agustín Thierry, contribuyó a la renovación de la crítica histórica y de los métodos narrativos, con su *Historia de la Galia Meridional* desde la invasión de los bárbaros hasta la desmembración del imperio carolingio. Fué el primer profesor de literatura extranjera en la Sorbona, **[p. 304]** inaugurando su enseñanza en 1830. A ella debemos una porción de estudios que hoy pueden parecer anticuados; pero que en medio de algunas teorías insubsistentes y abandonadas ya por todo el mundo, como la de la influencia provenzal omnímoda, contienen una masa de investigaciones propias y de adivinaciones críticas, para aquel tiempo extraordinarias. La historia de la *Literatura Provenzal* [1] es de todos estos trabajos el que debe consultarse con más cautela, por el empeño temerario en que el autor se puso de demostrar el supuesto origen provenzal de las canciones de gesta francesas, lo cual le hace descuidar el principal objeto del curso, que debió ser la poesía lírica, e introducir mil discusiones extrañas a su asunto. De todos modos, parece extremado el rigor con que juzgan este libro los provenzalistas modernos, guiados, en verdad, por un método más severo y por la aversión a toda retórica y a toda generalización sistemática. Hoy esto es lo más seguro y lo que conviene: quizá en los tiempos de Fauriel podía tener disculpa una filología algo más aventurera y temeraria, [2] pero por lo mismo, más acomodada para ejercer prestigio inmediato sobre espíritus no

educados todavía en los métodos de la investigación rígida. Así y todo, ¡qué diferencia entre los cursos de Fauriel y los cursos puramente oratorios de Villemain, diferencia mucho mayor, sin duda, que la que separa a Villemain de La Harpe!

Otros rastros nos quedan de la enseñanza de Fauriel, que ocupó los últimos quince años de su vida: algunas lecciones sobre la epopeya homérica, un curso sobre *Dante y* los *Origenes de la lengua y de la literatura italiana,* [3] algunos fragmentos de literatura española, que versan especialmente sobre la vida y teatro **[p. 305]** de Lope de Vega. [1] Ningún crítico francés de su tiempo estudió tantas cosas y con tanto provecho, ni extendió más lejos el radio de sus investigaciones. Fué de los primeros en adquirir nociones de sánscrito; supo el árabe, los dialectos célticos y hasta el vascuence. Y sea cual fuere el valor positivo de los resultados de su enseñanza, siempre habrá que resumirla en una frase honrosísima: «fundó en Francia el estudio de las literaturas comparadas». Ampère, Ozanam y muchos otros son discípulos y continuadores suyos. También ellos comienzan a anticuarse: se dice que en sus trabajos hubo mucho *dilettatismo,* pero sólo a este precio podia ir entrando en la general cultura el estudio de la Edad Media, que es de interés bastante general para que no debamos relegarle a las compilaciones diplomáticas ni a los ingentes volúmenes de la *Historia literaria,* inaccesibles a los profanos.

El deseo de seguir hasta el fin la brillante y civilizadora carrera de Fauriel nos ha hecho apartarnos de aquella literatura de principios del siglo, a la cual se remontan sus primeros ensayos. Todavía podemos encontrar en ella los nombres de otros iniciadores de nuevas formas de pensamiento o de expresión que habían de tener influjo más o menos decisivo, más o menos visible, durante el período romántico. Es imposible, por ejemplo, omitir a **[p. 306]** Senancour, el solitario y misantrópico autor de las *Reveries* (1799) y de *Obermann* (1804), un hijo de Rousseau y hermano de René, aunque con variantes notables y fisonomía pro-

pia: pesimista glacial, pero resignado con cierta nobleza estoica; mezcla rara de ateo y de teósofo; y, sobre todo, admirable paisajista. Si en la melancolía de Chateaubriand hay un fondo epicúreo, en la de Senancour hay un fondo budista. En este concepto, no puede decirse que su influencia haya terminado: al contrario, parece que se ha recrudecido en estos últimos tiempos. No será extraño que exista a estas horas algún cenáculo donde se dé culto a *Obermann y* se intente como él llegar a la *abdicación de la voluntad en el seno de la naturaleza*. Matthew Arnold le ha celebrado en unas estancias admirables, compuestas a la vista del lago de Ginebra. «Nuestra vida corre demasiado atropellada -dice el poeta inglés-, para que lleguemos a alcanzar la dulce calma de Wordstworth o la luminosa y amplia intuición de Goethe. Y por eso nos volvemos a ti, ¡oh sabio tristísimo!, y sentimos tu magia y tu encanto. El enigma inextricable y desesperado de nuestra edad, tú le has escudriñado. Inmóvil te sientas, tranquilo como la muerte, armado para el dolor. Fría es tu cabeza, frío tu sentimiento, helada tu desesperación… Tú, que miraste desde lejos la lucha de la vida y no te mezclaste en ella, tú solo sabes cómo han pasado las cosas, porque solamente vive con la vida de todos el que ha renunciado a la suya. Y por eso venimos a ti, ¡oh maestro! Espesas nubes se han amontonado cerca de la piedra donde te sientas. El reino de tu pensamiento es triste y frío; el mundo es más frío aún. Pero tú tienes placeres que compartir con los que se acerquen a ti; en las brisas de tu montaña flotan bálsamos…»

No se puede expresar mejor la indefinible y siniestra poesía, el adormecedor panteísmo que se desprende de las páginas de *Obermann,* sino recordando algunos versos del mismo Arnold, y, sobre todo, algunos de Shelley. Es una sombra maléfica, pero que infunde tales contemplaciones, que los que han llegado a gustarlas alguna vez, no aciertan a romper nunca su funesto encanto, que a la larga puede incapacitar totalmente para la acción viril.

Hasta como paisajista parece Senancour de otra familia que Chateaubriand; éste, gran pintor de las llanuras; aquél, **[p. 307]** incomparable pintor de las montañas. [1] «Tuvo la opresión de las montañas sobre el corazón -dice Mateo Arnold-; tuvo los contornos virginales de las montañas «en su estilo *blanco*». No se puede decir que este misterioso personaje dejara ningún discípulo directo, pero su literatura obró como filtro mágico sobre algunas imaginaciones; la de Jorge Sand, por ejemplo, en algunas de sus primeras novelas *(Lelia, Espiridion)…,* la de Sainte-Beuve en su primera juventud, en su período elegíaco y místico, en el de *Volupté*. Aun en sus obras críticas jamás habla de Senancour, sino con el mismo tono de apasionada devoción y respeto religioso con que el iniciado en los misterios de algún culto esotérico hablaría del hierofante que en ellos le hubiese iniciado. [2]

Hubo por estos tiempos otro solitario contemplativo, cuyas aspiraciones morales y religiosas diferían profundamente de las de Senancour, pero que no dejaba de parecérsele por el carácter de sus meditaciones, y por ser como él, un poeta de la metafísica. Este nebuloso escritor, cuya influencia fué tardía, pero más ruidosa que la de Senancour, es el lionés Ballanche (1776-1847), especie de iluminado neo-católico en el sentido verdadero de la palabra, es decir, partidario de un Cristianismo progresivo, **[p. 308]** difícilmente compatible con la ortodoxia, de la cual, sin embargo, nunca se apartó a sabiendas: hombre por otra parte de altísimas intuiciones históricas mezcladas con alucinaciones y sueños proféticos, en que alternativamente se manifiestan las doctrinas expiatorias de Saint-Martín y José de Maistre, las teorías palingenésicas del ginebrino Bonnet, y las concepciones de la escuela tradicionalista sobre la revelación sobrenatural por medio del lenguaje, «el *magismo* de la palabra», que implica en el sistema de Ballanche otro *magismo* o poder taumatúrgico del hombre sobre la naturaleza. Pero lo que Ballanche no debe a nadie, lo que da especial valor y significación honda a sus escritos en me-

dio de las nieblas teosóficas en que están envueltos, es el sentido profundo y rarísimo que tuvo de la poesía de las edades primitivas, del genio de las religiones clásicas y de la poesía sacerdotal y simbólica. Habla de ella como un iniciado en los misterios de Samotracia, como un mistagogo que levanta los velos del santuario eleusino. Más bien que una interpretación laboriosa de los antiguos mitos, como las que hizo en su decrepitud la escuela alejandona, parece que nos transmite una reminiscencia personal de las *castas orgías y* tremendas purificaciones a que ha asistido. Él mismo se jacta de tener en mucho mayor grado que Virgilio la inteligencia y el respeto de las *cosas santas* del primitivo paganismo. Esta especie de intuición poético-teogónica, esta nueva interpretación o más bien renovación de la mitología más vetusta, es el alma del *Orfeo y* de la *Antígona* de Ballanche, poemas en prosa que, apareciendo después de *El Genio del Cristianismo y* de *Los Mártires,* mostraron que no era tan irreparable la sentencia de muerte lanzada por los románticos contra el mundo de la fábula, y que todavía quedaba en él un tesoro de bellezas primitivas, patriarcales y solemnes, no entrevistas siquiera por los pseudo-clásicos. En este concepto Ballanche fué innovador artístico muy digno de recuerdo, y más o menos participan de su influencia todas las poesías de asunto clásico compuestas por los románticos, desde Alfredo de Vigny y Víctor Hugo, hasta Laprade y Leconte de Lisle, y también las historias poéticas o poemas historiales de Michelet y de Edgardo Quinet, discípulo a un tiempo de los dos *profetas* históricos Ballanche y Herder.

También es imposible omitir, tratando de la literatura del **[p. 309]** Imperio, los primeros escritos de Carlos Nodier (1780-1844), que no era todavía el ingenioso narrador a quien debemos *Inés de las Sierras, El hada de las migajas, Trilby, la leyenda de Sor Beatriz,* la de *Francisco Columna y* tantos otros primores de fantasía y de gracia; ni tampoco el erudito algo superficial, pero excéntrico y chistoso que convirtió la bibliografía en ciencia amena, sino un

wertheriano furibundo, un visionario lúgubre, en quien las propias desdichas y el espectáculo de la Revolución francesa habían desarrollado con suma intensidad (hasta tocar en los lindes de la locura) el sentimiento melancólico y la exaltación imaginativa. Así nos le muestran todas sus obras juveniles, *El Pintor de Salzburgo* (1803), las *Meditaciones del claustro,* los *Ensayos de un joven bardo (1804), Los Tristes o Misceláneas sacadas de los apuntes de un suicida* (1806). Pero esta crisis fué pasajera, y de ella salvó a Carlos Nodier su propio espíritu novelesco y aventurero, su movilidad de impresiones y cierto humorismo simpático y benévolo que constituía el fondo de su carácter. Por otra parte, era creyente sincero, disposición que se fué acentuando con los años, pero que ya aparece en la más antigua de sus producciones y la da un matiz especial dentro del *wertherismo*. «La pistola de Werther y el hacha del verdugo nos han diezmado -exclama-: una nueva generación se levanta y os pide claustros». Nodier, ni se encerró en el claustro ni apeló a la pistola de Werther. La musa de Walter-Scott, y sobre todo la musa de Perrault y la de Hoffmann, comenzaron a arrullarle con más apacibles fantasías y más regalados sueños, y si todavía entre ellos se desliza alguna lágrima, es ya de las cristalizadas en forma de arte, no de las que nacen del frenesí histérico. Nodier fué, a la vez que precursor del romanticismo, uno de sus colaboradores y aliados más asiduos: cuando viejo, lo mismo que cuando joven, marchó siempre a la vanguardia de la escuela. Su grande y positiva originalidad fué la importación del cuento fantástico alemán de Lamotte-Fouqué, de Chamisso, de Hoffmann, de Novalis, de Tieck; aclimatado por él en el país de Europa que parecía menos dispuesto a recibirle. Sus primeras historias de vampiros y demonios nocturnos, *Lord Ruthwen y Smarra,* causaron general extrañeza, y fueron miradas por la crítica como un producto bárbaro. Nodier demostró entonces que el fondo de *Smarra* estaba **[p. 310]** tomado de *El Asno de oro* de Apuleyo, y que no había en aquella excéntrica fantasía

(de la cual dijo Mérimée que «parecía el sueño de un Scytha contado por un griego») una sola imagen que no pudiera encontrarse en algún clásico, griego o latino. La demostración sorprendió por lo inesperada, y aquel ardid de buena guerra fué muy ruidoso y muy celebrado entre los románticos. Fué también Nodier de los primeros en preparar el renacimiento arqueológico de la Edad Media emprendiendo y escribiendo, en colaboración con su amigo el Barón Taylor, *Viajes pintorescos* por la antigua Francia. Tanta variedad de aptitudes, curiosidad tan inquieta, espíritu tan abierto, gran bondad de alma y sencillez casi infantil, convirtieron a este cuentista bibliómano, deliciosamente enamorado de las musarañas, en ídolo de la juventud romántica, desde Víctor Hugo hasta Alfredo de Musset. [1]

Creemos inútil citar los nombres de otros escritores oscurísimos que por una u otra razón pueden ser considerados como precursores del romanticismo en los primeros años de nuestro siglo. La mayor parte son wertherianos estrafalarios, a quienes la indulgencia de Nodier concedió cierta celebridad póstuma, pero cuyas producciones, débiles y enfermizas, sólo pueden citarse como signo de los tiempos, y como testimonio de aquel género de desesperación moral que suele acompañar a la impotencia literaria. Alguno de estos *genios no comprendidos* pertenecen todavia al siglo XVIII. Además de las *Aventuras del joven D'Olban (1777),* que ya hemos citado, y que son sin duda la más antigua **[p. 311]** imitación francesa de la célebre novela de Goethe; hubo la *Colección de novelas imitadas del alemán* (1786), por Nicolás Bonneville, especie de loco literario, cuyo retrato nos ha dejado Nodier en sus *Recuerdos de la Revolución;* y hubo *El último Hombre,* poema en prosa de Granville, otro escritor famélico y trastornado, que acabó por poner en acción el desenlace del *Werther,* arrojándose al agua en 1805. También puede citarse, en otro orden de ideas, a Marchangy, que comenzó a publicar en 1813 una obra voluminosa, y hoy totalmente olvidada, con el título de *La Galia Poéti-*

ca, y el declarado propósito de rehabilitar la poesía de la Edad Media, así como Chateaubriand había rehabilitado la del Cristianismo. El autor se complace en formular proyectos de epopeyas y de dramas, para que los poetas los ejecuten; y estudia, desde el punto de vista estético, el blasón y la heráldica. Víctor Hugo mostró luego el partido que podía sacarse de todo esto; pero es dudoso que la Edad Media de Marchangy, falsa y melodramática, ni las peregrinaciones de su *Tristán el viajero* por las abadías y los castillos del siglo XIV, sedujeran a nadie, ni contribuyeran mucho a la propaganda romántica. En arte, las intenciones no salvan, y Marchangy no tenía más que buenas intenciones.

En cambio, una frase sola lanzada por un pensador eminente, puede tener más resonancia que centenares de volúmenes farragosos. Tal aconteció con unas palabras de Bonald, [1] escritas en su *Legislación primitiva* (1802), y comentadas luego en otros escritos suyos, especialmente en un fragmento *sobre el estilo y la literatura* (1806), reproducido en sus *Misceláneas:* «La literatura es la expresión de la sociedad». De aquí deducía Bonald que la literatura seguía las mismas fases que él asignaba a la general historia humana, pasando del género familiar, patriarcal y doméstico, al género heroico y público. «Porque los pueblos nacientes son naciones divididas por familias, y los pueblos civilizados son familias reunidas en cuerpo de nación, *familiae gentium,* que dice la **[p. 312]** Escritura». A la sociedad doméstica corresponde el idilio, a la sociedad heroica la epopeya. Sea lo que quiera de esta aplicación histórica tan en desacuerdo con los hechos, que nos muestran el idilio como un género tardío y de cultura refinada (el mismo *Cantar de los Cantares* pertenece a la época más adelantada de la civilización hebrea); lo importante en estas páginas de Bonald es la fórmula ya copiada, que tantos han repetido, sin saber su autor, y otros atribuyéndosela a Mad. de Staël, cuyo libro *De la literatura* está inspirado por un concepto algo semejante; salvo

que Bonald ve en el Cristianismo el término del progreso, mientras que Mad. de Staël le dilata indefinidamente.

[p. 259]. [1]. *Oeuvres complètes de Mme. la Baronne de Staël Holstein:* París, Didot, 1843, tres tomos 4° En el tomo I pueden verse las *Cartas sobre el carácter y escritos de Juan Jacobo Rousseau,* el *Ensayo sobre las ficciones,* el libro *De la influencia de las pasiones en la felicidad de los individuos y de las naciones,* el de *La Literatura considerada en sus relaciones con las instituciones sociales y* la novela *Corina,* en que tienen especial interés para nuestro objeto los libros V, VI, VII, VIII y IX, que tratan de la literatura y de las artes en Italia. La *Alemania* está en el segundo tomo.

Es imposible recordar todo lo que se ha escrito acerca de Mad. de Staël. Nos limitaramos a mencionar las lecciones 59 y 60 del curso de Villemain sobre el siglo XVIII, el extenso estudio de Sainte-Beuve en los *Portraits de Femmes,* dos artículos del mismo en el tomo II de los *Nuevos Lunes,* y por incidencia en otras muchas partes, especialmente en el tomo XII de los mismos *Nuevos Lunes, y* en el libro acerca de *Chateaubriand y su grupo literario*. Sainte-Beuve es, sin duda, quien más a fondo ha comprendido el espíritu y el carácter de Mad. de Staël; pero todavía puede leerse con interés un reciente estudio de E. Faguet, publicado en la *Revue des Deux Mondes*. Véase además E. Caro, *La fin du dix-huitième siècle*, tomo II, páginas 119 a 189, donde se contienen interesantes detalles sobre Mad. de Staël y sus amigos; P. Albert, *Les Origines du Romantisme*, pág. 191; Merlet, en su obra ya citada sobre la literatura de la época imperial, y, en suma, todos los que más o menos han discurrido sobre el movimiento de las ideas literarias en nuestro siglo, especialmente Brandes. Es riquísima fuente de noticias el libro de lady Blennerhasset, *Frau von Staël* (Berlín, 1888 y 89), traducido al francés por Dietrich con el título de *Mad. de Staël y su tiempo*. Escrito ya este artículo, llega a mis manos otro interesante estudio de Alberto Sorel (*Mad. de Staël*),

que forma parte de la serie de biografías tituladas *Les Grandes Ecrivains Français* .

[p. 266]. [1]. Salvo el ejemplo del insigne Jesuíta español, autor *Dell' Origine Progressi et stato aituale d'ogni letteratura*.

[p. 274]. [1]. SAINTE-BEUVE: *Chateaubriand et son groupe,* I, 55.

[p. 276]. [1]. *La Grèce, Rome et Dante*, pág 202.

[p. 279]. [1]. *De l'Allemagne,* 2 éme partie, cap. II.

[p. 281]. [1]. Para apreciar exactamente el cambio que las ideas de Mad. de Staël experimentaron en sentido cada vez más religioso y espiritualista durante sus últimos años, debe leerse la interesante *Noticia sobre su carácter y escritos*, redactada por su prima Mad. Necker de Saussure, y que figura al frente de todas las ediciones completas de sus obras.

[p. 282]. [1]. Sobre Chateaubriand el libro capital, aunque tachado por algunos (no por nosotros), de severidad excesiva, es el de Sainte-Beuve, *Chateaubriand et son groupe littéraire sous l'Empire,* curso explicado en la Universidad de Lieja, de 1848 a 1849 (dos volúmenes). Véase también, más por el ilustre nombre del autor que por otra cosa, el tomo I de la obra póstuma de Villemain, *La Tribune Moderne* (1858), dedicado todo él a Chateaubriand, a quien estudia, no solamente como orador parlamentario, según pudiera inferirse del título, sino en toda la extensión de su carrera literaria y política. El libro de Villemain es una especie de himno o canto de apoteosis. Por el contrario, un artículo de Scherer en el tomo I de sus *Etudes sur la littérature contemporaine,* puede citarse como lo más áspero y denigrante que se ha escrito contra Chateaubriand. En estos últimos años se nota una reacción en favor de sus grandes cualidades artísticas, que ha sabido apreciar dignamente, y quizá exagerar en algún punto, E. Faguet

en uno de sus recientes y deliciosos *Etudes Littéraires sur le dix-neuvième siècle*.

[p. 283]. [1]. Allí estaba en las primeras ediciones.

[p. 286]. [1]. Véase el prólogo de sus *Récits des temps Mérovingiens*.

[p. 287]. [1]. Se entiende la de Apolonio de Rodas, no la de los trágicos.

[p. 289]. [1]. Tal me parece que debe ser en castellano (y no *Salambó)* el verdadero nombre de la heroína de Flaubert, evidentemente tomado del de aquella deidad cartaginesa que todavía tenía culto en Sevilla en los días del martirio de Santas Justa y Rufina.

[p. 289]. [2]. Véanse en las Memorias de Max. du Camp chistosas anécdotas sobre este punto.

[p. 296]. [1]. Vid. sobre Fontanes un largo estudio de Sainte-Beuve en los *Portraits Littéraires,* tomo II.

[p. 298]. [1]. *Pensées, Essais, Maximes et Correspondance,* de M. Joubert, publicados en 1842 por su sobrino P. Raynal, en dos volúmenes. Han escrito sobre ellos, además de otros muchos críticos, Sainte-Beuve *(Portraits Littéraires,* tomo II, y *Causeries du Lundi,* tomo I); Caro *(Mélanges et Portraits,* tomo II), y, sobre todo, Matthew Arnold *(Essays in Criticism,* tomo II.)

[p. 300]. [1]. Sobre todos estos personajes y otros más oscuros hay cuantos detalles pueden apetecerse en el *Chateaubriand de* Sainte-Beuve.

[p. 302]. [1]. Hay de Barante tres tomos de *Mélanges Littéraires* (1825).

[p. 304]. [1]. *Histoire de la Poésie Provençale, Cours fait à la Faculté des Lettres de Paris, par M. Fauriel*. París, Labitte, 1846, tres to-

mos. (Publicación póstuma, lo mismo que la de las lecciones sobre Dante.)

[p. 304]. [2]. Fauriel, como todos los idólatras de lo que llaman *genio popular,* estaba expuesto a grandísimas credulidades, por empeño romántico de encontrar poesía nacional en todas partes. Su autoridad contribuyó mucho a que pasasen por buenas falsificaciones tan torpes y desmañadas como el canto de *Lelo,* el de *Altabiscar y* otros tales.

[p. 304]. [3]. *Dante et les origines de la langue et de la littérature italiennes. Cours fait à la Faculté de Lettres de Paris, par M. Fauriel.* París, A. Durand, 1854.

[p. 305]. [1]. Es lástima que no hayan sido recogidos en un volumen los estudios de Fauziel sobre nuestra literatura. El plan general del curso se publicó en la *Revue Française* de 1838. La *Revue des Deux Mondes* de 1839 y 1843 contiene dos artículos de Fauriel, intitulados *Vie de Lope de Vega y Les Amours de Lope de Vcga.* Estos artículos, fundados principalmente en el texto de *La Dorotea,* a la cual da Fauriel valor autobiográfico, dieron motivo a una réplica de Damas-Hinnard (1842) y a un artículo de Magnin en el *Journal des Savants* (1844). Hay un extracto analítico del curso de literatura española de Fauriel en el *Journal de l'Instruction publique* (1838 y 1839). Son veinte artículos firmados por E. Burette. Se ve que Fauriel había reconocido la unidad del genio español, y se remontaba a sus origenes, hablando primero de turdetanos y celtíberos, luego de la literatura hispano-latina, gentil y cristiana, y también de la árabe, todo ello algo rápidamente, pero con conocimiento de causa. Exageraba la influencia provenzal, según su costumbre, buscando en los relatos épicos castellanos la confirmación de su teoría sobre las *gestas* francesas. Trataba con detención, y al parecer con recto juicio, la historia del teatro hasta Lope de Vega, en quien terminó el curso.

Hay dos excelentes trabajos sobre Fauriel, uno de Sainte-Beuve en el tomo IV de los *Portraits Contemporains,* otro de Ozanam *(Mélanges,* tomo I).

[p. 307]. [1]. Senancour mismo define bien el carácter singularísimo de sus descripciones, diciendo que son «de las que sirven para hacer entender mejor las cosas naturales y para dar indicios, acaso excesivamente desdeñados, *sobre las relaciones del hombre con lo que llamamos lo inanimado»*. Por eso rechaza todas «esas figuras triviales empleadas ya un millón de veces, y que no hacen más que debilitar el objeto que pretenden engrandecer». Denomina *romántico su arte,* pero le distingue escrupulosamente del arte *romanesque* o novelesco, «Lo novelesco seduce las imaginaciones vivas y floridas; lo romántico es lo único que habla a las almas profundas, a la verdadera sensibilidad… Los efectos románticos son los acentos de una lengua que no todos los hombres conocen, y que es extranjera en muchos países. Y, sin embargo, esta armonía romántica es la única que conserva a nuestras almas los colores de la juventud y la frescura de la vida. El hombre de sociedad no siente estos efectos demasiado lejanos de sus hábitos; acaba por decir: ¿qué me importa? Pero vosotros, hombres primitivos, lanzados acá y allá en el siglo vano para conservar la huella de las cosas naturales, vosotros os reconocéis y os entendéis en una lengua que el vulgo no sabe».

En la carta 21 de *Obermann* trae esta definición de la belleza: «Lo bello es lo que excita en nosotros la idea de relaciones dispuestas para un mismo fin, según conveniencias análogas a nuestra naturaleza».

[p. 307]. [2]. Vid. *Portraits Contemporains,* tomo I.

[p. 310]. [1]. Sobre Nodier, véase especialmente el estudio de E. Montégut *(Nos Morts Contemporains, 1 ère serie)*. Uno de los resultados del romanticismo fué el despertar en Francia las energías características de las diferentes regiones, violentamente anu-

ladas por la centralizadora disciplina clásica. Así como en Chateaubriand, en Lammenuais y en Renán se manifiesta, aunque de diversos modos, la genialidad bretona; así Nodier (que se llamaba a sí propio *francés conquistado),* Víctor Hugo (nacido en Besançon *«vieille ville espagnole»), y* Proudhon, hijos los tres del Franco-Condado, parecen haber conservado, cada cual a su modo, cierta intemperante bizarría y fogosidad de imaginación, cierta potencia de color, que no van mal con los orígenes históricos de su provincia, la cual hasta mediados del siglo XVII no dejó de ser española para convertirse en francesa. Lo cierto es que estos autores son de los que con más facilidad comprendemos y gustamos los españoles, al paso que el tipo literario francés puro, el *francés* clásico, llámese Racine o Voltaire, generalmente se nos resiste.

[p. 311]. [1]. Suprimo constantemente, delante de los apellidos franceses que la llevan, la engorrosa partícula *de,* que en Francia tiene cierto sentido nobiliario, pero que entre nosotros no tiene semejante significación, ni otra ninguna, como no sea la de procedencia. Los franceses mismos la suprimen cuando se trata de los nombres consagrados y verdaderamente *ennoblecidos* por la gloria, y dicen a secas Chateaubriand, Lamartine, etc.

CAPÍTULO III.—PERÍODO DE TRANSICIÓN Y DE LUCHA EN LA POESÍA LÍRICA, EN EL TEATRO, EN LA PROSA.—LA LITERATURA DE LA RESTAURACIÓN (BERANGER, DELAVIGNE, PABLO LUIS COURIER, ETC.).—RESISTENCIA CLÁSICA.—ACTITUD DE LA CRÍTICA EN PRESENCIA DE LOS INNOVADORES.—L

VÍCTOR Hugo afirmó en un célebre preámbulo escrito en 1830, que el romanticismo en literatura era algo así como el liberalismo en política. La frase logró fortuna, y conquistó, sin duda, para la escuela romántica la adhesión o la simpatía de muchos espíritus prosaicos, que, extraños a las fruiciones del arte puro y desinteresado, necesitan enlazarle con algún principio social o político para forjarse la ilusión de que realmente gustan de la poesía. Es cierto que el arte, en su manifestación histórica, no se concibe aislado del medio social, ni independiente de los demás órdenes de la vida; pero en lo más profundo de su esencia, en lo más sustantivo, en lo que le hace y constituye obra bella, el arte cumple las leyes de su propio interno desarrollo, y se emancipa en gran parte de las transitorias combinaciones políticas. Sus relaciones con el estado social y con el espíritu dominante, son reales, muy reales; pero también muy complejas y muy difíciles de reducir a fórmula breve y expedita. El romanticismo proclamaba la libertad artística, como el liberalismo la libertad política: tal fué la primera **[p. 314]** y superficial semejanza que hizo a muchos decir y creer que el romanticismo era una de las infinitas, aunque remotas, consecuencias del impulso de la Revolución francesa. Pero lo cierto y averiguado es que el romanticismo alemán, el primero de todos y el que a todos sirvió de modelo, y, en rigor, el único que tuvo verdadera teoría, fué pura y estrictamente reaccionario; fué un movimiento de retroceso hacia la Edad Media, y lejos de haberse engendrado por el contagio de

las ideas francesas, nació como protesta del espíritu germánico contra ellas; y lejos de haber renegado del espíritu cristiano, procuró de nuevo encenderle en las almas, yendo a buscar su inspiración hasta en las más candorosas leyendas y en los más infantiles rasgos de la devoción popular. Por lo cual los hombres que en Alemania participaron, más o menos, del espíritu del siglo XVIII, como Goethe y Schiller, no fueron románticos, sino en rarísimos momentos, y los que entraron más de lleno en el torrente revolucionario de nuestro siglo, como Enrique Heine, comenzaron por renegar del romanticismo y ensañarse con sus ideas y con sus hombres. El romanticismo alemán es, ante todo, literatura de neófitos católicos como el Conde Stolberg, Federico Schlegel, José de Eichendorf y Clemente Brentano; literatura de admiradores del arte gótico, del drama calderoniano, de la pintura pre-rafaélica y de todas las manifestaciones más característicamente contrarias a las preocupaciones y hábitos morales del siglo XVIII. Para Federico Schlegel, que fué el más autorizado teórico de la escuela, no hay obra *romántica,* sino muestra «algunas centellas del amor divino, cuyo centro y foco está en el Cristianismo». Para Juan Pablo, el espíritu caballeresco y la poesía romántica no son más que retoños del espíritu cristiano. Tal fué, o quiso ser, el romanticismo alemán, y no hay historiador literario que pueda caracterizarle de otra manera.

En Inglaterra no hubo propiamente romanticismo, a lo menos como escuela militante y con programa definido; pero los escritores que en algún modo pueden ser calificados de románticos, tales como Walter-Scott y algunos *lakistas,* especialmente Southey, manifiestan la misma tendencia que los románticos alemanes, poetizan los recuerdos del pasado monárquico y feudal, y en política son *tories,* esto es, conservadores acérrimos. Ya hemos dicho **[p. 315]** repetidas veces que es un error en que sólo caen los extranjeros y nunca los ingleses, el considerar a Byron y a Shelley como poetas románticos.

Pues si vamos a Italia, encontraremos que allí los poetas revolucionarios, ateos y pesimistas han sido y son siempre clásicos, al paso que el romanticismo fué profesado exclusivamente por almas cristianas y piadosas, tales como Manzoni, Tomás Grossi y Silvio Pellico, y tuvo también el carácter de rehabilitación de la Edad Media.

Y en Francia, es sabido que los hijos del siglo XVIII, los rezagados de la Enciclopedia, los Guinguené, Morellet, y José María Chenier, fueron sistemáticamente hostiles a toda innovación literaria, y lanzaron todos los rayos de la excomunión académica contra *Atala, El Genio del Cristianismo y Los Mártires*. La misma Mad. de Staël, mientras permaneció fiel a su primera educación de mujer del siglo XVIII, fué muy tímida en materias de crítica y muy reservada en apoyar obras que, como la de Chateaubriand, parecían máquina de guerra contra el espíritu de la Revolución; y si en su libro *De la Alemania* se aventuró algo más y soltó por primera vez la voz *romanticismo,* fué después que su punto de vista moral había cambiado por entero, abriéndose su alma a esperanzas cristianas.

Y, finalmente, en el período de la restauración en que ahora vamos a entrar, el movimiento romántico fué representado casi esclusivamente por poetas del partido legitimista, como Lamartine, V. Hugo y Alfredo de Vigny, al paso que la oposición liberal, republicana o bonapartista, se mantuvo dentro de los límites del clasicismo, como lo prueban en diversos géneros y con méritos muy diversos, Pablo Luis Courier, Beranger, Delavigne, Scribe, para citar solamente los nombres que han conservado alguna celebridad. Quizá sólo pueda hacerse la excepción, por cierto muy notable, de Stendhal, que fué a un tiempo liberal y romántico, pero que siempre anduvo solo, y en rigor creó una nueva forma de romanticismo para su uso particular.

No se pretende con lo dicho (nada más lejos de nuestra intención) confundir la causa del romanticismo con la de ninguna es-

cuela o grupo determinado. Sería incurrir en el mismo error que censuramos en otros. El romanticismo es una revolución artística que **[p. 316]** tiene sus propios orígenes y su propio desarrollo, independientes de la revolución política, que en algún caso pudo favorecerla, pero que en otros, manifiestamente la contrarió. Es cierto que dos tendencias antinómicas hubo en el seno del romanticismo francés, y aun pudiera añadirse una tercera, aunque por el momento más velada, la tendencia realista de Diderot, que luego en manos de Balzac iba a desarrollarse con tanto brío. Al revés del romanticismo alemán y del italiano que son cosa sencilla y lógica, el romanticismo francés es cosa bastante compleja, y que no se acierta a desembrollar del todo sino siguiéndole paso a paso en sus múltiples manifestaciones. La transformación de principios políticos y aun religiosos que divide en dos partes claramente distintas la vida de cada uno de los dos grandes líricos románticos (sin quebrantar, no obstante, tanto como pudiera creerse, la unidad literaria de su fisonomía), prueba que en el romanticismo lidiaban esas dos tendencias contrapuestas, dándose fiera batalla en el alma de unos mismos poetas. El romanticismo francés descendía en gran parte de Rousseau, y no podía desmentir su origen. Por este lado, es decir, por el predominio del elemento personal y anárquico, el romanticismo pudo en cierto momento, sobre todo en su segunda fase, sentirse atraído por el liberalismo, y aun por el radicalismo político, y contraer con él estrecha alianza. Pero en su primera y más característica fase, en la que va desde la publicación de las *Meditaciones* hasta la representación de *Hernani* y la aparición de las *Hojas de Otoño;* en suma, desde 1815 a 1830, que es el período de invasión y de lucha, el romanticismo fué, con raras desviaciones, arte cristiano y caballeresco, grandemente simpático a los partidarios del antiguo régimen, y a los aristócratas que volvían a sus abandonados castillos execrando el espíritu de la Revolución. Por el contrario, entre los volterianos puros, entre los bonapartistas de la víspera,

que entonces comenzaron a llamarse liberales, pasaba por artículo de fe la conservación de las antiguas tradiciones literarias.

Esta oposición liberal y volteriana tuvo su poeta, maligno y delicioso poeta, cuyas picaduras de avispa causaron tanto daño a la monarquía restaurada como las mismas barricadas de Julio. Este poeta, el más francés de nuestro siglo, así en sus defectos como en sus cualidades, fué Beranger (1780-1857) que debió su **[p. 317]** inmensa y hoy decaída popularidad, en parte sin duda a las pasiones políticas cuya hoguera atizaba, pero en parte mayor sin duda a un arte de composición muy refinado y exquisito que, sin llegar a la perfección clásica, como suponían en su tiempo los que candorosamente le comparaban con Horacio, basta para disimular la pobreza, la vulgaridad, el prosaísmo frecuente de sus ideas, su trivial deísmo, su epicureísmo frío y económico, su cinismo morigerado, su sentimentalismo bonachón, su liberalismo de tienda de ultramarinos o de viajante comisionista; todas las cualidades, en fin, que convirtieron sus canciones en evangelio de la clase media francesa, cuyos instintos halagaba. Ser poeta con un fondo de ideas que son la negación misma de toda idealidad y de toda poesía, tal fué el triunfo de Beranger. En su arte es casi perfecto, por la invención feliz de los estribillos *(refrains)* que se graban indeleblemente en la memoria y vuelan como saetas mortíferas; por la consumada habilidad con que agrupa en torno del tema principal las circunstancias accesorias; por la concisión penetrante, aunque a veces algo seca y enjuta; por la viveza y agilidad con que hace saltar el ritmo, por lo condensado y nervioso de la dicción, por la mezcla habilísima de tonos, por el instinto de composición dramática en miniatura. Sin aliarse nunca con los románticos, fué a su modo gran innovador.

Educado en la literatura del Imperio, de la cual conservó siempre resabios, especialmente en el estilo algo académico de sus canciones más pomposas, había comenzado haciendo ensayos épicos y ditirámbicos, pero pronto descubrió su verdadera voca-

ción; y apoderándose de un género *popular* en el sentido lato de la frase (aunque más bien oscilase entre lo *vulgar y* lo artístico), la canción báquica y picaresca, siempre cultivada en Francia, y en la cual recientemente se habían distinguido Collé, Panard, Desaugiers y otros poetas más ingeniosos que comedidos, la convirtió desde el primer momento en otro género nuevo y propio suyo, que sin ser la oda propiamente dicha, puesto que no tiene ni su amplitud, ni su libertad, ni su arranque, admite, sin embargo, la misma materia poética que la oda, aunque la trate diversamente. Desde *El Rey de Ivetot,* la más antigua de las canciones de la colección de Beranger puesto que se remonta a 1813, pudo conocerse que estaba creada una nueva forma lírica; lo que el **[p. 318]** mismo Beranger llama «una lengua capaz de tomar los tonos más opuestos». Este falso poeta popular que no afectaba otro título que el de *chansonnier y* declaraba no saber ni latín, era realmente artista refinadísimo, más laborioso que espontáneo; cualquier cosa menos ingenuo. No venía del pueblo, sino que se dirigía a él, para inocularle sus odios de sectario. Su poesía báquica es convencional y falsa como la de un hombre sobrio: jamás conoció ni supo expresar el delirio de la orgía. *La Bacante* no tiene de tal más que el título. Sus canciones eróticas son muchas veces desvergonzadas, cínicas y aun obscenas; pero nunca son verdaderamente sensuales, y quizá repugnan más por la misma ausencia de tonos calientes y de embriaguez genial, y por la lujuria calculadora y senil. En realidad, ni el vino ni el amor, o lo que él llamaba tal, preocupan mucho a Beranger: son rodeos y máscaras para llegar a otros fines. Halagando malos instintos y concupiscencias vedadas, conquista su público, al cual va a adoctrinar a su manera, porque Beranger tomaba muy en serio su misión de propagandista político, y con apariencias de buen humor era terrible fanático. El tiempo ha ido marchitando muchas de estas canciones que en su tiempo tuvieron fuerza corrosiva y diabólica, y que hoy viven sólo como documentos históricos de un pe-

ríodo de lucha, pero ha respetado otras que expresan sentimientos generales y aun a veces sentimientos generosos de libertad o de patria. Ha respetado también algunas de las canciones que pudiéramos decir *épicas (Les Souvenirs du peuple,* por ejemplo), que son cantos diversos de la leyenda napoleónica, creada en gran parte por el mismo Beranger, el cual, en medio de su democracia, y quizá por su democracia misma, contribuyó más que otro alguno a mantener vivo el prestigio del primer Imperio y a preparar indirectamente el segundo. Al lado de estas canciones, que son en cierto sentido lo más noblemente popular que Beranger hizo, hay que poner también algunas bellísimas poesías puramente líricas y personales como *La Bonne Vieille; y* las arrogantes canciones socialistas y humanitarias, posteriores a 1830 *(Los Gitanos, Los Contrabandistas, El viejo vagabundo)* donde la poesía de Beranger adquiere tono de balada filosófica, y una vena de independencia selvática, que contrasta con su manera anterior, y que ha de atribuirse a la influencia latente del romanticismo, que **[p. 319]** modificó hasta a sus propios adversarios. No diremos que Beranger lo fuese, propiamente hablando. El descendía directamente de la tradición francesa, no de la oratoria y solemne, sino de la fácil, graciosa y risueña (que llaman *gauloise)* de Villón, de Marot y de La Fontaine. Cultivaba un género tradicional, pero que nunca había sido más que tolerado ni había podido competir con los géneros nobles. El romanticismo que vino a destruir esta especie de aristocracia literaria, y a emancipar la canción del puesto inferior y subordinado en que vivía, tenía que ser simpático a Beranger por esta razón, y él mismo lo dice en su biografía. Además, y esto parece muy extraño, tuvo siempre grande admiración por Chateaubriand, de quien llegó a ser muy amigo y a quien llamaba *maestro*. ¡Singular discípulo por cierto del autor de *Los Mártires,* el de *Lisette, Frétillon y* la *Marquise de Prétentaille!* Pero es lo cierto que Beranger dice muy formalmente en uno de sus prólogos y repite en sus Memorias que «la parte poé-

tica y literaria de las admirables obras de Chateaubriand le había emancipado de Batteux y de La Harpe». En unos versos que le dirigió en 1831 está expresada muy sinceramente su admiración por aquel «Colón poético, que nos reveló los tesoros de un nuevo mundo», «aquel peregrino a quien su patria debe tantas liras». Aunque en todos los versos de Beranger no hayamos acertado a encontrar rasgo alguno que denuncie esa lectura asidua y entusiasta de Chateaubriand, hay que creerle bajo su palabra, lo mismo que cuando nos dice que ha sido griego y que ha despertado a las abejas en el monte Himeto, por más que su helenismo nunca pasara de los arrabales de París.

Cuando aparecieron los versos de Andrés Chenier, Beranger creyó que eran una invención del editor Enrique de la Touche. Como otros ilustres poetas, y más que otros por falta de extensión en su cultura, fué siempre Beranger pobrísimo crítico. Sainte-Beuve cuenta que nunca le oyó elogiar más que versos vulgares y medianos. No comenzó a gustar de Lamartine sino en el período de decadencia, después de *Jocelyn*. Con el romanticismo de Víctor Hugo se mostró indiferente y casi desdeñoso, dando por pretexto la tendencia retrógrada de sus escritos. Pero era imposible que por un resquicio o por otro dejase de penetrar en las canciones de Beranger algo de la nueva doctrina, y así como su liberalismo **[p. 320]** fué tomando en los últimos tiempos el matiz de democracia socialista, que es mucho más de nuestro siglo que del siglo XVIII; así la influencia y la amistad de Lamennais (a quien principalmente hemos de atribuir este cambio, y que era, a su modo, un gran romántico en prosa) trajo a las postreras colecciones del *chansonnier* esas novedades humanitarias y hasta rústicas, que tanto contrastan con el tono habitual de sus primeras inspiraciones. [1] Con el esfuerzo final y todo, queda siempre un poeta de segundo orden que rara vez se levantó sobre la preocupación del momento: poeta de partido en primer término, poeta nacional en segundo; sólo por excepción, y nunca por ím-

petu ni en larga vena, sino en hilo tenuísimo, alcanzó la grande y universal poesía del sentimiento humano, que tan sin esfuerzo brotaba de los labios de aquel gran poeta toscano, con cuyos *scherzi* políticos se han comparado sus canciones. No, no hay paralelo posible entre Beranger y Giusti. El autor del *Sospiro dell' anima,* es uno de los mayores líricos de este siglo. En sus obras ha muerto lo transitorio, pero brilla con inextinguible y purísima luz, y se engrandece más cada día aquella parte de sus versos en que menos repararon los contemporáneos. ¿Cuándo Beranger tendrá igual fortuna? La alta crítica francesa le es hoy sistemáticamente hostil: el espíritu aristocrático y refinado de Renán declara que sus canciones no merecen leerse más que como documento histórico, y le execra como prototipo de la vulgaridad francesa, del buen sentido pedestre e insustancial que profana las cosas más altas. Por otro lado, su teoría de la *utilidad del arte* le ha hecho antipático a los puros artistas, que hoy dominan en la poesía lírica sin contradicción alguna. No es fácil que su antiguo renombre, ligado en gran parte a las circunstancias, pueda renacer, pero aunque se le niegue elevación, nunca sin injusticia podrá negársele gracia, no ática ciertamente, pero sí francesa.

El helenismo que Andrés Chenier había transportado a los **[p. 321]** versos, le llevó a la prosa, mediante industrioso y hábil artificio, Pablo Luis Courier (1772-1825), antiguo oficial de artillería, en quien extrañamente se mezclaban el filólogo y el periodista militante. En su educación libre y activa, no diversa de la de algunos espíritus del Renacimiento, conoció a un tiempo los libros y los hombres, y en Italia se inoculó la cultura clásica, hasta el grado de perfección que revelan sus traducciones y sus cartas, que son para la posteridad sus obras maestras, mucho más que los *pamphlets,* a los cuales debió el ruido que hizo en vida. Escritor eminentemente arcaico, pero lleno de gracia y de frescura en su arcaísmo, hizo en la lengua de la prosa revolución no menor que la que los románticos iban a hacer en el dialecto de la

poesía. No sólo rechazó la lengua abstracta y seca del siglo XVIII, sino que saltando sobre la lengua noble pero monótona y enfática del siglo XVII, se fué a buscar la lengua abundante, libre, sabrosa y pintoresca del siglo XVI, en los grandes prosistas de aquel período, especialmente en Amyot, y en Montaigne, no de otro modo que los románticos saludaron a Ronsard como precursor suyo. Pero la manera de Pablo Luis es muy compuesta, y no puede considerarse como un mero *pastiche* de la lengua del Renacimiento, aun en aquellas obras donde más de cerca quiso seguirla, verbigracia: en sus traducciones de *Lucio o el Asno,* de las *Pastorales* de Longo y de algunos fragmentos de Herodoto. Courier, que era grande helenista, penetró en el genio y manera de la sintaxis griega, especialmente de la de Xenofonte, mucho más que Amyot o cualquier otro de sus modelos; la combinó con esa prosa familiar, anticuada y enérgica que los franceses llaman *gauloise, y* que se parece más a la prosa italiana o castellana de los buenos tiempos que al francés clásico; y tuvo el buen sentido de remozarlo todo con rico caudal de expresiones francas, tomadas de la lengua viva de los rústicos, a la cual hay que volver siempre que se quiere infundir nueva savia a una lengua empobrecida por la etiqueta académica y cortesana, y por el abuso del espíritu de sociedad. En esta parte del estilo, Courier inició la reacción más violenta contra el siglo XVIII, al cual pertenecía por sus ideas políticas, si es que en él, después de todo, eran algo más que una afectación o un desahogo de mal humor, puesto que sólo le llegaban al alma las cuestiones gramaticales y literarias. Su exclusivismo purista tomaba **[p. 322]** las formas más chistosas. «Habrá en Europa cinco o seis hombres que sepan griego -decía-: todavía es mucho menor el número de los que saben francés»… «Guardaos mucho de creer -escribía a Boissonnade- que nadie haya sabido escribir en francés después del reinado de Luis XIV: la última mujercilla de este tiempo vale más por el lenguaje que Juan Jacobo, Diderot, D'Alembert y todos sus contemporáneos

y los posteriores a ellos: todos son *asnos* bajo esta relación de la lengua: no se puede usar ninguna de sus frases: no debéis enteraros ni siquiera de que existen». Es casi seguro que no leyó ningún libro francés de su tiempo, como no fuese de erudición y para enterarse de la materia. Aun en esto, su curiosidad era muy limitada, porque de la historia decía: «Todas esas necedades sólo pueden pasar cuando van acompañadas de los ornamentos del estilo». Encontraba que el mejor historiador era el que se burla de los hechos, y Plutarco le divertía mucho por las graciosas mentiras que cuenta. *Poca materia y mucho arte* era su divisa. Por eso escribió tan poco, y sobre materias en apariencia tan insignificantes: una mancha de tinta en un manuscrito; unos aldeanos a quienes se prohibe bailar en domingo: una pendencia con el alcalde de su pueblo sobre corte de leña: un elogio de Helena para rivalizar con Isócrates. Había en esto cálculo de artista, había quizá impotencia secreta, había sobre todo profundo desprecio de la literatura de su época: «Contentémonos con leer y admirar a los antiguos -decía-: a lo más, intentemos hacer algunas débiles copias: si esto nada vale para la gloria, sirve para la diversión por lo menos». Su doctrina literaria está condensada en el prefacio de su traducción de Herodoto. «La lengua de esta traducción, si no es la del pueblo, está sacada a lo menos de la lengua popular. No hay nada menos poético en el mundo que el tono y estilo del gran mundo… Traducir a Homero en nuestra lengua académica, lengua de corte, ceremoniosa, rígida, pobre, enervada por el uso de la gente culta, es un error deplorable; hay que emplear una dicción ingenua, franca, popular y rica como la de La Fontaine. No basta con todo nuestro francés para traducir el griego de Herodoto, de un autor que escribió sin ninguna traba, que, ignorando el buen tono y las falsas conveniencias, dice sencillamente las cosas, las llama por su nombre, hace todo lo posible para que se las entienda, repitiéndose, **[p. 323]** corrigiéndose por miedo de no haber sido bien entendido: de un autor que, no habiendo

aprendido la gramática, ni siquiera sabía distinguir el sustantivo del adjetivo… Herodoto no se traduce en el idioma de las dedicatorias, de los elogios y de los cumplimientos… Herodoto no supo nunca nada de lo que nosotros llamamos «príncipe, trono y corona», ni de lo que en las Academias se llama «favores de las damas y felicidad de los súbditos». En él, las damas, las princesas llevan a beber sus vacas o las del rey su padre, a la fuente vecina, encuentran allí algún joven, y les pasa cualquier percance que el autor expresa siempre con la palabra propia. En Herodoto hay hombres libres y hay esclavos, pero no hay súbditos… El empeño de ennoblecerlo todo, la jerga, el tono de corte, que infestó el teatro y la literatura en tiempo de Luis XIV, han echado a perder excelentes ingenios, y son causa de que los extranjeros se burlen de nosotros con justa razón. Los extranjeros no pueden menos de soltar la carcajada cuando ven en nuestras tragedias a Mr. Agamenón y a Mr. Aquiles que disputan en presencia de todos los griegos, y a Mr. Orestes, que arde en vivas llamas por su señora prima. La imitación de la corte es la peste del gusto, lo mismo que de las costumbres… Un hombre separado de las altas clases, un hombre del pueblo, un aldeano que sepa griego y francés, es el único que llegará a hacer una traducción de Herodoto, si tal cosa es posible: tal es la razón que me ha movido a emprender ésta, donde empleo, como se va a ver, no la lengua *cortegianesca,* como dicen los italianos, sino la de las gentes con quienes trabajo en mis campos… lengua más sabia que la de la Academia, y como antes he dicho, mucho más griega». [1]

Hemos citado íntegro este curiosísimo trozo, en primer lugar porque no es muy conocido a pesar de su importancia, y en segundo para mostrar que una de las principales conquistas del Romanticismo sobre la retórica, aquella de que Víctor Hugo principalmente se jacta en una célebre poesía de sus *Contemplaciones,* la *democratización* del lenguaje, aboliendo la distinción entre palabras nobles y villanas, estaba ensayada en la prosa y formula-

da teóricamente por el escritor más enamorado de la belleza **[p. 324]** clásica que después de Andrés Chenier ha nacido en Francia. Semejante a Pablo Luis Courier en algunas circunstancias de su vida, y también en la excéntrica genialidad de su carácter, y en la brusca y resuelta afirmación de su propio sentir, indócil a toda disciplina, floreció otro escritor, novelista, viajero y crítico, de los más originales de nuestro siglo, al cual estaba reservada inmensa celebridad póstuma, después de haber pasado en vida más bien por un epicúreo ingenioso y algo extravagante en su cinismo, que por escritor destinado a imprimir hondamente su huella en la historia literaria y a traer nuevos modos de pensar y de ver las cosas humanas. De Stendhal puede decirse que ganó todas sus batallas después de muerto. Entre los que le conocieron y trataron más íntimamente (sin excluir al mismo Mérimée), ninguno llego a adivinar y presagiar tan rara fortuna; ninguno, excepto Balzac, que saludó *La Cartuja de Parma* con un enérgico ditirambo. Mientras la mayor parte de las reputaciones del período literario de la Restauración palidecen o están ya eclipsadas, se lee hoy a Stendhal, pseudónimo de Enrique Beyle, como se leería a un contemporáneo; se le ha convertido en jefe de escuela: Taine le ha llamado «gran novelista y el primer psicólogo de nuestro siglo», y los naturalistas le traen y le llevan como a precursor suyo, aunque lo cierto es que se les parece muy poco. En rigor, no se parece a nadie; se resiste a toda imitación; es un tipo literario, una curiosidad única, más curiosa que simpática ni admirable.

Pero extraordinariamente curiosa, bajo el aspecto psicológico sobre todo. Puede disputarse que Stendhal (1783-1842) sea en rigor artista, por más que fuese notabilísimo crítico de artes, caprichoso y arbitrario sin duda, pero sincero, convencido y lleno de pasión en sus gustos buenos o malos. Pero como productor de obras de arte (si se exceptúan sus narraciones cortas) no tiene estilo, sino una *manera* impertinente y afectada, una negligencia petulante que divierte en las primeras páginas y llega a impacien-

tar después. Beyle estaba lleno de manías, siendo en él una de las más arraigadas la de no querer pasar por hombre de letras, sino por hombre de mundo que se divertía en escribir *como quien fuma un cigarro* (frase suya) sin caer en la puerilidad de tomar por lo serio lo que escribía. Tenía, además, sus peculiares teorías sobre el estilo; le quería sencillo, desnudo, casi ideológico. Es **[p. 325]** célebre aquella frase suya «antes de ponerme a escribir una novela, leo por algunos días en el Código civil para formarme el estilo». Sin tomar al pie de la letra esta y otras semejantes humoradas, contradichas muchas veces en la práctica por el mismo autor, es cosa clara que el ideal literario de Stendhal, derivado de su procedimiento psicológico, era el más contrario que puede imaginarse a la furia colorista de Balzac, de Flaubert y de Zola. Evidentemente, no son de la misma escuela. Nacido Stendhal en el siglo XVIII, y saturado hasta los tuétanos de la filosofía analítica de Condillac y de su *lengua de los cálculos,* aspiraba a hacer del lenguaje literario, no la visión más o menos brillante, más o menos fantasmagórica de la realidad, sino un sistema de notación, lo más exacta y precisa que le fuera dable, de los fenómenos de la sensación, a los cuales él reducía toda la vida del espíritu. Es evidente que el estilo de los *naturalistas* no ha nacido ni podido nacer de esta álgebra gramatical, sino que es la última exageración del sistema opuesto; es decir, de la retórica pintoresca de los románticos, tal como la profesaron, sobre todo, Teófilo Gautier y su escuela.

Cabe en el estilo que adoptó Beyle, cierto grado de belleza literaria, el cual consiste o debe consistir en aquella transparencia y lucidez que hace que no se interponga nube alguna entre el pensamiento y su expresión, sino que juntos lleguen a la comprensión del lector, desterrando totalmente de su ánimo la idea del estilo, y haciéndole descansar sin esfuerzo en la contemplación de las cosas mismas. Pero cabalmente, este género de belleza es el que menos veces logra Stendhal, culpa en parte de la com-

plicación refinada de su pensamiento, mucho más sutil que el de los ideólogos antiguos; y en parte del desdichado prurito de afectación y singularidad que él llevaba a todas las cosas y que le hacía dar tormento a su propio espíritu, forzándole a increíbles contorsiones. Dotado, por naturaleza y por estudio, de sagacidad extraordinaria para sorprender los más ocultos repliegues de la conciencia moral, se inclinó con preferencia, y como por sabio *dilettantismo,* al estudio de los más monstruosos y excéntricos, al cultivo de todas las rarezas psicológicas, de los maquiavelismos oscuros, de las perversidades e infamias más preternaturales e inusitadas, de todos los casos raros de clínica mental. Los héroes **[p. 326]** de Stendhal, en sus novelas largas (Le *Rouge et le Noir y La Chartreuse de Parme)*, son personajes tan extrañamente concebidos, tan negros y misteriosos, dotados por el autor de maldad tan estrambótica y trascendental, que ni ellos ni el psicólogo que los analiza pueden hablar como todo el mundo. Digámoslo claro: hay en el arte de Stendhal mucho ingenio, pero todavía más charlatanismo. Charlatanismo de todas especies: hipocresía vuelta del revés, hipocresía de inmoralidad y de ateísmo (por más que fuera Stendhal, sin necesidad de violentarse, uno de los pensadores más radicalmente inmorales y ateos y una de las almas más secas que han existido), afectación de profundidad y de desdén aristocrático, afectación de incoherencia y falta de lógica, afectación de escribir mal; en suma, toda especie de afectaciones. La época era propicia a ellas, y después del satanismo elegante de Byron y del hastío inconsolable de Chateaubriand, Stendhal no quiso ser menos, e inventó para sí propio, aunque por de pronto con menos éxito, el tipo del materialista alma de cántaro con visos de Maquiavelo frustrado. Stendhal, que en su juventud había sido Comisario de guerra, a cosa tal, en los ejércitos imperiales, y que luego pasó su vida bastante oscuramente en los consulados de Italia, se creía diplomático formidable; hombre de excepcionales talentos para la guerra y para la acción política, si no se lo

hubiesen estorbado las circunstancias, y sobre todo la caída de Napoleón, que era su ídolo, la única creencia y la única superstición de su vida. A sus personajes predilectos les infundió este mismo carácter y estas mismas quiméricas pretensiones, poniéndoles en la frente el sello de especial predestinación que llevan todos los héroes románticos. Ni Julián Sorel ni Mosca tienen nada de personajes naturalistas: es cierto que su actividad se consume en luchas microscópicas, en intrigas subalternas, en crímenes tan horribles como estrafalarios; pero todo el empeño del autor es presentarlos como seres superiores, que serían capaces de conmover el mundo, si no los encadenase la fatalidad de los tiempos a esa acción oscura y sin gloria. Es en el fondo, aunque presentada de diverso modo, la misma fatalidad que aqueja y persigue a los héroes de Byron, y responde en cierto modo a la singular conmoción que toda aquella juventud debió de sentir ante el espectáculo verdaderamente inaudito (y para los contemporáneos mismos, **[p. 327]** envuelto ya en los vapores de la leyenda y del mito) de la grandeza y de la catástrofe napoleónica. En ninguno fué tan honda esta impresión como en Stendhal: las mejores páginas de *La Cartuja de Parma*, las primeras, dan testimonio de ello.

Repito que nunca he podido comprender la razón que pueden tener Zola y sus discípulos para decir que «las obras de Stendhal han determinado, juntamente con las de Balzac, la evolución naturalista actual». [1] Razón literaria quiero decir, pues de otro género ya sé que la tienen, y está bien a la vista. Stendhal, en cuanto escritor brutal y cínico, se asemeja a los naturalistas por la predilección con que busca, estudia y representa toda fealdad moral; y también porque en filosofía profesa como ellos el mecanismo y el determinismo más groseros; porque excluye del alma humana todo afecto limpio y generoso. Esa será, sin duda, *«la nota verdadera y nueva* que Stendhal encontró en la novela», según expresión de Zola. El cual no tiene razón en añadir que Stendhal

haya sido el primero que ha visto al hombre «desnudo del oropel de la Retórica y fuera de las convenciones literarias y sociales»; porque Stendhal tiene su retórica propia, bastante fastidiosa y monótona por cierto, y no pueden darse personajes más *convencionales,* o, por mejor decir, más imposibles literaria y socialmente, que los suyos. El mismo Zola confiesa que son «curiosidades cerebrales», y no otra cosa. Por otra parte, Stendhal en sus novelas (no tanto en sus viajes) carece, no solamente de abundancia pintoresca, sino hasta de sentido de la realidad exterior. Y aunque no crea en Dios, ni en la espiritualidad del alma, ni en el deber moral, ni en otra cosa alguna, sino en el placer físico, procede en sus análisis, no como fisiólogo, sino como ideólogo; no como materialista de ahora, sino como materialista del siglo pasado, extraño a las ciencias experimentales, y, por el contrario, muy familiarizado con los procedimientos de las matemáticas y de lo que llamaban «gramática general». La novela de Stendhal es, pues, un mundo aparte, tan lejano de la novela naturalista, como puede serlo el *Adolfo* de Benjamín Constant. Tampoco se encuentra en Stendhal el desprecio de la fábula complicada, que ha llegado a ser **[p. 328]** dogma entre los naturalistas. Sus novelas tienen mucha acción, y acción interesante; sobre todo *La Cartuja de Parma* es una novela de aventuras, un verdadero embrollo, lleno de lances inesperados y sorprendentes como los de un cuento de Bandello.

Resulta, pues, que Stendhal, por cualquier lado que se le mire, no es realista, en el moderno sentido de la palabra, sino *romántico materialista,* combinación rara, pero no única, puesto que se dió también en Merimée y en algún otro. Con Merimée tiene también el punto de contacto del *exotismo* literario (que en Stendhal se reduce a italianismo), la predilección por la pintura de acciones feroces y sanguinarias, de pasiones violentas y rápidas que estallan y matan en un punto mismo, sin que la impasibilidad del narrador se altere en lo más mínimo al contar los más

grandes horrores. Tales son esas famosas novelas italianas de Beyle *(Vittoria Accoramboni, La Abadesa de Castro, S. Francesco a Ripa, Los Cenci, La Duquesa de Palíano, Vanina Vanini,* etc.), que si estuviesen mejor escritas, si el autor hubiese poseído el arte del diálogo, la graduación de los efectos dramáticos y la perfección sobria y nerviosa de estilo que en Merimée admiramos, podrían competir sin desventaja con las más felices narraciones de este insuperable cuentista. Pero el arte incompleto y, por decirlo así, *cojo,* de Stendhal, hace que su perpetua ironía trascendental se vea más al descubierto, y resulte más desabrida y antipática.

En teoría, no fué Stendhal menos romántico que en la práctica. Tiene sobre otros muchos críticos de su escuela el mérito de la prioridad, puesto que desde 1814 estaba en la brecha; tiene además la ventaja de haber poseído conocimientos de la literatura extranjera, y especialmente de la italiana e inglesa, que eran todavía rarísimos en Francia. Y, por último, fué el primer crítico de esta nación que salvó los límites del horizonte literario propiamente dicho, y pudo tratar con igual competencia de música, de pintura y de poesía, lo cual le daba indudable superioridad de criterio estético. Estas ventajas estaban contrapesadas por su pobrísima filosofía, que le llevaba a negar todo carácter absoluto a la idea de belleza, y a erigir en única ley y norma de arte el relativismo de las sensaciones. Stendhal, pues, no pasa de ser un crítico empírico, pero generalmente de buen gusto y de mucho ingenio; aunque deslucido por el afán de presentar sus **[p. 329]** ideas en forma descosida, paradójica y extravagante, con lo cual, huyendo del escollo de la pedantería dogmática, viene a caer en otro género de pedantería escéptica y mundana, que le perjudica bastante.

Beyle comenzó por la crítica musical, publicando en 1814 una vida de Mozart y unas cartas sobre Haydn. Este libro, cuyo interés está principalmente en las anécdotas biográficas (que Beyle contaba muy bien, por lo cual tuvo siempre singular predilec-

ción por ellas), está traducido en parte del alemán y del italiano, [1] pero fué para la mayor parte de los franceses una revelación. El autor rompía con todas las preocupaciones técnicas. «Quisiera -dice- que todos los cursos de literatura yaciesen en el fondo del Océano». Analizaba los efectos de la música como un epicúreo que busca ante todo los goces del sentido; y con más lógica que otros sensualistas, infería que «no puede existir el mismo género de belleza para dos seres tan distintos como el alemán y el italiano», y que, por consiguiente, «cada hombre y cada pueblo han de tener su bello ideal distinto, que será la colección de todo lo que les agrada en las cosas de una misma naturaleza». «¿Cómo lo bello ideal del danés ha de ser lo mismo que el del napolitano?». «Se puede criticar a un hombre cuando se le ve errar en los medios que pueden conducir al fin que se propone, pero no es razonable pedirle cuentas sobre la elección de este fin».

Hay, sin embargo, una inconsecuencia en este primer libro de Stendhal. Negando lo bello ideal para la música, lo admite para la escultura y la pintura, «porque la diferencia de las formas del cuerpo humano en los diversos países es mucho menor que la diferencia de los temperamentos determinada por la diferencia de los climas. Es más fácil, pues, establecer un tipo de belleza universal para el arte que reproduce estas formas exteriores, que para las artes que ponen en actividad los diversos afectos de almas tan diferentes». Es dudoso que Stendhal llegase nunca a modificar este punto de vista suyo, esencialmente contradictorio en un hombre que rebajaba toda belleza a la categoría de lo agradable. Quizá consistiese la razón de esta inconsecuencia, en que Stendhal sentía bastante bien, a su modo, lo mismo la música **[p. 330]** alemana que la melodía italiana, y lo mismo la literatura clásica que la romántica, por lo cual en estas artes proclamaba libertad absoluta, al paso que en pintura nunca comprendió otro arte que el de Rafael y Leonardo de Vinci, y en escultura no paso de las estatuas de Canova, lo cual explica que en las artes del

dibujo se atuviese a la tradición académica sin intentar modificarla.

Completa la serie de las obras de Stendhal sobre crítica musical su *Vida de Rossini,* impresa en 1823, donde de nuevo se insiste sobre las diferencias entre la música alemana y la italiana, y se exagera el punto de vista empírico hasta afirmar que «lo bello ideal cambia cada treinta años en música». [1] La música no es para Stendhal otra cosa que el más vivo y refinado de los placeres sensuales. «Lo que le da superioridad marcada sobre la más bella poesía, sobre *Lallah-Rook* [2] o la *Jerusalem,* es que en ella se mezcla un placer físico extraordinariamente vivo, aunque de poca duración y poca fijeza… El placer enteramente físico y maquinal que la música da a los nervios del oído, forzándolos a tomar cierto grado de tensión, pone el cerebro en un estado de irritación que le obliga a producir imágenes agradables y a sentir con embriaguez veinte veces mayor las imágenes que en otros momentos no le hubiesen dado más que un placer vulgar… Nada hay real en la Música más que el estado en que deja el alma» (lo que Stendhal entiende por *alma).* De aquí una serie de comparaciones tomadas casi siempre del sentido del gusto: «la melodía simple y encantadora es como los frutos perfumados y dulces que gustan tanto en la infancia: la armonía, por el contrario, se parece a los manjares picantes, agrios, fuertemente sazonados, cuya necesidad experimenta el paladar estragado conforme se avanza en la vida. Al niño le gustan melocotones: es la melodía. El adulto prefiere *saur-craut,* salsas fuertes o una copa de kirsch: esta es la armonía». A falta de otro mérito, no se puede negar que esta estética tiene algo de aperitiva.

Es, pues, la Música un placer meramente fisiológico. Las reglas actuales son completamente inútiles, pero Stendhal cree en la posibilidad de una teoría experimental de la Música, y parece **[p. 331]** que adivina o presagia el advenimiento de Helmholtz: «La Música espera su Lavoisier, un hombre de genio que haga

experiencias sobre el corazón humano y sobre el órgano del oído, y de estas experiencias deduzca las reglas de la Música… La mayor parte de las reglas que oprimen en este momento el genio de los músicos se parecen a la filosofía de Platón y de Kant: son cavilaciones metafísicas inventadas con más o menos ingenio e imaginación, pero cada una de ellas tiene necesidad de ser sometida al crisol de la experiencia: reglas imperiosas que no se apoyan en nada, conveniencias que no parten de ningún principio». Es el mismo punto de vista de nuestro P. Eximeno, que en filosofía era tan sensualista como Stendhal, aunque no fuese como él epicúreo en moral, contentándose con serlo en arte.

Merimée, en la noticia sobre Stendhal que precede a la correspondencia inédita de su amigo, ha juzgado con entera exactitud el valor de sus juicios de artes, esparcidos, no solamente en su *Historia de la Pintura en Italia,* libro tan interesante como descosido, sino en sus *Paseos por Roma,* en su viaje *Roma, Nápoles y Florencia, y* en sus excursiones por varias provincias de Francia, coleccionadas con el nombre de *Mémoires d'un Touriste*. «Admirador apasionado, Stendhal, de los grandes maestros de las escuelas romana, florentina y lombarda, les presta muchas veces intenciones dramáticas que quizá no tuvieron, pero cuenta a su manera las emociones que ha sentido delante de sus obras, y describe los efectos, aunque se equivoque en cuanto a la causa. Probablemente, si él mismo hubiera intentado escribir en diferentes ocasiones sus impresiones delante de un mismo cuadro, se hubiera quedado sorprendido de la variedad de ellas». Tal es el efecto natural de la consideración puramente empírica, en que basa sus juicios Stendhal. Pero además se le puede tachar de excesivamente académico en sus gustos, cosa extraña en quien tanto alardeaba de originalidad. Stendhal no sabe admirar otras obras que aquellas que universalmente pasan por admirables, ni da un paso sin que Vasari y Lauzi le sirvan de guías. A veces su entusiasmo parece convencional y ficticio: otras veces se le ve recurrir a extraños

motivos históricos para razonar su admiración. Usa y abusa de la historia anecdótica y secreta, para explicar por ella las creaciones del arte, sin mostrar nunca grandes **[p. 332]** escrúpulos de crítica respecto a la calidad y origen de las anécdotas. Su libro está lleno de fábulas, y aun de fábulas calumniosas, como tantas y tantas de las que entonces corrían sobre la historia de los Papas y sobre la Italia del siglo XV. Stendhal no conoció a fondo más Italia que la del siglo XVIII, y aun ésta por sus peores lados. Del alma italiana anatomizó algunas fibras; pero para descubrir otras, anduvo, no solamente torpe, sino ciego. Su ateísmo feroz y agresivo, sus instintos groseramente voluptuosos, sus mil preocupaciones de hombre de sistema, su psicología apocada y miserable que reducía al interés y al deleite los motivos de las acciones humanas, cerraron enteramente sus ojos a la inteligencia de la pintura de la Edad Media, y aun a la inteligencia de los grandes maestros del Renacimiento, en cuanto conservaron la tradición del ideal cristiano, que a los ojos de Stendhal no ofrecía sino «asuntos ridículos u horribles». No viendo en el siglo XVI más que una brutal orgía de carne y de sangre, y una espléndida cabalgata fantasmagórica, como han hecho Stendhal y su discípulo Taine, que en esta parte le sigue fielmente, es imposible llegar a comprender cómo de tal medio social pudo brotar un arte tan puro, elegante y armonioso, que el mismo Stendhal define por el concepto de la gracia y el de la nobleza, así como define el ideal antiguo por el concepto de la fuerza depurada y majestuosa.

Los libros IV, V y VI de la *Historia de la Pintura,* contienen una especie de estética llena de digresiones, según costumbre de Stendhal, y dividida en innumerables capítulos breves. Sería difícil y aun imposible resumirla, porque se compone toda de ideas sueltas en que apenas se percibe el lazo dialéctico. Muchas de estas ideas han logrado fortuna, y puede decirse que constituyen hoy el fondo de la estética positivista. Explicar el origen de la mitología y de la estatuaria clásica por el sentimiento de terror

que en los hombres primitivos producía el espectáculo de la fuerza: reducir la belleza a la expresión de un carácter *útil*, entendiendo por utilidad la perfección física: definir la escultura *como el arte de dar fisonomía a los músculos* (consideración no falsa, y hasta profunda, pero incompleta): convertir en clave única de la historia del arte la influencia de los climas y la combinación de los temperamentos, estudiados conforme a las lecciones de Cabanis **[p. 333]** y Destutt-Tracy, que el autor llama *sublimes, y* de las cuales infiere que una será la belleza para el sanguíneo, otra para el bilioso, otra para el flemático: tal, es, en sus puntos capitales, la teoría de Stendhal, de la cual dice él mismo con su habitual franqueza: «Probablemente no es más que la expresión del temperamento que la casualidad me ha dado». Séalo o no, resulta tan original e ingeniosa en los pormenores, como vulgar en el fondo. Hay mucho sentido a veces en las paradojas de Stendhal, y mucha sagacidad para discernir las aptitudes estéticas y sociales de los diversos pueblos, especialmente los italianos y los franceses. En esta parte le ha rendido Taine brillante homenaje al principio de su *Historia de la literatura inglesa,* pero para comprender lo hiperbólico de este homenaje, aun dentro del empirismo en que Taine se mueve, no hay más que comparar los imperfectos esbozos de Stendhal con las maravillas que su discípulo nos da dado en el mismo género. «Hay un sistema particular de impresiones y de operaciones internas -dice Taine- que hace a un hombre artista, creyente, músico, pintor, nómada, hombre social; cada uno de ellos tiene su historia moral y su estructura propia, con alguna disposición fundamental y algún rasgo dominante. Para explicar cada una de estas naturalezas sería preciso escribir un capítulo de análisis íntima, y este trabajo apenas puede decirse que esté iniciado. Un solo hombre, Stendhal, por una idiosincrasia de espíritu y una educación muy singulares, es quien lo ha intentado, y para eso todavía la mayor parte de los lectores encuentran sus libros paradójicos y oscuros; su talento y sus ideas eran

prematuros; no se han comprendido sus admirables adivinaciones, sus frases profundas, dichas como de pasada; la precisión admirable de sus notaciones y de su lógica; no se ha visto que con apariencias de hombre de mundo explicaba los más complicados mecanismos internos, ponía el dedo en los grandes resortes, trasladaba a la historia del corazón los procedimientos científicos, el arte de cifrar, de descomponer y deducir; marcaba el primero las causas fundamentales, quiero decir, las nacionalidades, los climas y los temperamentos: en suma, trataba los sentimientos como se deben tratar, esto es, *como naturalista y físico,* haciendo clasificaciones y pesando fuerzas. A causa de todo esto se le ha juzgado seco y excéntrico, y ha permanecido aislado, escribiendo novelas, viajes, notas, **[p. 334]** para las cuales no deseaba ni obtenía más de veinte lectores; y, sin embargo, en estos libros es donde se encuentran todavía hoy los ensayos más propios para abrir el camino que tratamos de seguir. Nadie ha enseñado mejor a abrir los ojos, a consultar primero los hombres que nos rodean y la vida presente, luego los documentos antiguos y auténticos, a leer más allá de lo blanco y lo negro de las páginas, a descubrir bajo la vieja impresión, bajo los garabatos de un texto, el sentimiento preciso, el movimiento de ideas, el estado de espíritu en que el autor escribía. En sus escritos, en los de Sainte-Beuve, en los críticos alemanes, puede verse todo el partido que es posible sacar de un documento literario: cuando este documento es rico y se sabe interpretar, se encuentra allí la psicología de una alma, muchas veces la de un siglo, a veces la de una raza». [1]

Creemos firmemente que Taine exagera la importancia de los servicios prestados por Stendhal a la crítica histórica, y el valor de sus indicaciones, útiles a veces, pero debidas más bien a inspiración fugaz que a la aplicación formal y seguida de un método. De todos modos, no es pequeña gloria para Beyle el haber dado ocasión a ser interpretado de tal suerte; y si la *Historia de la Pintura en Italia* ha producido, aunque sea indirectamente, la *Historia de*

la literatura inglesa, algo tenía aquel entendimiento de superior al nivel común de la crítica francesa, algo en que verdaderamente fué innovador; y es precisamente lo que no ha comprendido, en su espiritualismo elegante pero no muy hondo, el más severo de los censores de Stendhal», [2] que, guiado sin duda por muy legítimas prevenciones de moralista, ha extendido a las ideas artísticas del autor de *La Cartuja* la justa repugnancia que inspiran su miserable filosofía, su feroz egoísmo, su sequedad de alma y su nihilismo ético, de que el libro famoso *Del* Amor da testimonio. Stendhal despreciaba profundamente a la humanidad y era un desventurado ateo teórico y práctico; pero sentía la buena música y la buena poesía, y a veces los buenos cuadros, y se le puede oír sobre estas cosas, aunque con reflexión y cautela, porque había en su espíritu vicios incurables que extraviaban y pervertían con **[p. 335]** frecuencia la habitual pureza de su gusto. Él mismo viene a confesarnos que no gustaba mucho de la escultura griega, porque «para sentir el ideal antiguo -añade-, hay que ser casto»: *Casta placent superis, y* Beyle estaba abrasado de tal modo por los impuros ardores de su temperamento, que hasta las frases melódicas las convertía en excitantes afrodisíacos.

Por eso comprendió y juzgó bien la primera manera de Rossini, anterior al *Moisés y* al *Guillermo:* es dudoso que hubiera comprendido de igual suerte la segunda. Así y todo, Merimée ha podido decir, con relación a Francia, que Stendhal «había descubierto a Rossini y la música italiana». Para los críticos franceses de entonces, admirar otra música que la nacional era un crimen. Stendhal fué el primero que se levantó contra esta preocupación, y hay que agradecérselo, no menos que su campaña en favor del romanticismo literario, contenida en los varios opúsculos que llevan por título colectivo *Racine y Shakespeare*.

Aunque el ingenio de Beyle fuera eminentemente francés, él hacía alarde de contrariar todos los gustos y preocupaciones literarias de su país. «Escribo en lengua francesa -decía-, pero no *en*

literatura francesa». Amigo de Byron en Milán, y familiarizado muy pronto, lo mismo con las odas y las tragedias de Manzoni, que con las críticas de la *Revista de Edimburgo,* era probablemente, en 1814, el escritor francés que más al corriente estuviese de la literatura extranjera, si se exceptúa a Fauriel y algún otro erudito dado a graves tareas, y no ganoso de influir en la opinión ni en la literatura militante. Stendhal, pues, descendió a la arena solo o casi solo, y Sainte-Beuve le compara ingeniosamente con un ágil jinete cosaco que empeña en la vanguardia las primeras escaramuzas y va a insultar al enemigo en sus propias trincheras. [1] Stendhal osó atacar frente a frente a la misma Academia Francesa, dominada entonces por el pseudo-clasicismo, y entregó al escarnio de los burlones un discurso antirromántico compuesto por Auger, secretario perpetuo de aquella docta corporación.

La manera descosida con que Stendhal expone siempre sus ideas hace muy difícil, si no imposible, compendiar aquí los pormenores de su polémica. Basta fijarse en la idea capital de **[p. 336]** ella, idea que no carece de originalidad y aun de cierta verdad relativa. Stendhal sostiene que el romanticismo no es otra cosa que «el arte de presentar a los pueblos aquellas obras literarias que en el estado actual de sus costumbres y de sus creencias pueden proporcionarles la mayor suma de placer posible». El clasicismo, por el contrario, es «la literatura qne daba el mayor placer posible a nuestros bisabuelos». De aquí se infiere que Séneca y Eurípides fueron románticos en su tiempo, pero son clásicos ahora, por lo cual imitarlos y pretender que estas imitaciones no hagan bostezar a los franceses del siglo XIX, es lo que Stendhal llama *clasicismo*. De igual modo Racine, en su tiempo, fué romántico, porque presentó a los marqueses de la corte de Luis XIV una pintura de las pasiones, templada por la extrema dignidad, que entonces estaba de moda. De esta dignidad que hoy nos fastidia tanto no hay vestigio en los griegos, y precisamente por este género de dignidad fué Racine romántico. Pero como nadie

se parece menos que nosotros a los marqueses de trajes bordados y de grandes pelucas negras que juzgaron allá por los años de 1670 las obras de Racine y de Molière, resulta que Racine es hoy clásico y no se le debe imitar, sino tomar otro camino, haciendo tragedias para el gusto de los jóvenes de 1830. Estas tragedias se parecerán necesariamente a las de Shakespeare, no porque convenga sustituir una imitación con otra (que esto sería volver al odiado clasicismo), sino porque las pasiones de la nueva generación francesa, venida al mundo en los días de la Revolución y del Imperio, tienen que parecerse algo y aun mucho a las de los ingleses del siglo XVI, que conservaban muy fresco el recuerdo de las guerras civiles e iban a entrar en el sangriento período de su revolución. La fórmula dramática que propone Stendhal (y en esto se ve hasta qué punto era romántico y no realista) es la tragedia histórica de asuntos nacionales escrita en prosa; no porque Stendhal rechazara la forma métrica, que, al contrario, aplaude en los italianos y en los ingleses, cuyos poetas pueden decirlo todo sin detrimento de la belleza dramática, sino por odio al alejandrino clásico francés, del cual dice que no sirve más que para ocultar y disimular tonterías. Los períodos históricos que especialmente recomienda como ricos en catástrofes trágicas, son los reinados de Carlos VI y Carlos VII, el de Francisco I, y, sobre **[p. 337]** todo, la época de los últimos Valois y de las turbulencias de la Liga. El crítico invoca en apoyo de su tesis el éxito alcanzado en Francia por las novelas de Walter-Scott, que llama «tragedias románticas mezcladas de digresiones». Su ideal es el drama novelesco o más bien la novela dramática, interesante por su acción, y no solamente por el placer lírico de los hermosos versos, que Stendhal llama inexactamente placer *épico*.

A primera vista parece muy sencillo y muy elemental todo esto; pero en 1813 había cierto mérito y aun cierto valor en proclamarlo. Una compañía de actores ingleses venida a París a representar los mejores dramas de Shakespeare, había sido ignomi-

niosamente silbada, llegando el furor de los clásicos espectadores hasta arrojarles patatas y huevos a los gritos de «¡Muera Shakespeare, que no es más que un Ayudante del Duque de Wellingtón!» En este caso la herida de Waterlóo, que todavía chorreaba sangre, puede explicar la animosidad literaria; pero no era menor ni menos enconada la protesta de los admiradores de Racine cuando se trataba de algún autor indígena, bueno o malo, que osara romper con la tradición. Innovador bien tímido fué Nepomuceno Lemercier, y, sin embargo, cuando en su *Colón* vió el público que no se respetaban las unidades de lugar y de tiempo, el tumulto fué tan espantoso que degeneró en batalla campal y un hombre quedó muerto en el teatro en obsequio a la *Poética* de Boileau y al *Curso* de La Harpe. Stendhal nos da cuenta de un hecho, a primera vista muy singular, y es que la juventud de las escuelas de Derecho y de Medicina era quien con más furor silbaba las primeras tentativas románticas, instigada y movida por los periodistas liberales y volterianos que por aquellos días solían ser al mismo tiempo dramaturgos clásicos, así como el romanticismo se reclutaba principalmente entre los legitimistas y los admiradores de *El Genio del Cristianismo*. Stendhal, ciertamente, no tenía nada que ver con ellos, puesto que llevaba sus preocupaciones liberales hasta el ridículo extremo de suponer que la adopción universal de los principios de la constitución inglesa traería un renacimiento artístico en toda Europa; pero se guardó muy mucho de hacer causa común con sus correligionarios, dando en ello señaladísima prueba de gusto propio y de independencia estética. Sus opúsculos de crítica literaria son muy **[p. 338]** estimables; están libres casi de las impertinencias que hay en los de pintura y viajes, y el principal defecto que se les puede poner es que abundan en ideas que, siendo entonces nuevas, son hoy patrimonio de todo el mundo; pero esto mismo prueba que eran racionales y sensatas, lo cual no es pequeño elogio tratándose de Beyle. Su polémica contra las unidades dramáticas reproduce

muchos de los argumentos empleados con el mismo propósito por Hermes Visconti en su diálogo y por Manzoni en su admirable carta. Después de tales escritos poca o ninguna novedad ofrece el famoso prólogo de *Cromwell,* considerado generalmente como una de las fechas más memorables en la batalla romántica.

Cuanto dice Stendhal sobre la naturaleza de la ilusión dramática, sobre la risa y lo cómico, sobre la influencia de los hábitos de conversación y de sociedad en la literatura francesa está muy bien pensado, y hoy mismo merece leerse. Pero lo más notable de Stendhal como crítico literario, es, sin duda, la idea de que todos los grandes escritores fueron románticos en su tiempo, y que sólo un siglo después de su muerte, cuando las gentes empiezan a copiarlos, en vez de abrir los ojos e imitar a la naturaleza, se convierten en clásicos. Si los románticos hubieran penetrado todo el alcance de estas palabras, quizá se hubiesen abstenido de sustituir una imitación a otra, y ni el drama pseudo-shakesperiano, ni la falsa Edad Media, ni el orientalismo convencional, ni el *exotismo* hubiesen existido. Stendhal tuvo siempre mucho empeño en que su romanticismo no se confundiese con el de los Schlegel. En una nota escrita en sus últimos tiempos, y añadida a su *Historia de la Pintura,* dice con visible despego que «los románticos ganaron su causa a fuerza de ser buena; que fueron instrumento ciego de una gran revolución que hizo pasar el arte desde la miniatura amanerada de una sola pasión a la pintura en grande de todas las pasiones; pero que fueron como el sable de Scanderberg, hirieron y mataron, pero no tuvieron ojos para ver lo que mataban ni lo que había que poner en su lugar». [1] Sus obras están llenas de indicaciones despreciativas contra Chateaubriand (rebajado por él al nivel de D'Arlincourt y de Marchangy), contra Víctor Hugo y contra toda la pléyade romántica de 1830. En cuanto **[p. 339]** a sí propio se jactaba de que no sería comprendido ni estimado en su justo valor hasta 1890, y ya hemos visto que se equivocó en muy pocos años. Falta saber si el

entusiasmo actual durará o llegará a reducirse a más justos límites. Me parece notar ya síntomas de cansancio. Pero aunque la secta de los *stendhalianos* desaparezca (y en ello ganarán mucho el arte y la moral), no es fácil que los libros de Stendhal vuelvan a caer en la categoría de rarezas: están preñados de ideas buenas y malas, y sólo el libro sin ideas es el que definitivamente muere. [1]

Mientras Stendhal proseguía su fuego graneado de epigramas contra el gusto francés, y aun contra los franceses mismos (de los cuales solía decir tanto mal como Enrique Heine de los alemanes), comenzaba a verificarse en la crítica oficial y universitaria una evolución lenta, pero segura, que abría las puertas de la enseñanza al espíritu moderno y entronizaba en la vieja Sorbona las novedades de Chateaubriand y de Mad. de Staël. El honor de esta innovación hay que referirle a los tres grandes profesores que durante la Restauración ilustraron con inmenso brillo la cátedra francesa, renovando simultáneamente los estudios de filosofía, de historia y de literatura, con cierta tendencia común, **[p. 340]** que en filosofía se llama eclecticismo; en política, liberalismo doctrinario, y en literatura no tiene nombre especial, puesto que fué una especie de transacción entre la disciplina clásica y el romanticismo. Los nombres de Cousin, de Guizot, de Villemain, y el recuerdo de sus cursos memorables que tanto eco tuvieron en toda Europa y especialmente en nuestra patria, son harto familiares a todos los lectores cultos para que sea menester dilatarse mucho en caracterizarlos. A Víctor Cousin le conocemos ya como tratadista de estética general y primer expositor de esta ciencia en Francia. En crítica literaria merece recuerdo, aunque no sea más que por haber inventado (según toda apariencia) la célebre fórmula de «el arte por el arte», que él entendía en el sentido kantiano de tener el arte su finalidad propia e independiente, pero que luego una brillante fracción del romanticismo interpretó en sentido mucho más restricto, como si dijéramos «el

arte por el procedimiento», abriéndose la puerta con esto a equívocos y a confusiones que aún duran. Esta y otras ideas que de la enseñanza elocuentísima de Víctor Cousin, influído entonces por los alemanes, especialmente por Schelling, pasaron a la nueva escuela literaria, fueron causa de que ésta le considerase por algún tiempo como auxiliar, y así lo da a entender Stendhal en uno de sus opúsculos. Pero la sagacidad habitual de Stendhal se vió fallida en esta ocasión, puesto que Víctor Cousin, temperamento esencialmente oratorio, grande expositor de verdades medias y de lugares comunes, había de encontrar su natural asiento (una vez pasados los hervores de la juventud en que le fascinó más o menos la poesía del trascendentalismo alemán) en el genio oratorio y razonador de la literatura francesa del siglo XVII, y en el ideal platónico-cartesiano, al cual consiguió dar una especie de segunda vida. Fué, pues, clásico acérrimo en el sentido francés de la palabra; y no otra doctrina que la clásica dictó sus consideraciones sobre el arte francés, sus observaciones sobre el estilo de Pascal, sus juicios literarios esparcidos en la serie de libros que compuso sobre la sociedad elegante de la época de Luis XIV.

Más influyó, aunque también por modo indirecto, en la transformación de las ideas críticas el severo publicista Guizot, tenido unánimemente por uno de los tres o cuatro grandes historiadores que Francia ha producido en este siglo tan fecundo en ellos. La **[p. 341]** inteligencia austera y viril de Guizot se inclinó con inclinó con preferencia a otros estudios que los artísticos; pero ni los desdeñó nunca, ni dejó de lograr en ellos positivas conquistas, especialmente en el período de su juventud en que los cultivó con más ahinco y con tendencia marcadamente romántica, si bien templada y análoga a la de Mad. de Staël. Varias circunstancias concurrieron a dar ensanches al criterio de Guizot y hacerle vislumbrar algunos de los principios fundamentales de la literatura moderna. Protestante de origen, como la autora de *Corina,*

pero con menos liga del espíritu del siglo XVIII que la que hubo en ella, pertenecía a una Francia excéntrica y distinta de aquella Francia clásica que había tenido en la monarquía del siglo XVII su expresión total y magnífica. Sus recuerdos de familia y de secta estaban más bien en la época turbulenta del Renacimiento y de las guerras de Religión, que fué precisamente unos de los períodos predilectos de los románticos. Por otro lado, su doctrinarismo político, su admiración del régimen constitucional de Inglaterra le llevó muy desde los principios de su carrera al estudio profundo del genio inglés y de su historia, familiarizándole con las obras de Shakespeare, de las cuales publicó nueva traducción, mejorando y perfeccionando considerablemente la de Letourneur. Esta traducción y el discurso que la precedía, impreso luego aparte con el título de *Shakespeare et son temps,* fué en 1822 acontecimiento literario solemne y decisivo; y aunque la vida del poeta y el estudio de sus obras puedan parecer hoy algo anticuados y deficientes, el espíritu general de aquel trozo de crítica reposada y luminosa y el arte con que está enlazada la historia literaria con la política le aseguran puesto muy honroso en la riquísima y variada galería de las obras de su autor. Las comedias de Shakespeare, que son la parte de su teatro menos accesible a los extranjeros y la que suele ser peor entendida por ellos, están juzgadas con criterio estético tan delicado y fino, con tal penetración de su vaporosa y fantástica poesía, que el mismo Enrique Heine, buen juez en este género de cosas, no se desdeñó de traducir al alemán la mejor parte de estas consideraciones en su libro acerca de *Las Mujeres de Shakespeare,* confesando que aquel «elefante doctrinario, animal muy inteligente y muy pesado», había comprendido mejor que ningún otro la naturaleza y esencia de la comedia shakesperiana, tan **[p. 342]** rebelde al gusto y a la inteligencia de los franceses. Es probable y aun seguro que las lecciones de Guillermo Schlegel le sirvieron y ayudaron mucho para esto. Aun las ideas estéticas generales que informan el estu-

dio sobre Shakespeare son francamente románticas, con cierto romanticismo histórico y social, cual convenía a la índole y aficiones del autor. «La crítica literaria -decía Guizot en tan remota fecha- no debe permanecer encerrada en los mismos límites que hasta aquí. La literatura no puede permanecer extraña a las revoluciones del espíritu humano; se ve forzada a seguirle en su marcha, a elevarse y extenderse con las ideas que más le preocupan, a considerar, en fin, las cuestiones que agita en toda la extensión que reclaman el estado nuevo del pensamiento y de la sociedad». Defendiendo vigorosamente el drama de Shakespeare, rechazaba el cargo de patrocinar el desorden literario, y trazaba el plan de una nueva poética. «Mientras los críticos se obstinen en no ver más que libertad sin freno en el sistema dramático de que Shakespeare ha trazado los primeros contornos, será imposible entendernos. Si el sistema romántico tiene bellezas es porque necesariamente tiene su arte y sus reglas. Nada es bello para el hombre sino en virtud de ciertas combinaciones cuyo secreto puede siempre ser investigado por nuestro juicio después que ha sido atestiguado por nuestras emociones. La ciencia o el empleo de estas combinaciones constituye el arte. Shakespeare tiene el suyo. Hay que descubrirle en sus obras, examinar de qué medios se sirve, a qué resultados aspira. Entonces y sólo entonces comprenderemos verdaderamente su sistema y sabremos hasta qué punto puede desarrollarse todavía, según la naturaleza general del arte dramático aplicado a nuestras sociedades modernas… Inglaterra, Francia, Europa entera, pide al teatro placeres y emociones que no puede darnos la representación inanimada de un mundo que ya no existe. El sistema clásico ha nacido de la vida de su tiempo; este tiempo ha pasado; su imagen subsiste brillante en sus obras, pero no puede reproducirse. Al lado de los monumentos de los siglos pasados comienzan ahora a levantarse los monumentos de otro siglo. ¿Cuál será su forma? Lo ignoro; pero ya podemos descubrir el terreno en que pueden asentarse sus

fundamentos. No es el de Corneille y Racine, no es tampoco el de Shakespeare, es el nuestro propio; pero sólo el **[p. 343]** sistema de Shakespeare puede dar, según yo entiendo, los planos sobre que ha de trabajar el genio de los nuevos artífices».

Después de esta solemne y enérgica profesión de la nueva fe literaria, ofrece menos interés otro excelente libro de Guizot, publicado en 1813 con el título de *Vida de Corneille, y* reimpreso muchos años después con grandes aumentos y el título nuevo de *Corneille y su tiempo*. [1] El estudio que Guizot hace de las obras del poeta normando es más detenido y profundo que el que consagró a Shakespeare, y también ofrecía materia incomparablemente más fácil; pero el interés de la parte estética es menor, porque el arte de Corneille no suscita tan arduas cuestiones como el de Shakespeare, ni es preciso llegar en él hasta las mismas raíces de la concepción dramática. Pero el mismo espíritu de libertad prudente y razonada, de libertad a la inglesa, reina en un libro que en otro; y esta tendencia era tan natural en Guizot, que hasta en sus primeros ensayos, en los artículos de crítica teatral y literaria que por los años de 1807 daba a luz en *El Publicista,* en colaboración con su primera mujer, la docta y severa Paulina de Meulan, aparecen los gérmenes del eclecticismo literario, aunque de un modo tímido, como de escritor que no se siente todavía seguro de sus fuerzas ni se atreve a firmar enérgicamente su propio sistema contra la opinión general. Paulina de Meulan cultivaba, más bien que la crítica literaria, la crítica moral, para la cual tenía exquisito talento; Guizot prestaba más atención a las cuestiones técnicas. Suyos son los artículos acerca de la *Comparación* de Schlegel *entre las dos Fedras, y* acerca del *Wallenstein,* de Benjamín Constant, que le dieron ocasión de empezar a mostrar su criterio sobre cuestiones dramáticas. En el *paralelo* de Schlegel distinguió claramente la parte relativa a Eurípides y a la tragedia griega, en que proclama la superioridad del crítico alemán; y la parte polémica contra Racine, en que le tacha de injusto y apa-

sionado. «La idea de querer apreciar el mérito de la tragedia francesa comparándola con la tragedia griega -dice sensatamente Guizot- me parece contraria a toda razón. Estas dos piezas **[p. 344]** tienen cada una mérito absoluto, independiente, ligado a los usos y costumbres de las naciones para que fueron compuestas: lo que es bueno en la una, sería malo en la otra, y si las costumbres modernas han forzado, por decirlo así a Racine a suposiciones que pueden dañar al efecto dramático y que se alejan de la perfección ideal que se puede concebir, sería fácil probar que las costumbres griegas han hecho caer muchas veces a Eurípides en el mismo inconveniente». Infería de todo esto que Schlegel era más feliz en las consideraciones generales sobre la tragedia que en las aplicaciones de su teoría a casos particulares. Con ocasión del *Wallenstein* deploraba el abandono en que yacía en Francia el estudio de las literaturas extranjeras, y proponía el plan que luego desarrolló en su estudio sobre Shakespeare. Notabilísimo era para aquel tiempo el paralelo que establecía entre el sistema dramático de los franceses y el de los ingleses y alemanes. Pero procurando darse cuenta de sus diferencias, negaba la posibilidad de trasplantar de una nación a otra una cosa tan compleja como el teatro, que es la resultante de tan gran número de principios, de opiniones y de hábitos particulares. «Se puede examinar su carácter propio, sus ventajas, las bellezas que introduce, dar a conocer a los extranjeros lo que le ha determinado, lo que le constituye y le distingue; pero hacer pasar la aplicación de esta teoría a otra lengua, a un teatro diferente y ante espectadores cuyo espíritu se mueve (digámoslo así) en otra esfera, será en todo tiempo empresa aventurada o más bien imposible. Pero no por eso se han de condenar estos trabajos de adaptación, puesto que son eminentemente propios para extender las ideas, para abrir nuevas sendas al talento, para darle nuevos medios, para fijar la verdad. El espíritu se eleva conforme el horizonte de la crítica se va agrandando. Acaso vendrá un día un hombre de genio a apode-

rarse de esta masa de nuevas observaciones, de nuevas luces, a modificarlas, a apropiarlas a su nación y lengua, y aunque esto no hubiera de suceder nunca, aunque el carácter de cada pueblo estuviese fijado de una manera irrevocable, siempre habría grandes ventajas en no aislar su espíritu, en no poner un velo impenetrable ante sus ojos y un muro infranqueable ante sus pasos. El gusano de seda se encierra en su celdilla para trabajar solo y en la oscuridad; pero el hombre no está destinado **[p. 345]** a producir, como el gusano de seda, siempre la misma obra, sin perfección y sin diferencia». [1] Pero como cada sistema dramático tiene sus ventajas y sus inconvenientes, es imposible a los ojos de Guizot convertir el *Macbeth* o el *Wallenstein* en tragedias clásicas sin alterar torpemente su índole, su verdad moral, su lógica interna.

Guizot es tan poco conocido como crítico literario y tan digno de serlo, que se nos perdonará insistir en esta porción, demasiado olvidada, de sus obras. El punto flaco de la tesis de *Los Mártires* y de *El Genio del Cristianismo,* él lo vió más claramente que nadie en el momento mismo del triunfo de Chateaubriand, por lo mismo que Guizot, a despecho de todos sus errores de secta, era cristiano sincero. «El Cristianismo y la mitología -dicen son dos esferas totalmente diversas, dos mundos cuyos habitantes no se parecen; su comparación no prueba nada porque no se les puede aplicar una medida común. Los tesoros de la poesía pagana son como las flores derramadas por toda la superficie de la tierra, se multiplican bajo los pasos del hombre, el cual no tiene más que bajarse para recogerlas; los tesoros de la poesía cristiana son como los astros, colocados en las alturas del cielo; se necesitan las alas del águila para subir hasta la región que las oculta; la verdadera poesía del Cristianismo es como el santuario del arca, al que ningún profano puede llegar. Por eso Chateaubriand se ha expuesto, como poeta, a grandes peligros; queriendo disputar palmo a palmo el terreno al paganismo, se ha visto forzado mu-

chas veces a violentar el Cristianismo, a hacerle tomar formas que parecen extrañas a su naturaleza». Estos cuatro artículos de Guizot sobre *Los Mártires* son quizá la mejor crítica que hemos leído de este poema; predomina el tono de elogio, pero están hechas todas las oportunas restricciones.

Dignas primicias eran éstas del vigoroso entendimiento que luego había de mostrarse con tanta fuerza y tanta luz en las famosas lecciones sobre la civilización de Europa y la civilización de Francia (dadas en la Sorbona desde 1828 a 1830), lecciones **[p. 346]** que renovaron la faz de los estudios históricos. Con razón dice el excelente crítico escocés Roberto Flint, que así como el eclecticismo cousiniano, estéril para la filosofía pura, prestó grandes servicios a su historia, así el doctrinarismo hizo más por la historia política que por la ciencia política propiamente dicha. Guizot, que no es grande historiador por la fuerza de la fantasía adivinadora ni por la brillantez del colorido, y que como pensador rara vez traspasó los límites de un buen sentido elevado y tolerante, poseyó como pocos lo que pudiéramos llamar, y él mismo llamaba, la *anatomía y la fisiología* de la historia, considerada como ciencia de los fenómenos sociales, que se engendran por la acción de ciertas fuerzas y están sometidos a ciertas leyes, análogas a las que rigen la existencia de los individuos. En deslindar las grandes ideas y las grandes instituciones dominantes en cada período, en estudiar las funciones del organismo social como estudia el fisiólogo las del organismo animal, fué gran maestro; y cualesquiera que sean sus errores y la estrechez de algunos de sus puntos de vista, exclusivamente protestantes o exclusivamente franceses, inauguró un método verdaderamente científico, y, disipando el caos de la historia, hizo de ella una totalidad orgánica.

Es claro que entre los elementos que integran la civilización, no podía Guizot olvidar ni desconocer el elemento artístico y literario, y si en las catorce lecciones de 1828, que contienen los fundamentos de su método y son de filosofía de la historia, más

que de historia propiamente dicha, no desciende a pormenores, en la *Historia de la Civilización en Francia,* obra que, desgraciadamente, quedó muy a los principios, pero, que así y todo, merece probablemente el puesto de preferencia entre las de su autor, trató con muy positiva y segura instrucción algunos puntos enlazados con los orígenes literarios de la Edad Media.

La literatura eclesiástica desde el siglo IV al X, las cartas de Sidonio Apolinar y las leyendas y vidas de Santos, las Crónicas de Gregorio de Tours y de Fredegario, tan ricas de pormenores pintorescos y característicos, los poemas bíblicos de San Avito (que Guizot aclama precursor de Milton), los versos líricos de Fortunato de Poitiers, la corte literaria de Carlo-Magno con sus Alcuinos, Teodulfos y Eginhardos, mil detalles perdidos hasta entonces en las grandes colecciones eruditas, entraron, gracias **[p. 347]** a Guizot y a la resonancia que tuvieron sus lecciones, en el tesoro de la general cultura, y tales nombres, rara vez oídos en el siglo XVIII, se hicieron familiares a todo hombre estudioso. [1] Basta comparar estas lecciones de Guizot con el deplorable curso de Villemain sobre la literatura de la Edad Media para comprender que aquellas y no éstas son el antecedente lógico y necesario de las de Ampère y Ozanam, a quienes principalmente se debió la divulgación de las noticias de este nuevo mundo literario. Salvo Fauriel, cuyos trabajos más importantes son posteriores, y salvo Daunou, en quien las preocupaciones del siglo XVIII oscurecían muchas veces el espíritu de investigación, no había en Francia en 1829 quien conociera mejor que Guizot el movimiento intelectual de la primera Edad Media. Aun en esta parte tuvo mérito de iniciador que debemos reconocerle; mucho más si se tiene en cuenta que sus ideas generales sobre el individualismo germánico, sobre el feudalismo, sobre el monacato y sobre la caballería han sido hasta el presente tema de infinitas variaciones, no sólo para los historiadores políticos, sino también para los literarios. Sin hacer a tontas y a locas la apología de la Edad Me-

dia, enseñó a juzgarla con tolerancia y con desinterés histórico, y abrió los caminos de la justicia.

Muy inferior a Guizot en penetración histórica y en novedad de pensamiento, pero dotado más que él del espíritu literario de detalle y de la que pudiéramos llamar *elocuencia* crítica, fué Villemain (1790-1870) el verdadero transformador de la crítica francesa, y lo fué suavemente, sin transición brusca, de tal modo que en sus primeros pasos pudo tenérsele por continuador de La Harpe y por fiel conservador de las tradiciones clásicas y urbanas del siglo XVIII. Y no hay duda que las conservó a su modo; pero conquistando por días su emancipación, hasta convertirse en crítico moderno. Las innovaciones de Villemain nacieron de instinto más que de doctrina, puesto que fué extraño siempre a las especulaciones estéticas de Alemania, y se le ve evitar cuidadosamente en sus lecciones hasta la sombra de ideas abstractas que **[p. 348]** puedan embarazar el curso siempre ameno de su exposición. Por raro que esto parezca en quien escribió libros tan voluminosos, es imposible averiguar a punto fijo lo que pensaba Villemain sobre la mayor parte de las cuestiones de preceptiva. Le faltan principios y le falta método. Discurre con sentido común muy seguro, juzga y siente con buen gusto purísimo, casi infalible; pero no intenta razonar jamás el fundamento de sus juicios. La elegancia sinuosa y flexible de su dicción; el arte especial que posee para hermosear los lugares comunes y hacerlos parecer nuevos; la conformidad que generalmente tienen sus sentencias con lo que piensa la mayor parte de los hombres cultos llegan a disimular este vacío; pero el vacío existe, y es tan profundo, que a estas fechas todavía no sabe nadie con seguridad perfecta lo que Villemain opinaba acerca de la gran cuestión crítica de su tiempo. ¿Era clásico? ¿Era romántico? Lo único cierto y averiguado es que tenía demasiada retórica y demasiado recelo de las proposiciones absolutas para comprometerse mucho ni por un bando ni por otro.

Era, ante todo y sobre todo, retórico admirable; ni fué otra la principal razón de sus éxitos y el germen de todas sus buenas y malas cualidades como crítico. No era investigador, ni tenía verdadero sentido de la historia, ni trajo datos nuevos a ella. Sus tentativas sobre Cromwell y sobre Gregorio VII están completamente olvidadas y merecen estarlo. Aun en la historia literaria, que conocía mucho mejor, su preparación era muy desigual e incompleta. Conocía admirablemente los clásicos franceses y latinos, menos bien los griegos, bastante bien los ingleses. Ignoró el Oriente, ignoró la Edad Media, ignoró Italia, España y Alemania. Fué extraño a la filosofía e igualmente extraño a las ciencias naturales. Es, por consiguiente, un crítico incompletísimo, y en el estado actual de los estudios no puede satisfacernos si se le juzga con el criterio puramente científico, que se va haciendo cada día más severo y exigente, y concluirá por pedir hasta lo imposible. Pero a Villemain, aun considerado con relación a su tiempo, le faltaba, no ya lo superfluo, sino mucho de lo necesario, y esto, no sólo comparado con Fauriel, sino comparado con puros literatos y personas de mundo, como Mad. de Staël, como Stendhal.

Salvo el conocimiento de la literatura inglesa, que tampoco **[p. 349]** había sido raro en el siglo de Voltaire y de Diderot, la cultura literaria de Villemain no excedía el nivel común de la cultura francesa del siglo XVIII. Pasó algún tiempo por helenista profundo, y no hay duda que sabía más griego que el que era común saber en tiempos del Imperio; pero ni llegó a competir nunca con Boissonade y con Pablo Luis Coutier, ni su trabajo sobre Píndaro da derecho a considerarle más que como *dilettante* de erudición helénica. El paralelo, evidentemente absurdo, que se empeñó en establecer entre Píndaro y Bossuet, tampoco da a entender que estuviese muy penetrado del espíritu de la poesía antigua; y en los mismos ditirambos con que la ensalza parece que hay más retórica que entusiasmo personal y sincero. De toda

la antigüedad, el autor con quien verdaderamente congenió Villemain, el clásico de su particular predilección, el que procuró imitar en los escritos y hasta en la vida, es Marco Tulio. Villemain ha sido quizá el último de los grandes ciceronianos. Lo que fué Cicerón como expositor de la filosofía y de la retórica de su tiempo, eso fué Villemain como expositor literario: orador de la crítica, tipo del orador académico, con todos los defectos y las excelencias de tal; con el culto del lugar común generoso y honrado; con la transparencia continua que deja ver un pensamiento poco profundo, pero siempre limpio y sano; con aquella flor de urbanidad y de aticismo que denuncia el intento continuo de agradar a gentes bien nacidas y bien criadas y no a teóricos ni a pedantes; con todos los artificios de la alusión fina, del chiste culto, de la comparación inesperada, de la antítesis ingeniosa; con elegancia fluida en que jamás se nota la huella del esfuerzo, y, finalmente, con el gran don de admirar y de hacer sensible esta admiración en lenguaje, ora espléndido, ora gracioso. Leído el gran curso de Villemain en la primera juventud, que es cuando puede y debe leerse, tiene cierta virtud noble y comunicativa que quizá no posee en igual grado ningún otro libro de crítica: la virtud de encender el amor de las letras en todo espíritu digno de sentirle. Esta cualidad no se paga con nada y va siendo rarísima en los libros de literatura que hoy se escriben y que son por lo común libros de pura ciencia.

Dos son los principales méritos que en la crítica de Villemain pueden señalarse, y dos también las principales innovaciones que él trajo a la enseñanza literaria. Introdujo en ella el calor y la **[p. 350]** animación de la oratoria; introdujo también el elemento histórico y anecdótico, el que pudiéramos llamar elemento pintoresco. La crítica clásica del siglo pasado, la de Voltaire, por ejemplo, en su *Comentario de Corneille,* la del *Liceo,* de La Harpe, era crítica de pormenor, crítica puramente técnica, y aun dentro de la técnica mucho más gramatical que literaria. La Gramática

es, sin duda, cosa muy respetable y de todo punto necesaria en las obras poéticas, lo mismo que en las que no lo son; pero es *anterior* a la crítica literaria y distinta de ella. Villemain lo conoció primero en Francia y dió a sus lecciones el rumbo a que naturalmente le inclinaba su temperamento oratorio. Sin desdeñar los pormenores escogió con preferencia los grandes aspectos de la obra literaria, su influjo en el medio social, el sistema de ideas de que forma parte, el reflejo de la personalidad del autor en sus libros; y para explicar todo esto prefirió el procedimiento esencialmente oratorio de la *descripción* al procedimiento esencialmente científico del *análisis*. Más que juzgar las obras, las *describe;* es decir, las muestra vivas y en cierto modo las reconstruye imaginativamente. El título de *Cuadros* que dió a sus lecciones las caracteriza admirablemente. Son *cuadros* más bien que juicios. Tienen su valor artístico propio independiente de las obras juzgadas; viven y se sostienen por sí mismos y pueden agradar al mismo que no conozca los autores más que por las descripciones de Villemain.

Así se vió conducido este deleitoso crítico a dar en sus lecciones tanta parte al elemento histórico, no sólo en consideraciones generales y en síntesis vagas, sino más todavía y con más provecho en rasgos pintorescos, en anécdotas aisladas, pero muy características, de los tiempos y de las personas, en verdaderas biografías muy detalladas y bastante íntimas para lo que se estilaba en aquellos tiempos y dentro de la severidad que la cátedra impone.

Es cierto que en esta parte de crítica biográfica y psicológica (que es el gran imperio de Sainte-Beuve) hemos visto luego tales prodigios, que los ensayos de Villemain nos parecen tímidos, superficiales y apocados; pero entiéndase bien que son lo que deben ser como elemento de exornación oratoria. Más detallados, más íntimos, más analíticos no cuadrarían a la rapidez y a la vehemencia del discurso; hay que relegarlos a las monografías. Hoy preferimos, y con mucha razón a mi entender, las mono-

grafías **[p. 351]** a los discursos; pero cada cual nace con una aptitud, y Villemain tenía la de los discursos y no la de las monografías. Enlazó la historia con la crítica, y es su gran mérito; pero no lo hizo por amor a la historia en sí misma, ni por tendencia psicológica, sino porque la historia, tomada por la superficie, se presta maravillosamente a la exornación oratoria. *Opus hoc unum maxime oratorium*. Cualquier *Lunes* de Sainte-Beuve nos enseña más sobre el alma de tal o cual personaje que toda la retórica de Villemain; pero Sainte-Beuve tenía el instinto irresistible de la curiosidad psicológica, que es un instinto científico, un instinto de naturalista, al paso que Villemain tiene el instinto puramente artístico y oratorio de brillar aun a costa de los mismos autores que examina.

No hay duda, sin embargo, que en cierta medida Villemain fué introductor del elemento histórico en la crítica, si bien buscando por sistema y por genio propio, no lo más íntimo y radical, sino lo más entretenido y pintoresco. Así le vemos en el *Cuadro de la literatura del siglo XVIII,* que es, por cualquier lado que se la mire, su obra capital y la que nos le muestra de cuerpo entero. Los defectos de esta obra son visibles, y el autor no se tomó ningún trabajo para evitarlos. El mismo Barante, que le precedió en bastantes años, tiene sobre el espíritu general del siglo XVIII ideas mucho más firmes y profundas que Villemain; su libro abulta menos y no divierte tanto, pero quizá enseña más. No se sabe a punto fijo si Villemain aprueba o condena el impulso revolucionario del siglo XVIII, ni se sabe tampoco qué criterio filosófico aplica para juzgar la llamada, bien o mal, *filosofía* de ese período. Tratándose de otras épocas en que el arte literario haya vivido con vida más propia y desinteresada, tal omisión importaría menos; pero es enteramente inexcusable tratándose de un siglo en que la literatura, más que arte puro, fué máquina de combate. Hay que saber si el autor está con Voltaire o contra Voltaire, si está con Rousseau o contra Rousseau, si Diderot le

agrada o le repugna. Y, en rigor, Villemain, liberal templado, doctrinario en política, católico tibio y nada filósofo, sale del paso con frases ingeniosas y elegantes, juzgando el siglo XVIII por su lado exterior y mundano, como si toda la literatura de ese siglo hubiese sido literatura de academia y no conspiración permanente contra el régimen antiguo.

[p. 352] Todo un lado del siglo XVIII, el más importante, el que domina sobre todos los demás, falta, pues, en el libro de Villemain. Ni el pensamiento de Voltaire, ni el pensamiento de Diderot, ni el espíritu de la Enciclopedia, ni el movimiento sensualista pueden ni deben estudiarse en su obra. Parte por reparos que en 1828 tenían mucha fuerza, parte por timidez propia y deseo de no comprometerse, parte por indigencia de pensamiento propio sobre las más graves cuestiones humanas, Villemain ha eludido hábilmente, sin duda, pero al fin ha eludido o más bien escamoteado, los puntos más graves y difíciles de su tarea.

Otro defecto no leve de este *Curso* son los resabios pseudoclásicos que todavía conserva, y especialmente la preocupación en que el autor estaba de que existe entre los géneros literarios cierta especie de aristocracia y jerarquía, habiendo obras más o menos nobles, más o menos plebeyas, no por la ejecución ni siquiera por el argumento, sino por el puesto que ocupan en las clasificaciones de los retóricos. Villemain, que se cree obligado a analizar largamente poemas como la *Henriada,* tragedias fastidiosas de Crebillon y de Voltaire sólo porque son poemas épicos y tragedias; Villemain, que con sus pretensiones de hombre político a la inglesa, dedica casi la tercera parte de su curso a la oratoria política y forense, que es por su materia y casi siempre por su forma el menos estético de todos los géneros; apenas se atreve a hablar de novelas, pasa sobre ellas como por ascuas, pide perdón a su auditorio siempre que tiene que nombrar alguna, y parece no comprender que para la posteridad importa mucho más *Cándido* que *Zaira, y* muchísimo más los cuentos de Diderot que sus ar-

tículos de la *Enciclopedia*. A veces la fuerza de las cosas le arrastra, aunque de mala gana, a entrar en este terreno, como lo hace, por ejemplo, tratándose de Juan Jacobo Rousseau, que fué novelista hasta cuando escribía de derecho público, y que convirtió su propia vida en una especie de novela, aunque por lo común miserable y abyecta. Pero todavía parece limitado el espacio que dedica a la *Nueva Heloísa* cuando se repara que tal obra cambió el modo de sentir de una generación entera. Sólo porque la novela pasaba en los tratados antiguos por género inferior y producción frívola, se atreve a mutilar Villemain la literatura del siglo XVIII de uno de sus capítulos más esenciales, lo mismo bajo el aspecto **[p. 353]** literario que bajo el social; puesto *que* gran parte de la propaganda enciclopedista se verificó por medio de novelas.

Villemain tuvo la pretensión completamente frustrada de agrupar toda la literatura europea del siglo XVIII en torno de Francia. Es cierto que nunca, desde la Edad Media, había dominado el espíritu francés en los demás países cultos como dominó en el siglo pasado. El período que los franceses llaman clásico, el de Luis XIV, nunca ha tenido esa influencia aunque ellos lo sueñen. Pero la del siglo XVIII es universal, es constante, y ningún país se eximió de ella. Para estudiar esto era preciso tener conocimientos profundos de literatura comparada que Villemain no poseía. Empezó por prescindir de Alemania, como si el siglo XVIII pudiera comprenderse sin Wieland, Lessing, Herder, Kant, Schiller y Goethe. En la literatura inglesa desdeñó lo más acentuado y característico; Swift, Fielding, Sterne, los grandes *humoristas;* y se fué a extender en los oradores parlamentarios, que ciertamente nadie suele echar muy de menos en los libros de literatura. De la italiana parece haber ignorado hasta los nombres más ilustres. Ni Parini, ni Goldoni, ni Monti encuentran lugar en su libro, donde en cambio no falta Beccaria, y, ¿quién había de creerlo?, Filangieri. De España, alto silencio, si bien ésta es

omisión que a los ojos de los franceses suele pasar por mérito y que a nosotros ya no nos coge de sorpresa.

Hasta aquí los defectos, y ciertamente no son leves. Pero el encanto del libro es tal, que fácilmente se los disculpa cuando se le mira con el puro criterio literario. Quien busque la flor del gusto francés antiguo, en este libro la encontrará realzando pensamientos modernos. Quien dude que la crítica sea un arte creador a su modo y caudalosísima fuente de inspiración y de entusiasmo, fácilmente saldrá de su error con recorrer estas páginas, que unen el calor de la improvisación oratoria con la perfección de la palabra escrita. Se ha dicho que Villemain tenía *la elocuencia de la memoria, y* nada, en efecto, más oportuno y gracioso que suscitas. «¿Quién como él -dice muy exactamente Silvestre de Sacy [1] -conoce el arte de hacernos gustar un sabor nuevo en los trozos que cita o más bien que saca de su propio fondo, donde los **[p. 354]** ha grabado indeleblemente? ¿Quién tiene en tanto grado el poder de renovar las impresiones que parecían más gastadas y de comunicarles la juventud y la frescura de sus impresiones personales?»

Añádase a esto que Villemain está en el siglo XVIII como en su casa: recibió la tradición directa de los hombres de aquel siglo, y si no ve ciertos aspectos de él con la claridad con que los vemos hoy, favorecidos por la misma distancia que nos permite abarcar el conjunto, reproduce, a lo menos, con evidente verdad de colorido y de tono, a la vez que con seductora elocuencia, la parte más amable, menos espinosa, más risueña y más puramente literaria de su asunto. A decir verdad, le preferimos cuando trata de los autores de segundo orden, de los ingenios vivos y agudos semejantes al suyo, de los prototipos de elegancia académica. Está más a sus anchas hablando de Fontenelle que de Voltaire, más del abate Barthelemi que de Rousseau. Pero esta regla tiene también excepciones, y tres de las mejores lecciones del curso son, sin duda, las consagradas al examen de los tres historiadores ingleses

del siglo XVIII, Gibbon, Robertson y Hume, asunto grave, en que mostró Willemain mucho más nervio de dicción y aun de pensamiento que el que habitualmente se encuentra en sus escritos, más notables siempre por el tacto delicado, por la fina circunspección, por algo que pudiéramos llamar *coquetería* literaria; inocente artificio que responde muchas veces a la indecisión y vaguedad de sus puntos de vista generales, y, digámoslo claro, a la total ausencia de nociones estéticas, muy natural en un hombre que no reconocía en esta materia cosa superior a las vulgaridades elegantes del *Spectator,* de Addison. Las rarísimas veces que quiso entrar en el campo de la teoría hizo Villemain mucho daño, contribuyendo a acreditar con el prestigio de su bellísima palabra conceptos frívolos y erróneos, como el del poema épico considerado como «la *enciclopedia* de un siglo o de una nación», lo cual, o no quiere decir nada y es una mala inducción sacada del ejemplo de Dante, cuya obra no es epopeya, sino un nuevo tipo poético, o expresa todo lo más contrario que puede darse a la índole de la creación épica. Otro error todavía más grave y consecuencia de éste es el tomar la *Biblia* como una epopeya.

Esta misma indiferencia, o más bien irreflexión suya respecto de las ideas literarias fundamentales, unida a la timidez de su **[p. 355]** carácter ambicioso, pero irresoluto, hizo a Villemain mantenerse siempre a la defensiva respecto del movimiento romántico, saliendo del paso con el socorrido *truisme* o perogrullada de que en literatura no hay más géneros ni escuelas que lo bueno y lo malo. Pero admiró quizá con exceso a Chateaubriand y a Mad. de Staël, admiró francamente a Byron y fué el primero que se abrevió a decir en una cátedra francesa que la *Zaira,* de Voltaire, valía menos que *Otelo, y Semíramis* menos que *Hamlet; y* que Ducis había estropeado el *Macbeth* al *arreglarle; y* que el abate Barthelemi no había entendido ni por asomos el espíritu de Grecia, aunque poseyese bastante bien la letra; y que el único clasicismo de verdad que habían conocido los franceses era el de An-

drés Chenier; cosas todas que dichas en la Sorbona en 1828 tenían muy marcado sabor de paradoja y de heterodoxia. Hizo también, aunque infelizmente, un curso sobre la Edad Media. Es el único de sus trabajos que resulta hoy inútil, y más que inútil perjudicial, por los innumerables errores que contiene. La erudición, además de ser de segunda o de tercera mano, resulta prehistórica, aun habida consideración al tiempo en que estas lecciones se dieron. Hojeó Villemain de prisa los primeros tomos de Raynouard; pero su verdadero fondo en cuanto a los trovadores era el raquítico librejo del abate Millot. Con esto y con Guinguené y Sismondi despachó en veinticuatro lecciones todas las literaturas del Mediodía. Hay descubrimientos asombrosos: unos versos de los *Cathemerinon,* de Prudencio, sabidos de todo el mundo y alusivos a la matanza de los Inocentes, aparecen citados como de un poeta anónimo de los tiempos medios; un texto del falso Luitprando de Román de la Higuera, tomado como moneda contante por Villemain (¡y después de él por Gil y Zárate!) nos enseña que por los años de 728 se hablaban en España *diez* lenguas: *«el viejo español,* el *cántabro,* el *griego,* el latín, el árabe, el *caldeo,* el hebreo, el *celtíbero,* el *valenciano y* el *catalán»;* aquel famoso verso de

Meçió Myo Cid los hombros et engrameó la tiesta,

está traducido del modo siguiente:

Mon Cid conduisait les hommes et levait la tête;

se dice muy formalmente que el más antiguo monumento de la **[p. 356]** poesía española es uno de los romances (del siglo XVI) que tratan del rey Don Rodrigo; el autor declara que no hablará de las poesías *aragonesas* (?) de la Edad Media, porque le cuesta mucho trabajo entenderlas; pero que «ha entrevisto ciertas bellezas en un poema de un habitante de Mallorca»; y, finalmente, el hecho conocidísimo del asesinato de San Pedro Arbués por los conversos de Zaragoza (hecho cuya relación con la litera-

tura de la Edad Media no parece muy fácil de descubrir) está relatado en los términos siguientes: «Los aragoneses corrieron a las armas y *quemaron al gran Inquisidor sobre la primera hoguera que había levantado en la plaza de Zaragoza»*. Al oír esta noticia estupenda, los discípulos de Villemain prorrumpieron en atronadores aplausos, que el profesor cortó con su prudencia habitual, diciendo en tono muy compungido: *«Messieurs, il ne faut brúler personne»;* por donde se ve que Villemain, en medio de la gravedad de su enseñanza, sabía a qué gentes hablaba y no se desdeñaba de emplear aquellos recursos de retórica anticlerical, que luego dieron tan ruidosa celebridad al curso de Michelet, y que por largo tiempo han sido de éxito seguro ante estudiantes franceses. [1]

Aparte de estas lecciones, que no pueden tomarse en serio, pero que son curiosas como muestra del estado en que andaba en la Universidad de París el estudio de las literaturas extranjeras en 1829, Villemain dejó una porción de estudios críticos, casi todos excelentes y muy dignos de leerse. Muchos de ellos están recogidos en los dos tomos de *Discursos y Miscelaneas literarias* y de *Estudios de literatura antigua y extranjera,* sobresaliendo los elogios de Montaigne y de Montesquieu (que pertenecen a su primera manera más estrictamente clásica), el *Discurso sobre la crítica,* el *Ensayo sobre las novelas griegas,* el prólogo de *La República,* de Cicerón, algunas biografías un poco ligeras, pero muy agradables, de poetas ingleses, desde Shakespeare hasta Byron…Mucho más importante es el *Cuadro de la elocuencia cristiana en el siglo IV,* [2] que sin duda merece el lugar segundo entre las **[p. 357]** obras de Villemain, y quizá por la perfección de estilo y la mayor amplitud de gusto el primero, aunque sea trabajo menos extenso y detallado que el relativo al siglo XVIII. Villemain hizo entrar en la crítica literaria una región enteramente nueva, el estudio de los Santos Padres desde el punto de vista estético. Su libro no será muy profundo, pero es primoroso de gusto y de artificio. Como tuvo la fortuna de llegar el primero cogió la flor de su asunto y tuvo

el buen instinto de entresacar de la antigüedad cristiana casi todo lo que podía ser agradable al paladar de los mundanos. Este libro de Villemain, no superado hasta hoy en conjunto, puede servir, juntamente con los numerosos e interesantes volúmenes de Mons. Freppel sobre la literatura cristiana de los tres primeros siglos para hacer penetrar a los espíritus meramente literarios en este nuevo mundo, lleno de incógnitas riquezas, que por mucho tiempo han sido patrimonio exclusivo de los teólogos. No diremos que el libro de Villemain dé idea completa de la inspiración lírica de Sinesio ni del arte opulento y pródigo de color del sirio San Efrem; pero con sólo llamar la atención sobre estos nombres, malamente olvidados, y dar traducida alguna muestra de sus escritos, suscitó en muchos la curiosidad de conocerlos más de cerca, no menos que a los grandes oradores y controversistas de la Iglesia griega (San Atanasio y San Basilio, ambos Gregorios, San Juan Crisóstomo) y a los Padres Latinos, especialmente a San Ambrosio, de quien expuso muy bien la contienda con Símmaco, último estertor del paganismo moribundo; y a San Agustín, sobre cuyas *Confesiones* escribió páginas de mucha delicadeza psicológica.

Los Ensayos sobre el Genio de Píndaro y sobre la poesía lírica, [1] publicados en 1859, como prefacio a una traducción de Píndaro que no llegó a imprimirse nunca, son obra más desigual y que parece escrita en diversos tiempos. Algunos capítulos son de lo mejor de Villemain, especialmente los que tratan de la poesía griega y latina, salvo lo que se refiere a las odas mismas de Píndaro, que parece que debían ser el objeto primordial del libro, y que, por el contrario, están tratadas con mucha rapidez; sin que **[p. 358]** el autor se dé por entendido de ninguna de las gravísimas cuestiones que la crítica filológica ha suscitado, especialmente en Alemania, sobre la poética especial de Píndaro, sobre sus procedimientos de estilo, sobre las leyes técnicas de su lirismo, sobre los caracteres esenciales de su ritmo, sobre la distribu-

ción de sus estrofas, sobre las ideas teológicas y morales que informan sus cantos, sobre el dialecto y las formas gramaticales que los distinguen. Nada de esto hay que buscar en el libro de Villemain, que por sí solo bastaría para probar los incurables defectos de la crítica *clásica* francesa cuando intenta abandonar el mundo de la oratoria y de la conversación elegante para penetrar en el de la erudición. Píndaro es quizá el autor de más difícil acceso que hay en toda la antigüedad, y para llegar a él no hay que encomendarse a Villemain, que es puro crítico de salón, aunque excelente en su género, sino a Dissen, [1] a Tycho Mommsen, [2] y, en Francia, a Adolfo Croiset, que pertenece a una generación crítica menos brillante, pero más segura que la de los tiempos de la Restauración. [3]

Para decir sobre Píndaro algo interesante y nuevo es preciso ser filólogo, y Villemain no lo era ni poco ni mucho. Otros poetas menos difíciles y menos remotos del gusto y hábitos de la poesía moderna están mejor caracterizados y juzgados, si no en la parte técnica de su arte, a lo menos en su inspiración general. Los últimos capítulos son muy débiles y parecen improvisados, sobre notas recogidas de varias partes no siempre con discernimiento. Falta, por supuesto, toda la lírica alemana; está muy incompleta la inglesa, sin que el mismo Spenser obtenga más que la mención de su nombre, y Wordsworth y Shelley ni esto siquiera; al paso que a Gray, ingenio elegante, pero de corto vuelo, se le dedican largas páginas. Las traducciones están hechas con esmero y con toda la poesía que puede caber en una traducción prosaica; pero no están exentas de errores, especialmente la del *Cinco de Mayo,* de Manzoni, en que el *disonor del Gólgota* está entendido del revés. A esta sola oda parece reducir Villemain la poesía italiana de **[p. 359]** nuestro siglo; no dice una palabra de los *Himnos Sacros,* y parece ignorar hasta la existencia de Leopardi y de Giusti. Las muestras que da de Fr. Luis de León, Herrera y el cantor de Itálica están bien escogidas y no mal interpretadas,

como si hubiera tenido en esta parte algún buen consejero; pero de la lírica española posterior lo ignora todo, excepto dos poetas cubanos, Heredia y la Avellaneda, a quien llama constantemente *Doña Gómez*. [1]. No hay duda que Villemain, llevado de su propensión retórica, cedió muchas veces en su vida a la tentación de hablar de cosas que no entendía ni personalmente había gustado; tentación en que no recordamos que Sainte-Beuve cayese ni una vez sola con haber escrito más de sesenta volúmenes. Y es que para Sainte-Beuve, como para Saint-Marc Girardin y para todo espíritu oratorio, lo principal era el alarde ingenioso y brillante de su estilo propio.

Mientras por tales rumbos navegaba la crítica universitaria, despertando con sus rápidas excursiones el gusto y la afición a cosas nuevas, continuaba el arte la cadena de sus transformaciones, renovándose primer la poesía lírica e inmediatamente después el teatro. La escuela clásica había lanzado sus últimos resplandores en las obras así líricas como dramáticas de un ingenio de un ingenio de transición, hoy injustamente olvidado o tenido en menos, a pesar de sus méritos muy positivos, si bien no de los más ruidosos ni de los que más suelen deslumbrar a las muchedumbres. Este ingenio clásico por educación y por temperamento, innovador de ocasión, pero innovador tímido y discreto, se distinguía por cierta suave templanza y equilibrio de cualidades, que le dan mucha semejanza de fisonomía con nuestro Martínez de la Rosa, cuyo papel literario también se pareció bastante al suyo. Llamábase Casimiro Delavigne, y los españoles debemos recordar con cierta simpatía su nombre, porque algunas de sus principales obras, traducidas generalmente bien y alguna vez de un modo magistral por ilustres autores nuestros, como Bretón de los Herreros, Larra y Ventura de la Vega, alcanzaron triunfos ruidosos en nuestra escena **[p. 360]** y llegaron a tomar carta de naturaleza en nuestra literatura. Como lírico, Delavigne tuvo entre otros dones el de la oportunidad; las primeras *Mesenianas,*

publicadas en 1815, después de Waterlóo y de la ocupación extranjera, hirieron las fibras más sensibles del sentimiento patrio, dando expresión elocuente y noble a sentimientos que de suyo eran elevados y generosos. Adoptado por la oposición liberal como su poeta, Delavigne no arrastró nunca su Musa por los prostíbulos plebeyos, como con tanta frecuencia hizo Beranger, sino que gustó de moverse en región más ideal y serena, asociando el entusiasmo por la libertad con los recuerdos clásicos de Grecia y de Italia. La retórica de estas piezas nos parece hoy un poco monótona; la expresión, aunque no tan débil como solía ser en los poetas de la época imperial, está todavía muy distante del brillo y la fuerza que tuvo en los románticos; son versos que han envejecido sin ser antiguos, semejantes a algunos muebles y modas del tiempo de nuestros abuelos. Para el estudio de la evolución literaria es mucho más curioso su teatro, que prueba, además, no común flexibilidad de talento y mucho dominio de la escena. Comenzó por tragedias rigurosamente clásicas en la manera del siglo XVIII, como *Las Vísperas Sicilianas, y* por comedias que parecen epístolas morales, como *Los Comediantes, La Escuela de los Viejos,* etc., comedias cuyo mayor interés consiste, no tanto en la acción y en los caracteres, cuanto en los epigramas y sentencias que esmaltan el diálogo. En 1821 dió, aunque con precaución, un paso más en *El Paria,* tragedia que tiene ciertos conatos de color local, además del elemento lírico de los coros, olvidado desde la *Atalía,* de Racine. El autor, fiel a su programa,

Aimons les nouveautés en novateurs prudents…

hizo nuevas y más profundas alteraciones en su manera después de su vuelta de Italia en 1828. El romanticismo iba ganando terreno, y Delavigne, sin adelantarse nunca a él, ni renegar de su doctrina, ni transigir, sobre todo, en la cuestión de estilo, proclamaba la tolerancia y el eclecticismo; estudiaba los nuevos modelos de la literatura extranjera, tomaba de ellos lo que sin violencia podía adaptarse a su sistema, le ensanchaba sin romperle y

concedía un poco más en cada obra. En *Marino Faliero,* **[p. 361]** representado en 1829, un año antes de *Hernani,* las concesiones son todavía muy exiguas; es cierto que sigue de cerca a Byron; pero Byron en sus tragedias es poeta clásico, salvo la especial energía de su dicción, que compensa su falta habitual de condiciones dramáticas. Dos años después, cuando ya Víctor Hugo y Alejandro Dumas habían conseguido sus principales triunfos escénicos, apareció *Luis XI, y* en 1833 *Los Hijos de Eduardo,* dos dramas novelescos en su fondo y aun en su estructura, con mezcla de lo novelesco y de lo trágico, con grandes reminiscencias de Walter Scott el primero y de Shakespeare el segundo, pero sin alterar el tipo de la lengua poética *raciniana* al acomodarla a efectos y situaciones tan nuevas. Otro tanto acontece con *Una familia en tiempo de Lutero,* inspirado por la trágica historia de los hermanos Juan y Alonso Díaz; y todavía es mayor la audacia, aunque bastante menos afortunada, en el singular ensayo de comedia histórica o anti-histórica, que se titula *Don Juan de Austria o la vocación,* donde los mayores nombres del siglo XVI aparecen revueltos en un embrollo de amor y de intriga con alegre y placentero desenlace. Fué, sin duda, la obra en que Delavigne se atrevió a más, no sólo por la circunstancia de haberla escrito en prosa, no sólo por haber prescindido sin ninguna especie de escrúpulos de la ley de las unidades, sino por haber incurrido de lleno en la más transcendental y grave de las *herejías* románticas, haciendo calzar el zueco a los personajes habituados al coturno y convirtiendo en enamorado de comedia al adusto y sombrío Felipe II de Schiller y de Alfieri.

Entre los dramaturgos de transición análogos a Delavigne hay que contar también a Pedro Lebrún, que en 1820 imitó clásicamente la *María Stuard,* de Schiller, y en 1825 ganó una especie de batalla muy reñida y precursora de la de *Hernani* con *El Cid de Andalucía,* imitación de *La Estrella de Sevilla,* de Lope de Vega. Se

ve que los innovadores buscaban ya por instinto la sombra de la bandera española.

Finalmente: es imposible omitir el nombre popularísimo entonces, hoy olvidado, del gran abastecedor del teatro, Eugenio Scribe, a quien para ser excelente poeta cómico sólo le faltó el don de la poesía. Pero aunque sea cierto que miraba el mundo desde un punto de vista limitado y prosaico, y que carecía de toda **[p. 362]** tendencia y aspiración ideal, y que la comedia solía ser en sus manos obra de industria más que de arte, todavía parece injustísimo el desdén con que hoy se le nombra, como si no hubiese escrito *Bertrán y Ratón, La Calumnia y El vaso de agua,* y no hubiese conocido como pocos la mecánica teatral y no fuese a su manera creador de un género, la comedia *política,* apenas iniciada por Lemercier, y en la cual nace el chiste del contraste entre las pequeñas causas y los grandes efectos. Es lástima que las verdaderas comedias de Scribe, al pasar de moda en las tablas, hayan quedado perdidas y como anegadas en el inmenso fárrago de piezas insignificantes, aunque muchas veces entretenidas y graciosas, que salieron de su taller dramático, en que le asistían innumerables colaboradores. Lo que ganó en provecho material lo perdió en consideración a los ojos de la posteridad, para la cual nada vale el éxito inmediato, ni pueden durar las obras escritas sin estilo, aunque las recomienden otras dotes nada vulgares. De todos modos, Scribe, sin ser propiamente un revolucionario dramático y sin preocuparse en lo más mínimo de teorías ni de sistemas literarios, contribuyó, ya ennobleciendo géneros inferiores como el *vaudeville,* ya *mesocratizando (* si vale esta frase bárbara, pero aquí expresiva) el tipo de la comedia clásica, a preparar el advenimiento de la libertad del teatro; si bien él, lo mismo que su amigo Delavigne, pasaba por antirromántico y representaba en mayor grado que nadie el imperio de la prosa de la vida y aquella especie de mercantilismo y de bienestar utilitario que caracterizó los tiempos de la monarquía de Julio.

[p. 320]. [1]. La reputación de Beranger, que fué extraordinaria durante su vida, no ha hecho más que decaer después de su muerte. Para estudiar estas alternativas de la crítica, puede verse un artículo, enteramente ditirámbico de Sainte-Beuve en 1832 *(Portraits contemporains,* tomo I), otro del mismo bastante severo en el tomo II de las *Causeries du Lundi* (1853), y otro severísimo de Montégut en 1857 *(Nos Morts contemporains)*. Pero ninguno tanto como el de Renán en el *Journal des Débats,* 1859.

[p. 323]. [1]. *Oeuvres complètes de P. L. Courier...* París, A. Sautellet, 1830, tomo II, págs. 279 a 284.

[p. 327]. [1]. Vid. E. Zola: *Les Romanciers Naturalistes,* 1889, págs. 75 a 124, estudio sobre Stendhal.

[p. 329]. [1]. Vid. Sainte-Beuve, *Causeries du Lundi*, tomo IX, pág. 309.

[p. 330]. [1]. *Vie de Rossini,* ed. Lévy, pág. II.

[p. 330]. [2]. *Lallah-Rook* estaba entonces en el apogeo de su triunfo; hoy ha decaído mucho de su estimación antigua.

[p. 334]. [1]. *Histoire de la littérature anglaise,* tomo I, páginas XLV y XLVI.

[p. 334]. [2]. E. Caro: *Etudes Morales sur le temps présent, págs*. 159 a 257.

[p. 335]. [1]. *Causeries du Lundi,* tomo IX, págs. 301 a 341.

[p. 338]. [1]. *Histoire de la Peinture en Italie,* pág. 224.

[p. 339]. [1]. Hay edición uniforme de las obras de Stendhal, varias veces reproducidas por Michel Lévy. Además de los escritos citados hasta aquí, puede consultarse el tomo de *Mélanges d'Art et de Litterature,* en que figuran un *Ensayo sobre la risa* (que Stendhal explica como Hobbes por el sentimiento vanidoso de la propia superioridad), y varios artículos de crítica pictórica *(Salón* de 1824). También en este punto defendió la causa del Romanticismo, aunque no admiraba mucho a Eugenio Delacroix. Pero

todavía era mayor la antipatía que le causaba la escuela de David, y en esto no podía menos de coincidir con los innovadores: «Estamos en vísperas deuna revolución en las Bellas Artes -escribía-. Los grandes cuadros compuestos de treinta figuras desnudas copiadas de estatuas antiguas, y las pesadas tragedias en cinco actos, y en verso, son obras muy respetables, sin duda; pero, dígase lo que se quiera, comienzan a fastidiar, y si el cuadro de *Las Sabinas* apareciese hoy, se encontraría que sus personajes carecen de pasión, y que en todo país es absurdo marchar al combate sin vestidos. ¡Pero así están los bajorrelieves antiguos!, exclaman los clásicos de la pintura, gentes que no juran más que por el nombre de David y no pronuncian tres palabras sin hablar de estilo. ¿Y qué me importa el bajorrelieve antiguo? Tratemos de hacer buena pintura moderna… La escuela de David no puede pintar más que cuerpos: es enteramente inhábil para pintar almas…»

[p. 343]. [1]. *Corneille et son temps. Etude littéraire par M. Guizot* . París, Didier, 1858, (Contiene, además del ensayo sobre la vida y obras del poeta, un estudio sobre el estado de la poesía en Francia antes de Corneille y un ensayo sobre tres contemporáneos suyos, Chapelain, Rotrou y Scarron.)

[p. 345]. [1]. *Le Temps Passé, Mélanges de Critique de littéraire et de Morale, par M. et Mad. Guizot*. París, Didier, 1887, tomo I, pág. 229.

Acerca de Mad. Guizot, véase Sainte-Beuve, *Portraits de femmes y* un estudio de Carlos de Rémusat al frente de la edición de sus artículos.

[p. 347]. [1]. Véanse especialmente las lecciones 3.ª, 4.ª, 5.ª, 6.ª, 16.ª, 17.ª, 18.ª, 22.ª, 23.ª, 28.ª, 29.ª y 36.ª de la *Civilisation en France,* sin desdeñar un cuadro cronológico muy útil, aunque incompleto, que añade sobre la literatura en las Galias desde el siglo V al X.

[p. 353]. [1]. Silvestre de Sacy: *Varietés Littéraires,* tomo I, pág. 263.

[p. 356]. [1]. Los dos cursos de Villemain, el del siglo XVIII y el de la Edad Media, han sido reproducidos muchas veces, y juntos se encuentran en la edición belga de Hauman, 1840.

[p. 356]. [2]. *Tableau de l'éloquence chrétienne au IV siècle*. París, Didier, 1858. La primera edición es de 1850.

[p. 357]. [1]. *Essais sur le génie de Pindare et sur la poésie lyrique dans ses rapports avec l'élévation morale et religieuse des Peuples,* par M. Villemain. París, Didot, 1859.

[p. 358]. [1]. *De ratione poetica carminum pindaricorum ac de interpretationis genere iis adhibendo,* 1845.

[p. 358]. [2]. *Pindaros, zur Geschichte des Dichters und der Parteikämpfe seiner Zeit (1845).*

[p. 358]. [3] . *La Poésie de Pindare et les lois du Lyrisme Grec…* París, 1880.

[p. 359]. [1]. Sobre esta parte del libro de Villemain expuso ya muy oportunas observaciones, al tiempo de su publicación, nuestro crítico D. Manuel Cañete, recientemente arrebatado a las buenas letras y al cariño de sus amigos.

CAPÍTULO IV.—EL ROMANTICISMO TRIUNFANTE EN LA LÍRICA Y EN EL TEATRO.—LAMARTINE, VIGNY, VÍCTOR HUGO.

SEPARANDO ahora la vista de los escritores de transición, hay que fijarla ya en los verdaderos poetas, por tanto tiempo esperados, y cuya triunfante aparición derramó tanta luz sobre los diez gloriosos años que van desde 1820 a 1830. La nueva poesía estaba latente y difusa en muchas páginas de prosa: en Rousseau, en Bernardino de Saint-Pierre, en Mad. de Staël, en Chateaubriand singularmente; pero todos ellos habían sido poetas sin ritmo. Existía un mundo de aspiraciones vagas, de tiernas melancolías, de solitarios dolores, de idealismos confusos; pero faltaba la voz musical y melodiosa que expresara todo esto en su forma propia, que no podía ser ya la forma de la lengua clásica. Alfonso de Lamartine (1790-1869) tuvo la fortuna de encontrar esta forma, y cuando las primeras *Meditaciones poéticas* aparecieron en 1820, todo el mundo comprendió que Francia acababa de conseguir lo que hasta entonces, con la sola excepción de Andrés Chenier, no había logrado, es decir, un gran poeta lírico.

Eralo, en efecto, de pies a cabeza, y no era otra cosa que esto. El canto parecía en sus labios tan natural como en boca de los demás hombres la palabra. Arrancaba de la lengua menos musical y más ingrata sonidos de inexplicable dulzura, no por virtud de ningún artificio métrico, sino por una cierta plenitud de vida interior que caudalosamente se derramaba en sus estrofas. No **[p. 364]** hablaba casi nunca más que de sí propio; y, sin embargo, este poeta elegíaco resultaba intérprete del sentimiento de todo el mundo, intérprete de los sentimientos universales de la humanidad, consolador de todas las almas, desde las más aristocráticas y refinadas hasta las más humildes. Los estados de alma que su poesía revelaba eran pocos en número, y, no obstante, su poesía

no pecaba de monótona, porque era siempre espontánea y sincera. Tres colecciones sucesivas y dos largos poemas no bastaron para agotar este raudal, y es seguro que si la acción política primero y luego la dura ley de la necesidad que le forzó al trabajo prosaico, no hubiesen arrancado al poeta de los brazos del arte, el poeta hubiera vivido hasta el fin en aquella atmósfera luminosa, como lo muestran todavía algunos deliciosos fragmentos de su vejez, por ejemplo, *La viña y la casa*.

Se han buscado precursores a Lamartine; en rigor no los tiene, a lo menos dentro de su patria y lengua. *Las hojas secas,* de Millevoye, algún que otro rasgo de Parny, perdido en la fría sensualidad de sus elegías, el canto de muerte de Gilbert, algo de los últimos versos de Andrés Chenier, por ejemplo, las poesías dedicadas a *Fanny,* y la *Cautiva* misma, que, a pesar de sus reminiscencias, es de lo menos clásico de su autor, y si se enlaza con la antigüedad es por el lado sentimental y elegíaco de Eurípides; todo esto, para no citar algo más oscuro, puede aclarar cierta parte de los orígenes literarios de Lamartine, aquella por donde menos se aleja de la tradición literaria del siglo XVIII. Y aun en esto hay que advertir una vez más que los versos de Andrés Chenier estuvieron inéditos hasta el año anterior a la publicación de las *Meditaciones,* y, por consiguiente, poco pudieron influir en ellas, y en realidad no influyeron, ni siquiera en los procedimientos de versificación, tan sabia y reflexivamente innovadores en Chenier, tan negligentes en Lamartine, que en esta parte no inventó nada, ni puede ser contado en rigor entre los poetas románticos, que eran y querían ser deliberadamente grandes artífices de versos. Lamartine lo era por instinto, con muchas desigualdades, caídas y descuidos; admirable cuando la pasión y el entusiasmo le sostienen; lánguido y verboso cuando pierde el calor, sin buscar nunca rimas difíciles ni explotar los recursos de la técnica; como quien hace versos, no por el placer de hacerlos, sino por dar libre expansión **[p. 365]** a la tempestad de afectos que hierve en su al-

ma. No ha de olvidarse nunca esta diferencia capital entre Lamartine y Víctor Hugo, o más bien entre Lamartine y el cenáculo romántico. Lamartine no pertenece a ninguna escuela, no es literato de oficio; no es artista, en el sentido restricto de la palabra; no concede atención, sino muy secundaria, a todas las cuestiones de procedimiento y de factura; es un hombre a quien el dolor y la contemplación mística hicieron poeta. Así como no tuvo verdaderos discípulos (puesto que el mismo Víctor de Laprade no puede ser calificado de tal más que con muchas restricciones), así tampoco se le pueden encontrar verdaderos maestros. Su cultura clásica era muy pobre; más adelante aprendió el italiano y algo de inglés; leyó tumultuariamente muchas cosas, más como recreación del espíritu que como estudio; pero, en rigor, los autores que dejaron alguna huella en él no parecen haber sido otros que el Petrarca, por el idealismo amoroso y la suavidad melódica; el falso Ossián, que despertó en él, como en tantos otros, la poesía de los bosques, de las nieblas y de los torrentes, y, finalmente, los tres poetas en prosa, Rousseau, Bernardino y Chateaubriand. *Pablo y Virginia,* sobre todo, parece haber sido su libro predilecto.

Lamartine, que había pasado la mayor parte de su infancia y primera juventud en el campo, educándose en libre consorcio con la naturaleza, no necesitaba que nadie desarrollase en él las propensiones idílicas que siempre tuvo, y que en *Jocelyn* llegaron a crear una epopeya rústica de nuevo género; pero no hay duda que en la novela de Bernardino, y aun en sus *Estudios de la Naturaleza,* encontró Lamartine el alimento más adecuado a su espíritu; y que en parte debe a Saint-Pierre su peculiar modo de contemplar la naturaleza, y también la forma deísta, vaga y filantrópica que habitualmente toma en él la idea religiosa, apoyada principalmente en el espectáculo de las causas finales. Chateaubriand hubiera podido iniciarle en las bellezas de un cristianismo más positivo y dogmático, y hacerle sentir el prestigio de la tra-

dición y de la historia; pero más parece haber influído en él como paisajista, aunque lo fué de muy distinta manera; preciso el paisaje de Chateaubriand y vigoroso en los contornos, flotante y vago siempre el de Lamartine, y no descrito por sí mismo y en **[p. 366]** homenaje desinteresado a su grandeza, sino como asociado a la vida moral del poeta. En una palabra: el paisaje de Chateaubriand parece *ético;* el de Lamartine, aun en *Jocelyn,* resulta *lírico;* es una prolongación o difusión del espíritu propio más que una realidad distinta. Carece de la impersonalidad de la contemplación objetiva. La psicología de Chateaubriand y la de Lamartine eran asimismo distintas, aunque en algún punto coincidiesen, por lo cual el tipo de *René* no podía reproducirse en *Rafael* ni en otro ninguno de los héroes de Lamartine (que son más bien máscaras diversas del mismo autor), o tenía que aparecer mucho más descolorido y atenuado. Tuvo Lamartine bondad de alma, que a Chateaubriand le faltaba. Lo que en el uno era egoísmo feroz, reducíase en el otro a fatuidad inofensiva; hasta en aquellos trozos que hoy es imposible leer con seriedad, en que nos cuenta sus conquistas amorosas, o nos describe y pondera largamente su belleza física y la de todas las personas de su familia.

Con toda esta vanidad de niño mimado, el poeta de Mâcon era bueno, afectuoso, inaccesible al odio ni a la envidia y capaz en sus grandes momentos de abnegaciones y sacrificios heroicos. Su vida política, que aquí no se pretende juzgar ni absolver, fué, además de honrada, sublime en ciertos momentos, que bastan para hacer olvidar mayores faltas que las suyas, hijas todas de la imprevisión y de cierto humanitarismo temerario. Pero ni antes ni después de sus grandes días de 1848 (que también fueron una especie de poesía en acción) hay nada en sus versos ni en su vida que tenga que ver con el charlatanismo, con la explotación innoble del éxito, con la literatura industrial, que es una de las grandes plagas de Francia. Es cierto que aquejado por la miseria y

queriendo como hombre de bien pagar a sus acreedores, dejó innumerables páginas en prosa poco dignas de su nombre; pero no convirtió nunca en granjería el arte divino de los versos, ni en esa prosa misma, llena de pensamientos sanos, honrados y educadores dejó de mostrar la efusión de simpatía humana, el bienaventurado optimismo que ni la edad ni la desgracia, no merecida y heroicamente sobrellevada, pudieron extinguir en él.

En cuanto a su poesía, repito que es absolutamente sincera. El Lamartine político, y mucho más el Lamartine de la vejez, el Lamartine prosista y autor de Memorias, pudo caer en la **[p. 367]** afectación, en el alarde de sí propio, y hay que compadecerle por haber tenido que apelar a tales recursos para arrancar de sus endurecidos contemporáneos el óbolo de Belisario; pero el Lamartine de los años buenos, el Lamartine de las *Meditaciones y* de las divinas *Harmonías,* saca su mayor fuerza de no parecerse a Chateaubriand ni a Byron, de no presentarse como tipo excepcional ni como genio satánico y profundo, sino pura y sencillamente como hombre que ama, que padece, que cree, que espera. Ni la aventura de Graziella, ni la pasión de Elvira tienen en sí mismas nada de anormal y extraordinario, ni su amador se cree predestinado con ningún signo fatídico, ni reclama de sus lectores más que el interés y la compasión que pueden inspirar los vulgares dolores humanos. El aislamiento del alma que ha perdido su único bien en la tierra; los recuerdos de una noche de estío, cuyos éxtasis de amor se quiere hacer eternos; el crucifijo recogido de los labios de la amada expirante; las diáfanas noches de Ischia y la tibia claridad de la luna deslizándose hacia el cabo Miseno para perderse pálida en los triunfantes fuegos de la mañana, todo esto cantaba Lamartine y todo esto era nuevo; ni antes ni después ha vuelto a ser cantado de este modo. Hay una docena de poesías de Lamartine que pueden desafiar impávidas todos los cambios de gusto; algunas, como *El Lago, El Crucifijo, El Canto de Amor, Ischia,* apenas necesitarían estar escritas ni impresas, puesto que no

hay en Francia, ni en los países donde la lengua francesa es conocida y cultivada, espíritu delicado y soñador que no las tenga en la memoria. Lamartine dijo en cierta ocasión que tendría siempre de su parte a la juventud y a las mujeres, y hasta ahora la profecía no lleva camino de desmentirse, a despecho de todas las pedanterías de los naturalistas y de los poetas *de rima rica,* que convienen en odiar la poesía de Lamartine, aunque por diversas razones, que en el fondo se reducen a una sola. Lamartine es el restaurador de la poesía espiritualista, y ha sido en Francia (juntamente con Alfredo de Vigny, mucho menos accesible al vulgo de los lectores) el principal representante de ella. Todos los que han cifrado su mayor esfuerzo en materializar el pensamiento lírico, en precisar y acentuar brutalmente sus contornos, en quitarle la vaguedad, el pudor y el misterio, en deslumbrar la vista con colores chillones y ensordecer los oídos con insólitas **[p. 368]** discordancias; todos los que, borrando los límites de las artes, quieren empeñar a la palabra poética en una lucha estéril con el pincel y con el martillo del escultor; los que quieren palpar en la poesía la carne como se palpa en el mármol, son y no pueden menos de ser enemigos natos de Lamartine así por sus cualidades como por sus defectos. Lamartine era platónico fervoroso; enamorado de la belleza espiritual y suprasensible; incapaz de ver en el mundo lo malo, lo discordante ni lo feo; alma tierna, elevada y contemplativa, dominada por el sentimiento de lo infinito, cuyo reflejo ve en todo lo creado, interpretando la naturaleza de un modo teosófico, como emblema o hieroglífico de un poder más alto. Aquella especie de misticismo semicristiano, semipanteísta, que en algunos espíritus solitarios de fines del siglo XVIII, como el *filósofo desconocido* Saint-Martin, se albergaba, encontró eco sonoro en los versos de Lamartine. Como el concepto de lo divino, aunque profundamente arraigado en él hasta constituir el fondo de su naturaleza moral, no era bastante determinado y preciso, y su concepto de la naturaleza no tenía más que un valor simbólico

incapaz de ser fijado con exactitud, esta misma vaguedad, e indecisión hubo de traducirse en su estilo, excesivamente flúido, sinuoso y ondulante, que acaricia con inefable suavidad el alma, pero sin penetrarla muy a fondo. Adviértese en el poeta ausencia de trabajo intelectual, todavía más que ausencia de trabajo técnico. Las ideas aparecen bañadas en cierta atmósfera láctea más bien que en una atmósfera luminosa. Los ojos no saben dónde detenerse en tan continua e inmaculada blancura. Hay demasiados cisnes, demasiadas aguas transparentes, demasiados cielos azules, demasiada leche, demasiada plata y demasiada seda. Una naturaleza tan depurada, tan espiritualizada, acaba por perder todo valor propio y por interesar menos que la naturaleza real. Por eso, aun dando su justo valor a los admirables paisajes alpestres de *Jocelyn,* en que Lamartine se apartó algo de sus procedimientos habituales, creo que vale mucho más como poeta de sentimiento que como poeta descriptivo. No es verdaderamente grande más que en dos géneros: en la elegía amatoria y en el himno religioso, y todavía más en la elegía que en el himno. Con esto le basta y le sobra para ser tenido por una de las organizaciones poéticas más privilegiadas que han existido. Y aplicada a tales **[p. 369]** cantos, no parece muy hiperbólica aquella frase de Teófilo Gautier: «No es un poeta, es la poesía misma».

Tiene, sobre todo, la vena igual, la corriente plácida e irresistible, la elevación continua y sin esfuerzo, una cierta grandeza familiar y accesible a todos, y el don innato de hablar en verso como quien habla su propia lengua. Su misma negligencia, su misma verbosidad, se le perdonan fácilmente. No se encuentra todos los días un diamante como *El Lago* ; pero aun en los momentos menos felices de Lamartine gusta ver correr su inspiración por un cauce tan estrecho.

No necesitó separarse bruscamente de la tradición literaria del siglo XVIII. Fué romántico e innovador sin saberlo y casi sin quererlo. Hay en las *Meditaciones,* especialmente en las primeras,

algunos trozos como el *de la Inmortalidad* o el dedicado a lord Byron, que recuerdan todavía la manera razonadora del siglo anterior tal como la vemos en el *Ensayo sobre el hombre,* de Pope, o en los discursos y epístolas de Voltaire. Pronto desapareció este elemento prosaico; pero, en la factura de los versos, Lamartine conservó siempre mucho de los procedimientos llamados en Francia *clásicos;* y aun parte de los defectos de su estilo, la repetición de imágenes marchitas, la relativa pobreza de su vocabulario, los epítetos vagos, el abuso de términos abstractos y de rimas vulgares puede explicarse por el influjo de la literatura del Imperio, que propendía mucho a la facilidad amanerada. Lamartine, como todo gran poeta, acertó muy pronto con su estilo propio; pero supo hacer tan suave la transición, que los clásicos mismos le aceptaron con pocos reparos. Su métrica no es muy variada, porque huyó siempre de la invención de ritmos nuevos y aun de modificar los antiguos; hizo todavía mucho uso de las tiradas de versos alejandrinos; pero nunca encontró rebelde la estrofa, que es la verdadera forma lírica. En estrofas regulares están sus mejores poesías; las más sobrias, que no por eso dejan de ser las más espontáneas, porque en Lamartine, como en todos los poetas de su temperamento, la primera inspiración solía ser la más segura y afortunada.

Pero aunque la revolución que hizo en el arte no fuese tan ruidosa ni tan extensa como la de Víctor Hugo, fué, a no dudarlo, más intensa y más profunda. Renovó dos cosas más importantes **[p. 370]** que el vocabulario y que las formas métricas; volvió a abrir las dos mayores fuentes de poesía, selladas hacía más de un siglo: el amor humano y el amor divino. Volvió a levantar las aras de la increada belleza, que parecía proscrita del mundo, y pudo gloriarse de haber dado a su musa, «en vez de la lira convencional de siete cuerdas, las fibras mismas del corazón del hombre, tocadas y estremecidas por las innumerables vibraciones del alma y de lanaturaleza»:

…Je l'ai conduite au fond des solitudes
Comme un amant jaloux de sa chaste beauté:
J'ai gardé ses beaux pieds des atteintes trop rudes
Dont la terre eût blessé leur tendre nudité!
J'ai couronné son front d'etoiles immortelles,
J'ai parfumé mon coeur pour lui faire un séjour,
Et je n'ai rien laissé s'abriter sous ses ailes
Que la prière et que l'amour. [1]

Tal era la casta musa de la elegía lamartiniana, que venía a enterrar para siempre las frías y secas lubricidades del siglo XVIII, la elegía erótica de Parny y de Bertin, y a revelar de nuevo al mundo el misterio del amor y el oculto e indestructible lazo entre el omnipotente *Eros y* el Dolor y la Muerte. Una pasión juvenil del autor, quizá no tan platónica como sus versos dan a entender, pero en suma, transfigurada e idealizada por el tránsito supremo, venía a añadir una hermana no menos etérea al coro inmortal en que están Beatriz y Laura. El ruido cadencioso de los remos que empujaban la barquilla del poeta en el lago Bourget parecía festejar el advenimiento de la nueva poesía, tan natural hoy para nosotros, que nos parece increíble que en tiempo alguno haya podido vivir el alma humana sin sus consuelos y sin el halago de su música divina:

O lac! rochers muets! grottes! fôret obscure!
Vous que le temps épargne ou qu'il peut rajeunir,
Gardez de cette nuit, gardez, belle nature,
Au moins le souvenir!
Qu'il soit dans ton repos, qu'il soit dans tes

orages,
Beau lac, et dans l'aspect de tes riants coteaux,
Et dans ces noirs sapins, et dans ces rocs sauvages,
Qui pendent sur tes eaux!
[p. 371] Qu'il soit dans le zéphyr qui frémit et qui passe,
Dans les bruits de tes bords par tes bords répetés,
Dans l'astre au front d'argent qui blanchit ta surface
De ses molles clartés!
Que le vent qui gémit, le roseau qui soupire
Que les parfums légers de ton air embaumé,
Que tout ce qu'on entend, l'on voit ou l'on respire,
Tout dise: Ils ont aimé.

Aunque la primera expansión del sentimiento religioso parece haber coincidido en Lamartine con aquella profunda crisis de su vida que le inspiró sus mejores versos de amor, es lo cierto que en las *Meditaciones,* especialmente en las primeras, rara vez este sentimiento campea solo, sino que se mezcla o con divagaciones filosóficas en que el poeta llega sólo a mediana altura, o con los recuerdos del amor profano acendrado y purificado por el arrepentimiento, por la resignación y por la muerte. La inspiración religiosa verdadera y directa sólo se mostró en las *Harmonías* (1830), y entonces con tal grandeza, con tal arranque, con tal plenitud y efusión, que sorprendieron a los mismos admiradores del poeta, descubriendo en su lira cuerdas ignoradas. No era ya la voz del sentimiento aislado, sino el eco poderoso y resonante

de la oración universal. La barquilla del poeta se había aventurado en alta mar entre lo infinito de las aguas y lo infinito de los cielos: *«profundum, altitudo»,* decía Sainte-Beuve. El libro era en su composición una especie de salterio o manual de oraciones, cristiano por el sentimiento, aunque en las ideas no traspasase mucho los lindes del deísmo unitario. Pero aun moviéndose en región tan abstracta y desolada como la de un cristianismo sin misterios y reducido a la mínima cantidad posible de sustancia dogmática, por timidez y recelo hacia la franca afirmación de lo sobrenatural, todavía el poeta lograba cierta intuición parcial de lo divino en la naturaleza y en la conciencia humana; y esta interpretación espiritualista del mundo, mezclada con ciertas concepciones platónicas, con vagos anhelos de un mundo mejor, con lecturas asiduas de la Biblia, con reminiscencias de la piedad doméstica, con el cristianismo latente y *radical* que todo hombre moderno lleva en su alma aunque no le confiese con los labios, basta para explicar aquella súbita efervescencia de afectos, incompatible, sin duda, con la fe del siglo XVIII, con la de Nathan el **[p. 372]** Sabio o la del Vicario Saboyano, con la árida doctrina que aisla al Creador de la criatura suprimiendo el divino Mediador. Hay que añadir, como ventaja poética de Lamartine, que nadie está más lejos que él de una concepción mecánica del mundo análoga a la de los meros deístas, sino que, al revés, le supone viviente y animado en todos sus grados y formas de existencia, que vienen a ser como voces del coro inmenso que canta la gloria del Señor, a las cuales responde, «como torrente de las montañas, como viento de la aurora», la voz del poeta:

> Mon âme a l'oeil de l'aigle, et mes fortes pensées,
> Au but de leurs désirs volant comme des traits,
> Chaque fois que mon sein respire, plus pressées

Que les colombes des forêts,
Montent, montent toujours par d'autres remplacées,
Et ne redescendent jamais.

El poeta siente dentro de sí una fuerza desconocida, un verbo supremo incapaz de sujetarse a ningún ritmo ni de ser expresado por lengua mortal, ni por clarín de guerra, ni por arpa sagrada:

Il n'est pas de langage ou de rhytme mortel,
Ou de clairon de guerre ou de harpe d'autel,
Qui ne brisât cent fois le souffle de mon âme;
Tout se rompt à son choc et tout fond à sa flamme!
Il a, pour exhaler ses acords éclatants,
Aux verbes d'ici bas renoncé des longtemps
..... Il se parle à lui même
Dans la langue sans mots, dans le verbe supréme,
Qu'aucune main de chair n'aura jamais écrit,
Que l'âme parle à l'âme et l'esprit à l'esprit.
.....

Hay en las *Harmonías, y* especialmente en la asombrosa composición titulada *Novissima Verba,* un raudal de elocuencia ardiente y profunda que nadie, desde la prosa de Pascal, había conseguido en Francia. Si las *Harmonías* no son tan populares como las *Meditaciones,* cúlpese a su misma elevación, que pocos espíritus pueden seguir sin fatiga; y, sobre todo, a la exuberancia de imágenes, al desbordamiento de poesía que corre allí sin cauce ni orillas. La acumulación de riquezas, o más bien el despilfarro de

ellas, fué siempre defecto capital de Lamartine, tan pródigo en los versos como en la vida.

[p. 373] Este defecto se acentúa más y más en las obras posteriores a las *Harmonías*. Desde 1832 comienza el período de notoria y visible, pero todavía gloriosa, decadencia. Su *Viaje a Oriente,* colección de paisajes soñados más bien que descritos, en que quiso sin fortuna rivalizar con Chateaubriand precisamente en el género en que Chateaubriand es verdadero e indiscutible maestro; su *Historia de los Girondinos* (1847), especie de novela histórica muy brillante y animada, de la cual dijo Dumas, el padre, que era «historia levantada a la dignidad de la novela»; libro, en suma, de propaganda y de combate, que por haber sido uno de los más leídos de nuestro siglo, extravió más que otro ninguno el criterio popular en lo tocante a la leyenda revolucionaria; son obras de valor artístico secundario y que la posteridad comienza a olvidar. El último relámpago del genio de Lamartine, casi lo último que todo hombre de buen gusto lee en la colección de sus obras (cuyas tres cuartas partes son hoy como sino existieran), es el poema de *Jocelyn,* publicado en 1836. Lamartine, como todos los poetas grandes y pequeños de este siglo, tuvo la ambición de levantar su monumento épico, una especie de poema cíclico que abarcase todo el desarrollo de la humanidad, con adivinaciones y vislumbres de la historia futura. El ejemplo de Goethe mal entendido; el *Fausto,* leído de prisa o leído a medias, explica muchos de estos abortos; pero la forma filosófico-historial que casi todos ellos afectan ha de atribuirse a la influencia de ciertos libros en prosa, como las *Ideas,* de Herder, que con apariencia de tratados científicos son verdaderos poemas, cuyo héroe es la Humanidad mirada como algo real y sustantivo, y dotada de una conciencia histórica no menos positiva que la conciencia individual. A este *humanitarismo* transcendental vino a juntarse, si es que en parte no nació de él, el *humanitarismo* social de los sansimonianos y demás sectas reformadoras que desde 1830 a 1848

estuvieron en gran predicamento. Al espíritu sano de Lamartine repugnaban las últimas consecuencias de estos sueños utópicos; pero no hay duda que en cierta medida participó de ellos y que contribuyó tanto como el que más a desencadenar las tempestades de Febrero, que luego quiso contener, y en parte contuvo heroicamente. De una fe cristiana sumamente vaga había ido pasando a una fe *humanitaria,* no mucho mejor deslindada y **[p. 374]** precisa, o más bien, había mezclado de un modo extraño la una y la otra, aceptando del humanitarismo la parte más generosa, y conservando, en medio de innumerables extravíos, algunos puntos de la creencia tradicional. Esta mezcla de ideas se hubiera reflejado en su poema, que naturalmente no llegó a escribirse nunca, y cuyo asunto iba a ser [1] nada menos que «la metempsycosis del espíritu, las fases que el espíritu humano recorre para cumplir sus destinos perfectibles y llegar a sus fines por los caminos de la Providencia y mediante una serie de pruebas y expiaciones sobre la tierra». Esta historia del género humano iba a ser contada por un ángel caído y condenado a sucesivas encarnaciones en castigo de su amor a una mujer. Aparte de algunos fragmentos, no de grande importancia, tenemos sólo el primero y el último episodio de esta concepción, que unos llamarán gigantesca y otros monstruosa. Estos dos episodios constituyen por sí mismos dos largos poemas enteramente aislados: *La caída de un ángel y Jocelyn*. El segundo precedió en su publicación al primero, no impreso hasta el año 1838, y es hoy el único que se lee.

Lejos de haber perdido nada con desligarse de una construcción quimérica y ruinosa, ostenta así mejor su propia y modesta belleza, y es en concepto de muchos el mejor, otros dicen el único, poema francés. Yo no afirmo tanto por la reverencia debida algunos fragmentos de la *Leyenda de los siglos,* que pueden considerarse como poemas independientes, y ganarán mucho en ello. Pero *Jocelyn* es obra más completa y armoniosa, y aunque la negligencia de su ejecución (que es todavía mayor que la de los ver-

sos líricos) le impida rivalizar con la perfección acrisolada y la divina serenidad de *Hermann y Dorotea,* quedará siempre como uno de los tipos del *idilio épico,* género que no es enteramente moderno, puesto que sus orígenes se remontan hasta la misma *Odisea,* pero que es, sin duda, una de las formas más originales y simpáticas que el sentimiento poético ha tomado al renovarse en nuestro siglo. Todos los poemas de este género escritos después de *Jocelyn* participan más o menos de su influencia, sin exceptuar *la Mireya,* de Mistral, ni quizá la misma *Evangelina,* de Longfellow, a despecho de sus exámetros clásicos, de sus cuadros de **[p. 375]** naturaleza americana y de la evidente y declarada imitación de Goethe. Consiste el secreto de esta poesía en levantar la vida vulgar y doméstica, y especialmente la vida rústica, a un grado de representación poética tal que, confundiéndose con la intuición ideal de las fuerzas de la naturaleza y de la vida humana en lo que tiene de más radical y simple, nos lleve a una total visión poética del mundo, que es el gran triunfo de la epopeya.

Cuando apareció *Jocelyn* atribuyeron muchos al autor la prosaica intención de atacar el celibato eclesiástico. Defendióse bien de tal cargo, y el propósito puramente artístico de aquella sencilla historia de un cura de aldea (no muy ortodoxo a la verdad) resultó evidente. Tratábase de expresar la poesía de las almas humildes que viven en íntima familiaridad con los grandes aspectos de la naturaleza. Una psicología delicada y tierna, hija más de instinto y de adivinación que de arte, penetraba suavemente aun en las escenas de pasión, infundiendo al conjunto del poema cierta serenidad melancólica y resignada, algo semejante a la que domina en Wordsworth, el gran poeta *lakista,* con cuya manera, a un mismo tiempo elevada y familiar, tiene algunos puntos de contacto la de Lamartine, aunque siempre sea la de Wordsworth más artificiosa en su mismo prosaísmo y abandono. En el modo de interpretar el comercio del alma con la naturaleza *(communicatio mentis et rerum)* también la contemplación de Wordsworth

resulta más desinteresada y fervorosa que la de Lamartine. Es cierto que parece menos grande y más local y minuciosa, pero deja impresión más duradera, aunque deslumbre menos que el magnífico idilio del valle de las Aguilas, descrito en *Jocelyn*. Así y todo, ¡cuánta grandeza hay en aquella explosión genial y triunfadora de la primavera y del amor mientras ruge la tormenta revolucionaria del otro lado de las cumbres! Si Guillermo Humboldt hubiera alcanzado este poema, quizá hubiera visto en él, como vió en *Hermann y Dorotea,* «la conservación de la integridad moral del individuo en medio de la fatalidad social e histórica».

No insistiremos en las demás obras poéticas de Lamartine; *Los Recueillements Poétiques,* publicados en 1838, nada añaden a su gloria, aunque todavía contienen algunas composiciones bellísimas, por ejemplo: *el cántico sobre la muerte de la Duquesa* **[p. 376]** *de Broglie,* que puede compararse con las mejores páginas de las *Harmonías*. Aún pueden añadirse otras poesías sueltas de fecha posterior: *La Marsellesa de la Paz, La Viña y la Casa*... bastantes para probar que el genio poético de Lamartine se despertaba todavía a intervalos con el mismo arranque fácil y abundante de sus mejores días. Pero estos intervalos fueron siendo cada vez más largos, y sólo aquel pequeño número de devotos que acompañan a todo gran ingenio hasta su ocaso, llegó a enterarse de que Lamartine había compuesto versos después del larguísimo y fatigoso poema de *La Caída de un ángel,* que a casi todos pareció *la caída de un poeta*. En esta obra singular, que todavía encierra versos admirables, parece que el numen del poeta quiso imponerle severo castigo por haber abandonado su propia manera acercándose a la de Víctor Hugo. Sobre la leyenda verdaderamente poética de los amores de los ángeles con las hijas de los hombres (leyenda cuyos orígenes han de buscarse en el libro apócrifo de Henoch), habían construído Byron su misterio dramático *Heaven and Earth;* Thomas Moore, su brillante fantasma-

goría *The Loves of the Angels;* Alfredo de Vigny, su delicado, aunque algo clorótico, poema *Eloa*. Lamartine, huyendo de encontrarse con ellos, compuso once mil versos de arqueología prehistórica, procurando hacerlos, no muelles ni blandamente halagadores, como eran de continuo los suyos, sino repujados, pintorescos, fulgurantes y truculentos, como convenía a la fantástica pintura de una humanidad antediluviana, que conocía los cañones y la dirección de los globos y vivía entre orgías lúbricas y sanguinarias.

A esta aberración de un gran poeta, extraviado en el camino que menos se prestaba al fácil desarrollo de sus facultades, siguieron más de cuarenta volúmenes en prosa, los cuales no tienen más disculpa que la honrada indigencia de sus últimos años. Comenzó por traducir en prosa su propia poesía para consuelo de los espíritus vulgares; y en las *Confidencias,* en las *Nuevas Confidencias,* en los episodios de *Rafael y Graziella,* en las notas, casi todas impertinentes, que añadió a las ediciones de sus versos posteriores a 1849, fué cambiando en vil moneda de cobre el oro purísimo de su poesía, que de este modo y perdida ya la aureola de misterio que la circundaba y aquella especie de purificación que el verbo lírico imprime a los labios inflamados por donde pasa, llegó a ser **[p. 377]** un elemento maléfico, acariciando todo género de vanidades impotentes y de cavilaciones malsanas, que finalmente desacreditaron el idealismo romántico. Luego, sin erudición, sin crítica, sin disciplina científica ni estudios formales de ningún género, dióse a compilar innumerables historias de todos los países y de todos los tiempos, biografías de todos los hombres ilustres, *cursos familiares de literatura,* inmenso fárrago que todo el mundo ha olvidado y que vale menos que un volumen solo de un historiadorde verdad como Agustín Thierry, de un crítico de verdad como Sainte-Beuve. Y, sin embargo, Lamartine no perdió nunca, ni el prestigio de la imaginación, ni el arte de contar de un modo algo nebuloso, pero interesante, ni la bondad de al-

ma, ni la facilidad de entusiasmarse con las cosas bellas; pero le faltó siempre la virtud analítica, la segunda vista histórica, el don de salir de sí mismo y entrar en el pensamiento ajeno. Una potencia lírica tan grande como la suya no podía ser comprada a menosprecio.

Lamartine, que tanta crítica improvisó en sus postreros años, había sido hasta entonces muy sobrio de preámbulos. Ni las primeras ni las segundas *Meditaciones* llevaban en su primera edición una sola línea de prosa. Los prefacios que añadió después, y aun el trozo famoso *sobre los Destinos de la Poesía (1834)* [1] tienen más **[p. 378]** de confidencia biográfica que de doctrina. Fué romántico de sentimiento más bien que de sistema. [1]

No así Alfredo de Vigny (1797-1863), en quien la técnica importa tanto como el sentimiento, con ser éste tan delicado y tan hondo. Por la fecha de su aparición es el segundo de los líricos románticos, el primer cultivador de la novela histórica y el primer dramaturgo francamente shakesperiano. La primera colección de sus *Poemas Antiguos y Modernos* se publicó en 1822, dos años después de las *Primeras Meditaciones,* de Lamartine, y meses antes que el primer tomo de *Odas,* de Víctor Hugo, que en rigor pertenece todavía a la escuela clásica y a la poesía de colegio. Forzó las puertas del teatro francés un año antes de la representación de *Hernani,* haciendo aplaudir *Otelo,* fielmente traducido por vez primera. Su novela *Cinq-Mars,* la primera imitación de Walter-Scott salida de mano de artista francés es de 1826, anterior, por consiguiente, en cinco años a *Nuestra Señora de París*. En casi todos los caminos tiene, por tanto, Vigny evidente prioridad cronológica; y si de lo más exterior se pasa a lo más íntimo de su poesía, aún resulta más claro el impulso original, que por no haberse manifestado de un modo brusco e intemperante, sino con inmaculada pureza de forma y con rara sutileza de pensamiento, no deslumbró a sus contemporáneos y tardó en ser entendido y apreciado aun por los jueces más expertos. El mismo poeta con-

tribuía a esto, encerrándose sistemáticamente en su *torre de marfil,* lejos de las miradas del vulgo profano y complaciéndose en una especie de endiosamiento solitario, que en sus obras resultaba ideal y poético, pero que, a juzgar por las confidencias de su *Diario* [2] en mal hora publicado después de su muerte por **[p. 379]** indiscreción de un amigo, ocultaba un fondo incurable de misantropía, de soberbia impotente, de desesperación sombría, aunque en apariencia sosegada, y, por decirlo todo, de *nihilismo* moral. No ya Chateaubriand y Byron, sino el mismo Leopardi, resultan casi optimistas al lado suyo, porque ni el fantasma del amor, ni el de la gloria, ni el de la ciencia, ni el del arte, ni la visión de la naturaleza, ni el menor consuelo, ni el menor rayo de esperanza ultramundana interrumpen en él la soledad espantosa de un idealismo sin ideal, que se consume y devora a sí propio, recreándose en la amarga contemplación del universal dolor y «respondiendo con frío silencio al silencio eterno de la Divinidad».

Esta continua posición ultrapesimista de su espíritu está velada en sus obras por el arte más refinado, más culto y exquisito. Aristócrata de sangre, de educación y de gustos, es también el más aristocrático de los poetas de su escuela, el que más huyó de toda exageración y destemplanza. Parece que sin esfuerzo alguno se mantiene en las más altas esferas del pensamiento poético, en la región algo fría pero serena de los espíritus puros y de las formas intangibles. Es místico a su modo, con cierto misticismo ateo y desesperado, pero sin quejidos estridentes ni blasfemias líricas, sino con resignación acerba ante la fatalidad inexorable. Como poeta, nadie más lejos del abandono y de la verbosidad lamartiniana. Sus procedimientos de estilo son sabios, complicados y difíciles; sus obras son tan pocas, que caben en siete pequeños volúmenes; pero casi todas, así las en prosa como las poéticas, pueden pasar por modelos. Imitó en sus primeros tiempos el helenismo de Andrés Chenier *(La Dryada, Symetha),* [1] *y*

conservó siempre mucho de la factura, a un tiempo revolucionaria y arcaica, de aquel gran reformador del verso francés. Pero en el sentimiento poético no procede Vigny de nadie más que de sí propio. Sus pastorales clásicas, sus primeras escenas bíblicas *(La hija de Jephté, la mujer adúltera, El Baño…)* pueden ser obras de estudio y de tanteo; pero sus poemas filosóficos *Moisés* (escrito en 1822), *Eloa* (1825), y todos los que se contienen en la colección póstuma de *Los Destinos* (donde quizá están sus composiciones **[p. 380]** más elocuentes y admirables, *La Cólera de Sansón, La muerte del lobo, El Monte de los Olivos),* no han salido de ninguna parte, sino de las entrañas mismas de su espíritu solitario y atormentado. Los pensamientos de estos poemas son siempre complicados y refinadísimos: *ideas poéticas* más bien que poéticas fantasías. *Moisés* expresa la tristeza solemne del que ha visto cara a cara a Dios y se encuentra como desterrado entre el resto de los humanos.

> Oh seigneur! j'ai veçu puissant et solitaire:
> Laissez-moi m'endormir du sommeil de la terre.

Para el poeta, Moisés es el emblema del genio, quizá de su propio genio, *«triste y solo en su gloria». Eloa,* la hermana de los ángeles, nacida de una lágrima del Redentor y arrastrada por un exceso de piedad a amar a Satanás mismo y a participar de su condenación, parece un trasunto de la antigua *Sophia* de los gnósticos, desterrada del *Pleroma y* decaída de su prístina excelencia al ponerse en contacto con el abismo de la materia. Pero ni en los gnósticos, ni en el poema de Klopstock, ni en ninguna parte, sino en su magnífica inteligencia poética, encontró Alfredo de Vigny el pensamiento de la lágrima de Cristo recogida en la urna de diamante de los serafines, para caer, como por su propio *peso,* sobre la frente más culpada, sobre la frente de Satanás. Hasta en aquellas poesías en que más domina el sentimiento per-

sonal de amor o de odio, jamás se presenta sin una especie de vestidura simbólica que le transfigura y engrandece; así, en la *Cólera de Sanson* estallan con cierto furor solemne, que acrecienta su amargura, todos los rencores del amor burlado y escarnecido por la mujer, «niño enfermo y doce veces impuro». Así la viril y soberbia resignación estoica se personifica en el lobo que muere lamiendo sus propias heridas sin exhalar un quejido; así *la botella arrojada al mar* simboliza la incertidumbre y el enigma del destino humano, tal como le propone la negra filosofía del autor, que es de todos los románticos franceses el de inspiración más penetrante y *sugestiva,* el único poeta filósofo comparable con los de Alemania e Inglaterra. Sus defectos nacen de sus propias cualidades, de su perpetua tensión y concentración de espíritu, de su actitud seráfica no interrumpida, de aquel aspirar siempre a una pulcritud **[p. 381]** como de armiño. Cae, pues, con bastante frecuencia, aun siendo tan pocas sus obras, en el pecado de alambicamiento y sutileza, y rara vez se deja arrastrar francamente por la oleada del pensamiento poético. A singular audacia en las ideas junta cierta timidez de ejecución. Por eso, habiendo sido tan grande innovador, todavía no se le ha hecho justicia y ha sido sacrificado a otros que lo fueron con menos originalidad, pero con más estrépito; por eso, habiendo sembrado los gérmenes de todas las manifestaciones del arte romántico, aun de las últimas, aun de las que hemos visto en nuestros propios días; habiendo sido, no solamente precursor de Alfredo de Musset en *Dolorida,* sino precursor del Víctor Hugo de la *Leyenda de los Siglos,* en los dos fragmentos de *El Cuerno y* de *La Nieve,* donde, por primera vez dentro de la escuela francesa, apareció sentida de un modo épico la Edad Media, y, finalmente, hasta precursor de la poesía filosófica de Sully Proudhomme en el libro de *Los Destinos,* todavía hay muchos que le cuentan entre los poetas del segundo orden y no acaban de darse cuenta del vigor muy positivo que se

ocultaba bajo las apariencias de una sensibilidad tan delicada y enfermiza.

Más leídas y mejor entendidas han sido sus obras novelescas y dramáticas. Comenzó por una larga novela en el género de Walter-Scott, pero con un defecto de perspectiva histórica de que aquel gran maestro supo librarse siempre y en el cual han caído la mayor parte de sus imitadores. En vez de tomar de la historia el cuadro general de una época y crear dentro de él la novela, se han dejado seducir por lo que la historia misma encierra ya de novelesca, y han creído que los grandes personajes y las grandes catástrofes que tanto interesan en sus páginas, interesarían todavía más en una obra de arte puro, tomadas como objeto principal y directo, en vez de aparecer en lejanía y como episódicas. Tal sistema, que no es ciertamente el de *Waverley* ni el de *Ivanhoe,* es el de *Cinq-Mars,* y conduce, no a la novela histórica, sino a la *historia anovelada,* género distinto y por lo común menos poético que la historia verdadera. En vez de crear una nueva realidad artística, se desfigura y maltrata la realidad ya existente, y cuando el novelista, como en este caso sucedió a Alfredo de Vigny, mezcla el propósito artístico con algún otro que no lo es y añade a la historia su propia interpretación crítica, el arte gana poco y la **[p. 382]** historia queda doblemente calumniada. El pensamiento político de *Cinq-Mars* es profundo y quizá históricamente verdadero; todo el mundo empieza ya a convenir en que el cuchillo de Richelieu, abatiendo los últimos restos del poder feudal y de las libertades locales, fué el más inmediato antecedente de la obra revolucionaria y de la centralización niveladora, que Alfredo de Vigny maldice como liberal, como soldado, como aristócrata y como poeta. Pero esta misma prevención suya le hace injusto y sañudo con la memoria del Cardenal, y así como desconoce su grandeza histórica, se empeña, por el contrario, en hacer interesantes a conspiradores medianos, sólo dignos de compasión por lo trágico de su fin, y a ver escenas de heroísmo antiguo y caba-

lleresco en miserables intrigas de palacio, dando con todo ello una impresión de los acontecimientos, no sólo falsa, sino menos dramática y menos pintoresca que la que se deduce de las memorias y de los papeles del tiempo. Y es que en rigor Alfredo de Vigny carecía de segunda vista histórica y llevaba a todas partes el reflejo de su ideal un tanto quimérico, como es de ver hasta en las narraciones de *Stello,* y especialmente en las bellas escenas de la prisión de San Lázaro, contradichas hoy por todas las investigaciones relativas a Andrés Chenier.

Pero aunque *Cinq-Mars* sea, de todas las obras de Alfredo Vigny, la que más ha envejecido y la que con menos gusto se lee, no sólo por su intrínseca falsedad histórica, sino por estar llena de recursos melodramáticos, todavía es memorable, no sólo como primer ensayo de su género en Francia, sino por contener un famoso preámbulo con el título de *Reflexiones sobre la verdad en el arte;* verdadero manifiesto de estética romántica, que en menos de diez y seis páginas contiene más sustancia que todos los prefacios de Víctor Hugo, incluso el de *Cronwell.* Después de distinguir cuidadosamente Alfredo de Vigny la *verdad artística* de la que él llama *verdad de los hechos, y* después de afirmar que en el espíritu humano coexisten con igual legitimidad el amor a lo verdadero y el amor a lo fabuloso, llega (adivinando en 1827 conceptos que sólo llegaron a ser populares después de la *Estética,* de Hegel) hasta la fórmula transcendental del idealismo, puesto que nos enseña que sólo *la verdad artística* es la que nos revela el oculto encadenamiento y la lógica relación de los hechos, la única que **[p. 383]** conduce a la formación de grupos y series, haciéndonos ver cada hecho como parte de un todo orgánico. De donde infiere el ilustre heraldo del romanticismo, y con frase elocuente declara, que *la verdad artística,* alma de las artes, no es otra cosa que el conjunto ideal de las principales formas de la naturaleza, una especie de tinta luminosa que comprende sus más vivos colores, una manera de bálsamo, de elíxir o de quintaesencia, extraída de los ju-

gos mejores de la realidad; una perfecta armonía de sus sonidos más melodiosos, una suma completa de todos sus valores. ¿Entendía con esto Alfredo de Vigny prescindir del estudio de la realidad, o más bien le daba como supuesto y condición obligada de todo arte digno de este nombre? ¿Quién dudará que este último era su pensamiento, cuando con tanto empeño recomienda al novelista y al autor dramático el estudio profundo de la verdad histórica de cada siglo, así en el conjunto como en los detalles? Pero la verdad particular de un hombre y de un tiempo quiere elevarlos a una potencia ideal y suprema que concentre todas sus fuerzas. ¿Qué es la historia en muchas de sus páginas, y no las menos bellas, sino una novela de que el pueblo es autor? Así se comprende, según la profunda observación de Alfredo de Vigny, que sean apócrifas casi todas las frases célebres, casi todas las anécdotas más elocuentes y representativas, sin que por eso dejen de ser históricas en otro muy alto sentido, puesto que han brotado espontáneamente, con valor simbólico, con una verdad ideal muy superior a la autenticidad del hecho, que no es más que la crisálida que va tomando poco a poco las alas de la ficción. De este modo interpreta Alfredo de Vigny, sin citarla y quizá sin recordarla en el momento, aquella profunda sentencia de Aristóteles: «La poesía es cosa más grave y filosófica que la historia». Rara vez se había visto en Francia un trozo crítico de tanta savia como éste. «La idea lo es todo -decía Alfredo de Vigny-: el nombre propio no es más que el ejemplo y la prueba de la idea. Los seres fabulosos que el arte anima están dotados de tanta vida como los seres reales que reanima. Creemos en Otelo tanto como en Ricardo III. Lo único que se ha de pedir a la Musa es su propia *Verdad,* más bella que lo verdadero; ora congregue los rasgos de un carácter esparcidos en mil individuos y con ellos componga un tipo que sólo tendrá de imaginario el nombre; ora vaya a sorprender en su tumba **[p. 384]** y a tocar con su cadena galvánica a los muertos de quienes se saben grandes cosas y los fuerce

a comenzar otra vez delante de nosotros el triste drama de la vida».

La doctrina es elevada y verdadera en el fondo; pero también se presta, y es su escollo, a que ingenios excesivamente apegados a su propio y solitario ideal quieran sustituir con sus quimeras y alucinaciones las sanas y robustas realidades de la vida. Tal aconteció a Alfredo de Vigny en su sofística reivindicación de los derechos del poeta contra la sociedad; tesis que desarrolló con marcada fruición y en todas formas; primero, en las tres historietas de *Stello* (1832), libro tan elegante como enfermizo; luego, en su drama de *Chatterton* (1835), que hoy nos agrada más por los bellos rasgos de pasión y de carácter puestos en boca de Kitty Bell y del cuákero, que por la extravagante pedantería de su tétrico héroe, a quien arrastra al suicidio un pique de vanidad literaria, la más necia de todas las vanidades, la que sólo en aquellos tiempos de exaltación romántica y fúnebre podía considerarse como un motivo dramático serio. Alfredo de Vigny se erigió, con toda la solemnidad de propagandista y apóstol, en vengador de todos los genios inéditos, de todos los suicidas literarios, pintándolos como víctimas de la injusticia de la sociedad que no va a buscarlos en sus tugurios, honrándolos, protegiéndolos y pensionándolos antes que sepa a ciencia cierta si son genios o no, como si el genio naciera con alguna marca reveladora en la frente antes de manifestarse por sus obras, las cuales tarde o temprano, pero infaliblemente, se imponen a la admiración general; y como si pudiera haber en ningún régimen social persona ni entidad dotada de infalible criterio estético y al mismo tiempo de fuerza bastante para imponérsele a todos sus conciudadanos y evitar así los funestos resultados de la desesperación de los principiantes. Los ejemplos citados por Alfredo de Vigny, o no prueban nada o prueban lo contrario de lo que él pretende, puesto que el suplicio de Andrés Chenier nada tiene que ver con su condición de poeta, y aun la mayor parte de sus contemporáneos ignoraban

que lo fuese. Y en cuanto a Chatterton, muy lejos estaba de ser genio ni aun ingenio de alto vuelo, puesto que su habilidad se limitaba a hacer ingeniosas falsificaciones del estilo de los antiguos poetas anglosajones, tarea ciertamente de orden muy inferior y **[p. 385]** que nos induce a creer que con su suicidio no perdió gran cosa la literatura inglesa; fuera de que es torcer de su curso natural la admiración que sólo debe recaer en las obras sinceras y sanas, y en los hombres verdaderamente grandes el emplearla en un extraviado literario, capaz de envenenarse porque se descubrieron sus fraudes de erudito o porque una Revista habló mal de sus versos.

No diremos que estas obras de Alfredo de Vigny contribuyeran muy eficazmente a desarrollar la triste manía del suicidio romántico; pero tampoco le creemos exento de toda culpa, y *Chatterton,* en su tiempo, hubo de ser lección peligrosa para muchos espíritus, sin que los consuelos del Doctor Negro fueran muy poderosos para conjurar tales nieblas, cada vez más espesas y maléficas. Pero ¡qué gracia tan primorosa de miniaturista del siglo XVIII la de las tres narraciones de *Stello,* cuyas figuritas de tan lindo amaneramiento parecen talladas en porcelana de Sèvres o de Sajonia! Y, por el contrario, en las tres historias de *Servidumbre y Grandeza Militar,* que es en prosa la obra maestra de Alfredo de Vigny, y una de las obras más envidiables de la literatura francesa de nuestro siglo, ¡de qué nobleza viril se reviste esa misma gracia, como si el autor, antiguo capitán de infantería, condenado a vegetar sin gloria ni premio en la vida monótona de guarnición, hubiera puesto lo mejor de su arte y lo más sano de su alma en esa pintura, a trechos heroica y aun sublime, de las oscuras abnegaciones de la vida del soldado y de los conflictos entre la razón y el honor!

Hemos dicho que Alfredo de Vigny ganó en el teatro francés la primera batalla romántica con su excelente arreglo de *Otelo,* representado en 24 de octubre de 1829. Un año antes había he-

cho, en verso también, una refundición de *El Mercader de Venecia,* la cual no llegó a representarse. Más modesto o más desconfiado de sus fuerzas que otros innovadores, o quizá por un sentido de la poesía dramática más elevado que el que ellos tenían, quiso que la reforma del teatro, en vez de iniciarse de un modo tumultuoso y anárquico y con ensayos poco maduros, se hiciese bajo la bandera de Shakespeare. El terreno estaba preparado desde el año 27 por una compañía de cómicos ingleses (entre ellos el famoso Kean) que había representado en su propia lengua *Hamlet, Romeo y Julieta, Otelo, El Rey Lear, El Mercader de Venecia,* **[p. 386]** *Macbeth, Ricardo III y Coriolano*. Carlos Magnin daba en *El Globo* cuenta de estas representaciones, [1] sembrando de paso, aunque con cierta reserva, los principios esenciales de la poética romántica, y preparando discretamente al público para disfrutar de aquellas bellezas extrañas y nuevas. El éxito de tales representaciones, que muy pocos podían seguir fácilmente, fué muy vario y disputado. Hubo días de verdadero tumulto en que el público silbó a Shakespeare, entre los aullidos de los clásicos que le llamaban *ayudante del Duque de Wellington*. Otras veces se le oyó con respetuoso silencio, y en algunos pasos eternamente humanos y accesibles a todo espectador que comprenda medianamente la situación y las palabras, la admiración triunfó de todo y se impuso aun a los más prevenidos contra el arte exótico. Alfredo de Vigny creyó que era tiempo ya de dar un paso más y plantear resueltamente el problema dramático, que él formulaba en estos terminos: [2] «La escena francesa ¿se abrirá o no a una tragedia que en su concepción presente un cuadro amplio de la vida en vez del cuadro estrecho de una intriga; en su composición, caracteres y no *papeles,* escenas sosegadas y sin drama, mezcladas con escenas cómicas y trágicas; en su ejecución un estilo familiar, cómico, trágico y a veces épico?» Una obra nueva y sujeta a controversia no podía resolver nada; la experiencia había de hacerse en una obra ya juzgada y consagrada por la admiración universal, y que

el mismo teatro francés había aceptado antes en la forma mutilada y raquítica en que la presentó Ducis.

El nuevo *Otelo* agradó; pero Vigny tuvo que hacer esfuerzos de habilidad para que se le tolerasen sus audacias, entre las cuales era una de las mayores (y este solo dato basta para catacterizar el género de resistencia que tenían que vencer los poetas románticos) el haber llamado por su nombre el *mouchoir* o pañuelo de Desdémona que Ducis, en obsequio al estilo culto, había transformado en *diadema de brillantes*. [3] El prefacio que Vigny puso **[p. 387]** a su traducción se recomienda, como todos los suyos, por el vigor concentrado de pensamiento y la mesura de tono, que se buscarían en vano en los manifiestos del gran poeta romántico, de quien ahora, con el natural recelo de quedar muy inferiores al asunto, pasamos a discurrir brevemente, fijándonos en sus teorías y en su acción literaria mucho más que en sus obras, como cumple al propósito de la nuestra.

La mayor dificultad para estimar hoy rectamente tan gran personalidad poética como la de Víctor Hugo (1802-1885), nace, no sólo de la extraordinaria abundancia y variedad de su producción, que por sí sola y continuada hasta la extrema vejez en renovación incesante tiene algo de prodigio, sino de los elementos extraños al arte que en esta producción se mezclaron, haciéndola ser alternativamente admirada y vilipendiada por los partidos más hostiles entre sí y por las escuelas más diversas. Como las batallas que lidió el poeta (y no sólo con la espada del canto) están todavía muy próximas a nosotros, y el polvo del combate todavía nos ciega los ojos, y ni los entusiasmos ni los rencores han tenido tiempo de apaciguarse, los juicios de la crítica sobre Víctor Hugo fluctúan entre una admiración desenfrenada y ditirámbica [1] que, con ser grande en sus discípulos franceses, todavía resulta más enfática y risible en los de otras partes, y una reacción malévola y apasionada que con las infinitas pequeñeces morales del poeta le está levantando poco a poco un monumento de ignomi-

nia. [2] Todo indica que la gloria literaria de Víctor Hugo ha de pasar todavía por muchas depuraciones y pruebas antes que resueltamente se le tenga por clásico. De donde puede inferirse una lección saludable para todos, y es que cierto género de popularidad profana y envilece la obra del poeta y deja en el mármol infinitas escorias; y que para el resultado definitivo, único en que el grande artista debe tener puestos los ojos, vale más una **[p. 388]** vida de educación humana como la de Goethe, que una vida de perpetuo motín y lucha como la de Víctor Hugo. Lo que más exalta en bien y en mal las pasiones de los contemporáneos suele ser lo más frío y muerto a los ojos de la posteridad. Procuraremos apartar de nuestro juicio todo lo que en las obras y en la acción de Víctor Hugo nos parece transitorio y momentáneo, para ver sólo al gran poeta, que es bajo ciertos aspectos el más grande que Francia ha producido. Se le puede amar, se le puede aborrecer, se le puede tasar más alto o más bajo; pero su grandeza está fuera de litigio: todo es inmenso en él, hasta los defectos y las infracciones de las leyes del gusto.

Pero tampoco hay que engañarse sobre el carácter de esta grandeza. No es la del poeta de las edades primitivas, ruda, heroica y semidivina por lo inconsciente; no es tampoco la perfección absoluta y soberana del poeta de las edades clásicas en que todos los elementos de una gran civilización se compenetran de un modo armónico; no es, finalmente, la grandeza desinteresada, serena, olímpica, pero algo triste y solitaria, del genio que, nacido en épocas tardías en que la ciencia y la conciencia están divididas y subdivididas hasta lo infinito, aspira, y en parte lo consigue, a reflejar en su mente por un esfuerzo de inspiración sabia y laboriosa toda la complexidad de la vida del espíritu. Víctor Hugo, pensador superficial, enamorado de antítesis y de fórmulas huecas, perpetuo y elocuente repetidor de todos los lugares comunes de los diversos partidos en que militó, y además productor incansable en un tiempo y en una nación en que toda litera-

tura anda revuelta con un poco de charlatanismo y de industria, fué, con todo eso, una de las criaturas más extraordinarias que Dios ha enviado al mundo poético; pero su fuerza nació principalmente de su *retórica*. Víctor Hugo, *niño prodigioso,* poeta de certamen laureado a los quince años, era en el fondo el mismo hombre de la vejez, gran pontífice y apóstol de una retórica nueva, más brillante y deslumbradora que la antigua. Yo juzgaré siempre mal del discernimiento crítico de quien le tenga por un Shakespeare o por un Dante; pero en su género me parece, no sólo el primero, sino el único, un coloso literario, la encarnación más asombrosa y potente de la *retórica* en el arte.

Pero como esta voz *retórica* se presta a tantos sentidos buenos **[p. 389]** y malos e incluye dentro de sí tantas cosas, conviene apurar más de cerca la cuestión, mostrando cómo este elemento radical del espíritu de Víctor Hugo se manifiesta en sus obras y les da la sola unidad que en ellas puede encontrarse. Porque Víctor Hugo pudo pasar del polo a la zona tórrida en sus simpatías políticas, en sus ideas religiosas, en sus convicciones sociales, en sus amistades y en sus odios; pero a una sola cosa fué constantemente fiel, quiero decir, a su retórica. Por eso el romanticismo francés, en lo mucho que tuvo de movimiento retórico, está completo en sus obras y tiene en ellas su evangelio; pero en lo que toca al sentimiento lírico, Lamartine, Alfredo de Musset y el mismo Vigny le aventajan, y sin ellos valdría esta evolución mucho menos de lo que vale. La que llamamos retórica de Víctor Hugo consiste, ante todo, en la adoración al procedimiento por el procedimiento mismo. Es gran poeta; pero es, ante todo, incomparable artífice de versos. Tiene colecciones enteras, como las *Baladas* y las *Orientales,* cuyo valor es puramente técnico, pero de una técnica magistral y prodigiosa. Téngase esto por un mérito o por una razón de inferioridad, es de todos los poetas de primer orden el que ha compuesto mayor número de versos que pueden admirarse con entera independencia de sus asuntos. Su

estética, muy rudimentaria e indecisa, unas veces aceptaba y otras combatía la fórmula de *«el arte por el* arte», inclinándose en la segunda mitad de su vida a sustituirla con todo género de propagandas revolucionarias y sociales; pero en sus versos la practicaba constantemente en su sentido primitivo y más estrecho; esto es, como idolatría del ritmo por el ritmo, del color por el color, de la factura por la factura. *Los Castigos* son, sin duda, un libro personal y agresivo, explosión de rencores implacables y muchas veces innobles; pero lo que aumenta la odiosidad de tal libro es que todas aquellas injurias han sido cinceladas con frialdad y reposo, como quien fabrica una ánfora panatenaica para llenarla luego con un brevaje hediondo. Obsérvese también que entre el inmenso número de sus víctimas no hay nadie peor tratado que sus críticos, el *enano ridículo* Planche, el *asno* Nisard, como si nada le exasperase más que las censuras gramaticales y de estilo. Víctor Hugo podía aborrecer mucho el Imperio (que él había contribuído como el que más a traer mediante su perpetua apoteosis **[p. 390]** napoleónica); pero todavía era más intenso su furor contra los retóricos de otras escuelas que no encontraban bien la suya. Aunque tuviese en grado supremo la odiosa fuerza de aborrecer y el triste poder del insulto, todavía eran más feroces y pertinaces en él que los odios políticos, los odios literarios.

Sólo con este fanatismo de la gramática y de la métrica pudo cumplir Víctor Hugo su obra y ser el revolucionario por excelencia del verso francés y de la lengua poética. El alejandrino clásico, llevado a su perfección por los poetas del siglo de Luis XIV, no podía sobrevivir a la concepción trágica a que sirvió de noble y acompasado instrumento. Aquel arte fino y delicado de moralistas y psicólogos había desaparecido con el medio social único en que podía desarrollarse; y sólo de un modo artificial y como por rutinaria disciplina, se conservaba en manos de impotentes versificadores académicos, lo más exterior de él, una forma vacía de todo contenido, cada vez más abstracta, más monótona y más

cargada de perífrasis. Las dos terceras partes del opulento vocabulario del siglo XVI estaban proscritas por vulgares o malsonantes o por duras y anticuadas; la obra de Malherbe y de Vaugelas había llegado a sus extremas consecuencias, dejando la lengua en los huesos; las generosas audacias de Ronsard y de su pléyade pasaban por una jerga bárbara, pedantesca e informe; Rabelais, por escritor brutal, propio sólo para ser leído en las tabernas. Las palabras usadas en poesía debían tener el mayor grado de generalidad posible y no hablar a los ojos, sino al entendimiento. En vez de una lengua de imágenes se empleaba una lengua de abstracciones. Todavía las primeras *Meditaciones* de Lamartine se resienten de este falso gusto, aunque la plenitud del sentimiento apenas deja reparar en la pobreza de la expresión. La sintaxis yacía sometida también a durísima servidumbre: Voltaire había descubierto infinitos solecismos en el gran Corneille, y las sentencias de su *Comentario* hacían fuerza de ley. La misma intolerancia y el mismo servilismo reinaban en la parte métrica. De las muy variadas estrofas usadas por los poetas de la pléyade, sólo quedaban en pie las pocas que había usado Malherbe, y después de él Juan Bautista Rousseau. La pobreza del Diccionario poético tenía que reflejarse en la pobreza de las rimas, que eran casi siempre vulgares y obligadas; y en la abundancia de ripios, **[p. 391]** llamados por los franceses *chévilles,* aparte de aquellas rimas inexactas que lo son para la vista y no para el oído, y a las cuales se prestan tanto los sonidos oscuros de esa lengua. Era ley inflexible la cesura del alejandrino después de la sexta sílaba (para nosotros séptima); disposición simétrica que parece inventada para favorecer el amaneramiento de la declamación teatral, cuyos inconvenientes sólo Racine pudo vencer con su arte exquisito. No era menos rígida la ley de la cesura final, que exigía siempre una pausa de sentido al fin del verso, con absoluta prohibición de remontarse sobre el siguiente, a lo cual llamaban *enjambement*.

Era imposible que la escuela romántica, mensajera de un ideal poético nuevo, pudiera vivir con tales trabas, que por un lado limitaban y aun reducían a nada el poder de la expresión pintoresca, gracias al abuso cada vez más ridículo de las perífrasis y a la manía de no llamar las cosas por su nombre; y de otra parte imponían al verso lírico y trágico una forma invariable, que si pudo bastar para la expresión de ciertos estados de sentimiento muy definidos y muy elementales, era ineficaz para traducir la varia y confusa agitación de las pasiones en el alma moderna, removida hasta en sus más tenebrosas profundidades y llena de inquietos anhelos, de nunca vistas rebeldías, de contradicciones y discordancias que buscaban y habían de encontrar adecuada manifestación en las discordancias del ritmo.

Imponíase, pues, la necesidad de la reforma, y aun puede decirse que en la prosa el mismo Diderot la había iniciado en pleno siglo XVIII, con la suya tan robusta y sanguínea, aunque brutal y fangosa a trechos. Luego vino Chateaubriand con las maravillas de su estilo pintoresco, que contrastaba de modo singular con las descripciones de los poetas del Imperio, los cuales todavía continuaban llamando al gallo «el intrépido y enamorado campeón, que tiene el corral por límite de sus empresas». [1] Evidentemente tal prosa y tal poesía no podían existir juntas. La aparición de Lamartine aceleró la emancipación de la lengua poética, pero no la del ritmo; porque aquel gran poeta, dotado de un instinto musical casi infalible, encontró sin reflexión ni estudio el molde adecuado para su inspiración y no pudo comunicar a nadie **[p. 392]** el secreto. La extraña ironía que con frecuencia parece dirigir las cosas humanas quiso que el primer libro romántico en cuanto al ritmo fuese precisamente el libro más profundamente clásico que los franceses tienen en su lengua: las *Poesías,* de Andrés Chenier, publicadas por De Latouche en 1819. La nueva escuela, incierta todavía respecto de su camino, encontró lo que buscaba: un gran poeta cuyo nombre inscribir

en su bandera. No tenía más relación con los románticos que ser independiente del arte de su tiempo y aun del arte tradicional francés, pero esto bastaba. Aquel neopagano había inventado o resucitado una forma de verso que no era el verso de Racine, un alejandrino de cesura móvil, de ritmo vario, un verso libre e inmenso, que constituía por sí una entidad como el hexámetro o el pentámetro clásico, y que no era ya la suma obligada de dos heptasílabos unidos. Era el verso que Víctor Hugo necesitaba, pero que no sabemos si por sí solo hubiera encontrado. Pero Andrés Chenier no bastaba; era preciso restaurar la estrofa lírica que yacía olvidada en los poetas del Renacimiento, clásicos también y discípulos de Italia y de los griegos. Sainte-Beuve fué a buscarla allí como crítico y como poeta, y Víctor Hugo la hizo desplegar en seguida sus inmensas alas. De este modo, y continuando la misma ironía, el arte romántico, medioeval, espiritualista y neocristiano, venía a descender, nada menos que por dos líneas, de un arte mucho más francamente clásico que el arte de Academia que venía a sustituir y derribar.

Víctor Hugo describe (enfáticamente, según su costumbre, y ahuecando demasiado la voz) en una poesía de las *Contemplaciones* [1] esta revolución literaria suya, atribuyéndose, por supuesto, todo el mérito y responsabilidad de ella:

> …Je suis ce monstre énorme,
> Je suis le démagogue horrible et débordé…
> .....
> La poésie était la monarchie: un mot
> Etait un duc et pair, ou n'était qu'un grimaud;
> .....
> La langue était l'Etat avant Quatrevingt-neuf:
> Les mots bien ou mal nés, vivaient parqués en castes;

[p. 393] Les uns nobles, hantant les Phèdres, les Jocastes,
Les Méropes, ayant le décorum pour loi,
Et montant à Versailles aux carroses du roi;
Les autres, tas de gueux, dróles patibulaires,
Habitant les patois; quelques-uns aux galères
Dans l'argot; dévoués à tous les genres bas,
Déchirés en haillons, dans les halles; sans bas,
Sans perruque; crées pour la prose de la farce;
Populace du style…
Vilains, rustres, croquants que Vaugelas leur chef
Dans le bagne Lexique avait marqué d'une F;
N'exprimant que la vie abjecte et familière,
Vils, dégradés, flétris, bourgeois, bons pour Molière.
Racine regardait ces marauds de travers.
……
Alors, brigand je vins; je m'écriai: «Pourquoi
Ceux-ci toujours devant, ceux-là toujours derrière?»
Et sur l'Académie, aïeule et douairière,
Cachant sous ses jupons les tropes affarés,
[1]
Et sur les bataillons d'alexandrins carrés,
Je fis souffler un vent révolutionnaire.
Je mis un bonnet rouge au vieux diction-

naire.
Plus de mot sénateur plus de mot roturier!
Je fis une tempête au fond de l'encrier,
Et je mélai, parmi les ombres débordées
Au peuple noir des mots l'essaim blanc des idées,
Et je dis: «Pas de mots oú l'idée au vol pur
Ne puisse se poser, tout humide d'azur
.....
..... Je montai sur la borne Aristote,
Et déclarai les mots égaux, libres, majeurs.
.....
Je bondis hors du cercle, et brisai le compas.
Je nommai le cochon par son nom; pourquoi pas?
.....
J'otai du cou du chien stupéfait son collier
D'épithètes: dans l'herbe, à l'ombre du hallier,
Je fis fraterniser la vache et la génisse.
Alors, l'ode, embrassant Rabelais, s'énivra;
Sur le sommet du Pinde on dansait Ça ira;
L'emphase frisonna dans sa fraise espagnole...
.....
On entendit un roi dire: «Quelle heure est-il?»
Je massacrai l'albâtre, et la neige, et l'ivoire;
[p. 394] Je retirai le jais de la prunelle noire,
Et j'osai dire au bras *«sois blancs»,* tout simplement.

.....
Boileau grinça des dents: je lui dis: «Ci devant
Silence!» et je criai dans la foudre et le vent:
«Guerre à la rhétorique, et paix a la syntaxe.»
Et tout Quatrevingt-treize éclata. Sur leur axe
On vit trembler l'athos, l'ithos et le pathos.
.....
J'ai pris et démoli la Bastille des rimes;
J'ai fait plus: j'ai brisé tous les carcans de fer
Qui liaient le mot peuple, et tiré de l'enfer
Tous les vieux mots damnés, légions sépulcrales;
J'ai de la périphrase écrasé les spirales
Et mêlé, confondu, nivelé sous le ciel
L'alphabet, sombre tour qui naquit de Babel;
Et je n'ignorais pas que la main corroucée
Qui délivre le mot, délivre la pensée.
.....
Nous faisons basculer la balance hémistiche.
C'est vrai, maudissez-nous. Le vers, qui sur son front
Jadis portait toujours douze plumes en rond,
Et sans cesse sautait sur la double raquette
Qu'on nomme prosodie et qu'on nomme étiquette,
Rompt désormais la régle, et trompe le ciseau,

Et s'échappe, volant qui se change en oieau,
De la cage césure, et fuit vers la ravine,
Et vole dans les cieux, alouette divine.
.....

Esta cita, aunque prolija, ha sido necesaria, porque en medio de cierta hipérbole algo bufonesca (gran prueba de que no basta gritar «guerra a la retórica», cuando se la tiene metida dentro de los huesos), compendia en poco espacio lo que Víctor Hugo pensaba de sus propias innovaciones técnicas, que, como se ve, consistieron principalmente: 1.°, en haber dado carta de naturaleza a todo género de palabras, no inventando neologismos absurdos (que son la originalidad de los escritores impotentes), sino restaurando las voces de la lengua popular excluídas del estilo noble, y poniendo en circulación gran parte de la riqueza que en los libros de la edad anteclásica, especialmente en los del siglo XVI, yacía escondida. En esta parte también los románticos habían sido precedidos por la prosa erudita y arcaica de Pablo Luis Courier, a quien ninguno de ellos igualó en conocimiento de la lengua **[p. 395]** antigua; 2.°, en haber democratizado la expresión poética, restaurando los términos concretos, únicos que dan la intuición directa de las cosas, y aboliendo las perífrasis; 3.°, en haber dislocado el alejandrino, movilizando las cesuras y creando en rigor un verso nuevo, cuyo tipo ha de estudiarse en la *Leyenda de los siglos,* llamada por Teodoro de Banville «la Biblia de todo versificador francés»; 4.°, en haber enriquecido prodigiosamente la rima, por necesaria consecuencia del enriquecimiento del vocabulario dándola, además, soberana importancia y buscando con encarnizamiento las más raras y difíciles, lo cual le hizo caer muchas veces en extravagantes pedanterías y también en *calembours* o juegos de palabras; 5.°, en haber restaurado, aunque con prudencia y moderación, los ritmos líricos de Ronsard, sin inventar por su parte otros nuevos, salvo cierta estrofa de doce versos. Suprimo otros pormenores que sólo tienen interés dentro

de la lengua francesa y que pueden estudiarse en cualquiera Poética romántica, especialmente en la de Banville.

Pasada la embriaguez del primer tiempo, se han discutido mucho las ventajas de esta innovación métrica. Es cierto que el maestro mismo y sobre todo los discípulos, la comprometieron bastante con intemperancias de ejecución y con extraños consejos doctrinales, como el que Banville da a su discípulo, de leer, en vez de los llamados *modelos,* gran número de diccionarios, enciclopedias, libros de artes y oficios, catálogos de librerías y catálogos de ventas, para llenarse la memoria de nombres propios más o menos exóticos y de palabras inusitadas con que enriquecer sus rimas. Estos y otros pueriles extremos han puesto de mal humor a algunos críticos contra el verso *romántico, y* Guyau, en sus *Problemas de Estética Contemporánea,* llega a negar que tal verso sea una novedad ni que se distinga sustancialmente del alejandrino clásico, cuestión que sólo a los franceses interesa y que sólo ellos pueden resolver. Pero en lo que toca al carácter general de la versificación de Víctor Hugo tiene Guyau razón que le sobra cuando dice que «necesita el poeta todo su genio para hacerse perdonar su habilidad, y todo el poder de su arte para compensar los artificios en que se complace». «Se le puede admirar sin tasa -añade-; pero hay algo superior todavía a la admiración: la emoción; y ésta no la produce Víctor Hugo sino cuando se **[p. 396]** olvida de que es el mágico de la rima». Por el contrario, Lamartine y Alfredo de Musset, imperfectísimos versificadores, llegan mucho más seguramente al alma humana, aunque los desdeñen los llamados *parnasianos,* los hombres del of icio. No hay duda, sin embargo, que la innovación retórica hecha por Víctor Hugo fué asombrosa. «Gracia a él -dice Banville- tenemos más palabras que estrellas hay en el cielo».

Pero aunque Víctor Hugo sea en primer término un extraordinario artífice de versos, el mayor escritor en verso que Francia ha conocido, es también un extraordinario poeta, y lo es, aun-

que con desigual mérito, en los tres grandes géneros, lírico, épico y dramático, y aun en todas las formas y variedades de ellos. Sus admiradores han forzado aquí, como en todo, la nota de la alabanza, hasta querer convertirle en el poeta único, en el *poeta* por excelencia. No lo es, ciertamente, ni en su siglo ni en su país; pero es de todos los líricos de nuestro tiempo el más bizarro, pródigo y magnífico, el más caudaloso de dicción, el más espléndido de color, el de más arrogancia, plenitud y número, el de más ingeniosa variedad de formas, el de inspiración más amarga y mordaz en la sátira, el de voz más vibrante en la oda heroica, *tanquam aes tinniens*. Tiene en mayor grado que nadie el don de lo plástico, rara vez concedido a los líricos, y la acción deslumbradora e inmediata sobre los sentidos. Por lo mismo que domina en él la poesía de lo exterior, es, no solamente variado, sino fecundísimo e inagotable de temas, de formas y de recursos, como si hubiera querido reflejar en su poesía todas las pompas del universo visible. Ve con suma distinción y con potente relieve los objetos; pero su *imaginación retórica* le lleva a interpretarlos de un modo desmesurado y sofístico. Fatiga en él la monotonía de la grandeza, la luz abrasadora de mediodía derramada por igual y de plano sobre todos los objetos. Cuando se ha leído por mucho tiempo en sus versos, el ánimo apetece como descanso la suave languidez de Lamartine o la intimidad penetrante y sincera de Alfredo de Musset.

Pero los dones propios de Víctor Hugo son admirables. Es, ante todo (cosa muy rara en la literatura moderna), un poeta sano, de temperamento robusto y atlético, en quien la enfermedad del siglo apenas hizo mella. Su poesía ha salido más veces de la **[p. 397]** cabeza que del corazón; pero nunca de los nervios insurreccionados. Vivió ochenta y seis años y trabajó metódicamente hasta el último día con una fuerza poderosa y disciplinada, que por sí sola es un milagro casi tan grande como el genio. En medio de poetas de voluntad flaca y enervados por la cavila-

ción dolorosa, él conservó intacta la rigidez de su fibra, y apareció hasta el fin como el Cíclope que en su antro ahumado forja el rayo de las batallas. Aquel mismo poder brutal de sensación que hay en su estilo es indicio evidente de salud y de fuerza. Todos los estrépitos del mundo resuenan en su poesía; pero ninguno vence ni anonada su espíritu. Un tropel de imágenes le asedia; pero él las ordena como rebaño dócil y van pasando unas tras otras cada vez más desmesuradas y gigantescas. El martillo de Víctor Hugo es el más formidable que ha caído nunca sobre el yunque de la retórica.

Repetimos esta palabra, porque ella sola traduce exactamente nuestro pensamiento, y ella sola da la clave del ingenio de Víctor Hugo con todas sus asombrosas cualidades y sus defectos. Más que la sinceridad de la emoción, más que la intensidad del sentimiento, lo que persigue la Retórica es la intensidad y la plenitud del efecto. Por eso la imaginación de Víctor Hugo aspira constantemente y con una especie de esfuerzo titánico, no a lo verdadero, sino a lo grandioso, levantando montañas de metáforas para escalar el cielo. Nadie le tenga por un genio desbordado; sabe muy bien lo que hace, tiene pleno dominio de sí y conciencia de su fuerza. Si usa y abusa de los procedimientos de repetición y de acumulación, es porque son la forma oratoria por excelencia; si se complace en el fácil juego de las antítesis, lo mismo hacían aquellos poetas y retóricos españoles de la decadencia romana, Séneca y Lucano, con quienes él tiene tan singulares puntos de semejanza.

Y al mismo tiempo obsérvese cómo esta genialidad suya le lleva constantemente a la disertación moral, a la expresión elocuentísima de conceptos generales y de lugares comunes, a la divagación filosófica superficial, creyéndose cándidamente «antorcha de la humanidad», cuando no pasaba de ser eco sonoro y elocuente de lo que se pensaba en torno suyo. Teniendo muy pocas ideas propias, ha removido casi todas las de su siglo, y, sin llegar

nunca al fondo, parece que las hace suyas por la sola potencia **[p. 398]** de su estilo. Tan insigne artífice se mostró cuando era el poeta de la Restauración monárquica y católica, como cuando era el poeta de la izquierda socialista. Pero un instrumento que se presta con igual perfección a tan contrarios sones, ¿no indica en el poeta cierta deficiencia de vida espiritual propia? Hay líricos que se han puesto enteros en una composición sola; quien la conoce no los conocerá en su totalidad como artistas, pero sí como hombres. El alma de Lamartine está en *Le Lac;* la de Alfredo de Musset, en el *Souvenir,* o en la *Noche de Diciembre*. ¿Cuál es en el inmenso tesoro poético de Víctor Hugo la pieza que puede tomarse como *representativa* de su lirismo?

Y es que en Víctor Hugo nunca hubo sentimiento predominante, ni siquiera sentimiento muy enérgico, fuera del odio que inspiró las sátiras de su destierro. Su energía, que la tuvo inmensa, se consumió toda en la ruda y triunfante labor del estilo. En la expresión del amor cede a muchos, y, por caso raro, quizá único, no hay que buscar esta cuerda en los versos de su juventud, sino en los de su edad madura, y aun en los de su primera senectud, por los cuales malignamente se le llamó *Títiro sexagenario*. Las primeras colecciones de Víctor Hugo apenas contienen más que poesías históricas, políticas o descriptivas; [1] la poesía erótica comienza a aparecer, y no con mucha originalidad ni con carácter muy personal, en los *Cantos del Crepúsculo,* y, en rigor, no puede decirse que sea el verdadero tema de las *Canciones de las calles y de los bosques (1865),* colección de lo menos romántico y lamartiniano que puede darse, poesía francamente sensual y epicúrea, pero en la cual el mismo Luis Veuillot, encarnizado enemigo personal y político del poeta, admiraba «la carne viva, firme y palpitante, el vigor de los músculos y el calor de la sangre». Hay que admirar otra cosa, y es la sinceridad, muy rara en Víctor Hugo. Esta condición hace que siendo mediano como poeta de la ternura romántica, resulte verdadero maestro en la expansión

de cierta alegría un poco grosera, que no ha de confundirse con la sensualidad fría y prosaica de algunas canciones de Beranger, porque el poderoso sentimiento de la vida de la naturaleza ennoblece y realza en Víctor Hugo hasta la pintura del amor físico.

[p. 399] Si Víctor Hugo no tiene nada de poeta elegíaco-amoroso, tampoco tiene mucho de poeta místico, en el sentido en que lo es, por ejemplo, Lamartine en sus *Harmonías*. Víctor Hugo era deísta como Lamartine; pero nunca tuvo en alto grado la íntima emoción religiosa. El catolicismo político o meramente estético de su juventud y el vago humanitarismo de su vejez nada prueban. En el fondo persistió siempre el espíritu volteriano de su madre, que le educó en la prosaica filosofía de la clase media francesa. Luego quiso creer, en parte por imaginación de poeta enamorado del prestigio de la tradición, en parte por afectos de caridad y de familia, que eran en él los más verdaderos y los más intensos. La parte más sustancialmente cristiana de la poesía de Víctor Hugo se confunde e identifica con su poesía doméstica; así la *Prière pour tous,* la *Aumône* y la misma *Mansarde;* así también la bellísima, la conmovedora serie o libro de las *Contemplaciones,* que lleva por título *Pauca meae*. Pocas veces fué Víctor Hugo poeta de la fe, aun de la fe espiritualista e indecisa; pero fué muchísimas veces poeta de la caridad, y por este lado es poeta cristiano, y hay odas suyas que pueden pasar por buenas acciones y que quizá hayan desarmado algo el rigor de la divina justicia.

Hay una cierta región de la poesía lírica en la cual Víctor Hugo puede decirse creador y absoluto monarca, si bien la novedad del género y lo simpático del asunto le llevaron a abusar de él más que de ningún otro hasta caer en lo pueril, en lo amanerado y en lo falso. Me refiero a la poesía doméstica, y especialmente a la que pudiéramos llamar poesía de la infancia. Víctor Hugo no era hombre de sensibilidad muy profunda y exquisita, ni había experimentado aquellos grandes dolores, reales o ficticios, de

que alardeaban los poetas románticos como de una especie de distinción aristocrática; pero tenía corazón sano y honrado, sentía la poesía de la familia sin grandes refinamientos y con el sentimiento primitivo de un hombre del pueblo, amaba entrañablemente a los niños y los ha cantado de mil modos. Pero hay que distinguir entre aquellas poesías suyas, inspiradas realmente por su dolor de padre, las cuales no han sido ni serán nunca sobrepujadas (véase, por ejemplo, en *Las Contemplaciones* la titulada *En Villequier,* etc.), y las que compuso luego, formando colecciones enteras en que interviene ya la industria literaria (que tantas cosas estropea entre **[p. 400]** los franceses), como aquel famoso *Arte de ser Abuelo,* donde la afectación de candor y de ternura doméstica, que es la más intolerable de todas las afectaciones, empieza desde la portada.

Además de haber introducido al niño en la vida del arte, Víctor Hugo rehabilitó en él a los pobres, a los desvalidos, a los miserables; y cualquiera que sea la levadura socialista que en todo esto se ha mezclado, y por más que a veces haya ulcerado y envenenado las mismas llagas que pretendía curar, brota del conjunto una piedad inmensa, y, por consiguiente, una gran poesía, de género nuevo, que bien podemos llamar poesía social.

Como poeta descriptivo, como pintor de la naturaleza externa, Víctor Hugo tiene sobre Chateaubriand la ventaja del ritmo, sobre Lamartine la ventaja del dibujo firme y preciso, y de la profusión deslumbradora del color. Es cierto que la plena posesión de esta última cualidad le llevó a la idolatría del color por el color mismo, y a sacrificar muchas veces el alma del paisaje, lo más íntimo y esencial de él, lo que constituye su unidad y le hace inteligible para el espíritu. Por el contrario, lo que domina en la naturaleza interpretada por Víctor Hugo es el hervor de la existencia, la fecundación vigorosa y omniparente, el misterio multiforme del Gran Pan. De aquí ha resultado una especie de poesía

naturalista de nuevo cuño, monstruosa y gigantesca, cuyo tipo es *El Sátiro* de la *Leyenda de los siglos*.

Estas mismas asombrosas cualidades suyas, de visión y evocación de imágenes, que parecen enjambres de espíritus todavía más ardientes que luminosos, las aplica a la interpretación de la realidad histórica, no en su fondo moral, sino en sus accesorios pintorescos. Por eso en *Nuestra Señora de Paris* (como han notado muchos críticos), la catedral es realmente el protagonista, y más que el conflicto humano vale la epopeya de la piedra. La misma inferioridad dramática de Víctor Hugo, la falsedad intrínseca de su teatro, procede de que la observación psicológica es en él tan rudimentaria como enérgica y potente la aprensión del color local verdadero o falso. Concibe el drama y la historia como una serie de frescos inmensos, henchidos de tumultos populares, pomposas cabalgatas, batallas formidables, crímenes y suplicios pintorescos y truculentos.

La manifestación épica fué, sin duda, la más alta y **[p. 401]** característica de su genio. Otros son más líricos que él: ninguno de los modernos es tan épico, dentro de las condiciones en que hoy es posible la epopeya. Pero antes de llegar a la forma libre que alcanza en la *Leyenda de los Siglos,* hay que ver cómo Víctor Hugo fué marchando hacia ella por los dos caminos paralelos de la lírica y del drama, y cómo al compás de su producción fueron definiéndose sus teorías literarias.

Punto importante es siempre el de la educación del artista. La de Víctor Hugo nos interesa todavía más, puesto que con razón o sin ella se preció siempre de medio español, y sus discípulos lo han repetido con toda seguridad y confianza. Según Pablo de Saint-Víctor, «Víctor Hugo es en poesía *un grande de España de primera clase:* España es su verdadera patria dramática como fué la de Corneille: en las actitudes de su estilo se ven los pliegues *de la capa de los héroes del Romancero (sic).* Víctor Hugo, cuando habla de las cosas de España, está como un rey en su reino o un gran señor

en su feudo». Mucho tiempo antes había dicho Teófilo Gautier [1] que «Víctor Hugo era un nuevo Corneille, no menos arrogante y castellano que el antiguo». El mismo Víctor Hugo se complacía en alimentar esta ilusión, ya llenando sus primeras obras (como *Bug-Jargal y* las *Orientales)* de epígrafes en castellano; ya escogiendo para dos de sus dramas, entre ellos el más capital y ruidoso, personajes españoles; ya dando por consigna a la legión sagrada de poetas y artistas que iban a lidiar la batalla de *Hernani* la palabra *Hierro;* ya afirmando en el preámbulo del mismo drama, que sólo en el *Romancero General* se encontraría su clave.

Una crítica docta e ingeniosa [2] ha reducido a sus verdaderos límites las pretensiones de erudición española que Víctor Hugo afectaba. No sólo tenía superficial conocimiento de nuestra historia y literatura, sino que casi ignoraba nuestra lengua. Basta leer sus Memorias para convencerse de cuán poca huella hubo de dejar en su espíritu una permanencia de doce meses en España, a la edad de nueve años, y entre las cuatro paredes de un colegio afrancesado. Algunos incidentes de su viaje infantil quedaron, **[p. 402]** sin embargo, muy grabados en su memoria, y dejaron allí, según él dice, la semilla de futuras concepciones. Ciertos nombres geográficos como el de Hernani, ciertos apellidos y títulos nobiliarios más o menos resonantes, una impresión general de ciertos edificios apenas entrevistos, algunas palabras de la lengua que por entendidas a medias hablaban a su imaginación de un modo misterioso, parece poca cosa sin duda, pero en la oculta generación del pensamiento poético todo tiene su valor, tratándose de una fantasía tan poderosa. Es muy curioso, por ejemplo, lo que Víctor Hugo nos refiere de la impresión que le hizo, en medio de la grandeza de la catedral de Burgos, la figura grotesca del llamado *papa-moscas*. A ella quiere referir nada menos que el origen de una de las teorías estéticas que había de desarrollar en el prefacio del *Cromwell:* «me ayudó a comprender que se podía

introducir lo grotesco en lo trágico, sin disminuir la gravedad del drama». [1] También nos cuenta que la contemplación asidua de una galería de antiguos retratos de familia que vió en el palacio Masserano donde habitaba en Madrid, «depositó sordamente en su imaginación el germen de la escena de Ruy Gómez». [2]

Pero sea lo que quiera del valor y de la exactitud de estos recuerdos arreglados a larga distancia, la influencia de España en Víctor Hugo no parece haber sido ni inmediata ni directa. Su hermano Abel, que tenía más edad y vivió como paje en la corte del intruso rey José, parece haber sido el verdadero inspirador del españolismo de su juventud. Este Abel, que mejor o peor había aprendido el castellano y publicó un romancerillo del rey Don Rodrigo y algunos ensayos sobre el teatro español, era quien le suministraba los epígrafes y los nombres propios que le hacían falta. Sobre traducciones suyas en prosa, imitó Víctor Hugo libremente, pero con gallardía, los dos romances *A cazar va Don Rodrigo y Las huestes de Don Rodrigo,* exornándolos con las notas más extravagantes que pueden imaginarse. Sirva de muestra la siguiente, que da idea de lo que el gran poeta alcanzaba en materia de literatura española: «Sería ya tiempo de pensar en reproducir los rarísimos ejemplares que quedan **[p. 403]** del *romancero morisco y español: son dos Ilíadas, una gótica y otra árabe».* Y ¿quién olvida los infinitos desatinos históricos y geográficos acumulados en la oriental de *Granada:* quién los trozos de diálogo que quieren ser castellanos en *Bug-Jargal y* en *L'Homme qui rit?* [1]

En resolución, Víctor Hugo no sabía nuestra lengua ni tenía de nuestras cosas más que una idea fantástica, si bien algo más benévola que la que suelen tener los franceses. Los personajes españoles de sus dramas, comenzando por el viejo Ruy Gómez de Silva, vigésimo descendiente de D. Silvio, cónsul de Roma, y siguiendo por el lacayo Ruy Blas, primer ministro de Carlos II, para terminar con el rey de Burgos que figura en *Torquemada,*

son figurones de teatro de muñecos, que tienen tanto de españoles como de turcos, y que sólo puede admitir como auténtica representación de la raza algún americano del Sur que haya estudiado nuestra historia y nuestras costumbres en París. En la España de algunos poemas de *La Leyenda de los Siglos,* aun en los relativos al Cid, hay también mucho de fantástico, pero allí siquiera la fantasía es épica, poderosa y formidable, y hay que agradecer al poeta haber asociado al más triunfal monumento de su gloria los nombres de nuestros héroes.

La cuestión del españolismo de Víctor Hugo resulta para nosotros muy compleja, y los datos exteriores no bastan para resolverla. Aun reconociendo que tomó poco de España en **[p. 404]** cuanto a la materia poética, y esto muy confusamente, todavía las influencias españolas, con ser tan remotas e indirectas, pesan y representan más en su obra que ningún otro género de influencias extrañas. ¿Qué debe Víctor Hugo al romanticismo alemán que no conoció nunca, ni al romanticismo inglés, salvo el de Walter-Scott en la novela histórica, y éste muy hondamente transformado, puesto que en rigor no se puede decir que *Nuestra Señora de París* haya nacido de *Quentin Durward,* siendo tan diversa la inspiración de ambos libros y el modo de interpretar una misma edad histórica? Víctor Hugo hacía profesión de admirar a Shakespeare *como un bruto,* pero los mismos ditirambos con que le celebra prueban que apenas le leía, ni siquiera en la traducción de su propio hijo. El extraño libro, o más bien desenfrenado ditirambo, que se titula *William Shakespeare,* parece escrito por alguien que *ha oído hablar* del gran dramaturgo, y sabe que es un coloso. Víctor Hugo tenía la pretensión de adivinar a los poetas sin leerlos. Es muy chistoso el caso que refiere a este propósito el ruso Turgueneff. Se hablaba un día de Goethe, y Víctor Hugo dijo con mucho aplomo: «Su mejor obra es *Wallenstein.*» Turgueneff se atrevió a rectificar, aunque con timidez: «Maestro, el *Wallenstein* no es de Goethe, sino de Schiller». «Lo mismo da -re-

pitió Víctor Hugo-; yo no he leído a ninguno de los dos, pero los conozco mejor que los que los saben de memoria». El mismo Turgueneff añade, aunque con excesiva y quizá injusta dureza, que «era un hombre ebrio de su propia grandeza, ignorante hasta un punto increíble, no conocía ninguna lengua, no había leído un solo poeta extranjero». 1

De esta incomunicación de Víctor Hugo con el mundo artístico exterior a su patria resulta, por ejemplo, que su teatro, aunque tenga poco que ver con el teatro español, tiene todavía menos parecido con el de Shakespeare ni con el de Schiller ni con el de Goethe, y debe estimarse como una creación poética nueva, que oscila entre el melodrama y la ópera cómica, elementos bastantes vulgares, pero cubiertos y disimulados en él por una espléndida vestidura lírica, que faltó a Dumas, tan superior en talento escénico y aun en brío de pasión, y verdadero padre de la fórmula dramática, a que Víctor Hugo (con justicia, por otra **[p. 405]** parte, puesto que las obras viven o mueren por el estilo) ha dado nombre. Es cierto que todo teatro emancipado y anticlásico, todo teatro de esencia novelesca, ha de presentar siempre algún aire de familia o parentesco con el teatro español, similitud que en este caso se acrecienta por la complicación de la intriga, por la riqueza de elementos líricos y por el empleo más o menos hábil de ciertos grandes recursos, como el sentimiento del honor, que campea hasta en el titulo de *Hernani, y* que viene a ser el alma de la pieza, aunque exagerado y violentado hasta los límites de la caricatura. El célebre monólogo de D. César de Bazán en el cuarto acto de *Ruy-Blas,* parece una brillante fantasía lírica sobre motivos de novelas picarescas.

En algo ha de consistir el fenómeno indudable de que siendo el españolismo de Mérimée, por ejemplo, mucho más erudito y de mejor ley que el de Hugo, Mérimée nos parezca siempre un espíritu francés, al paso que Víctor Hugo, como ha advertido discretamente un joven crítico americano, [1] «al estar en caste-

llano parece que está entre los suyos, y en su propia lengua». Y esto, no por imitación directa, que no ha podido existir, como dicho queda, sino por cierta analogía de temperamento ardiente y colorista, épico en medio de su lirismo bizarro y desmandado, hiperbólico y grandilocuente, lleno de pompas, de rumbo y de armonía, enamorado de la visión potente y encendida, de las palabras rotundas, metálicas y sonoras. Aquí está el verdadero españolismo de Víctor Hugo, no adquirido, sino espontáneo e ingénito, como el de Calderón, como el de Góngora o como el de Lucano, y derivado lo mismo que en ellos de exceso o intemperancia de fuerza, y de una mezcla de grandiosidad y de sutileza.

Esta digresión, que para nuestro objeto importa, nos ha alejado un tanto de la consideración de las ideas literarias de Víctor Hugo. Pero antes de exponer su desarrollo, era preciso simplificar la cuestión de los orígenes. Dentro de su propia patria, Víctor Hugo no tuvo al principio más modelo que la prosa de Chateaubriand (a quien en su infancia admiraba tanto que llegó a escribir al frente de uno de sus cuadernos de colegio: «Quiero ser **[p. 406]** Chateaubriand o nada») y los versos de Andrés Chenier. Del primero tomó el cristianismo poético, la devoción monárquica, y el amor a los grandes espectáculos de la naturaleza y de la historia; del segundo, los gérmenes de su reforma métrica. La influencia de Ronsard y de su Pléyade fué mucho más tardía, y llegó de reflejo, traída por Sainte-Beuve a la escuela nueva en 1827. Pero en el primer tomo de odas de Víctor Hugo no hay indicio alguno de que el autor hubiera estudiado a los poetas del siglo XVI. Son odas que todavía no salen de la tradición académica francesa, si bien aun en estos tanteos infantiles se adivinan las fuerzas de un poeta extraordinariamente superior a Malherbe, a Juan Bautista Rousseau o al Lebrún apodado Píndaro. El mismo fanatismo realista del poeta, tan ardiente y sincero entonces, como ardiente fué después su convicción revolucionaria (aunque en uno y otro caso entrasen por mucho los prestigios de

su imaginación) da singular calor y vehemencia a su estilo, cantando asuntos tales como *La Vendée, Las Vírgenes de Verdún, Quiberón,* la muerte del Duque de Berry, los funerales de Luis XVIII y la consagración de Carlos X.

Mezcladas con estas odas políticas (entre las cuales la dedicada a *la Columna Vendôme* en 1837, puede considerarse ya como de transición, tanto bajo el aspecto político como bajo el literario) se encuentran cuadros bíblicos inspirados evidentemente en Chateaubriand, como la bella oda de *Moisés en el Nilo, y* estudios históricos de más pompa y brillantez descriptiva que verdadero color local, como los Cantos de la Arena, del Circo y del Torneo. Alguna tentativa hay, poco feliz por cierto, para asimilarse la suavidad lírica de Lamartine, pero en general prevalece el tono académico que convenía a un laureado de los Juegos Florales de Tolosa. Las afirmaciones literarias de los prólogos son también muy tímidas, si bien en cada reimpresión se nota un poco más de audacia. El autor, con el instinto que tuvo siempre para buscar la popularidad por todos caminos, trata de poner su sistema poético a la sombra de sus ideas de hombre de partido, y empieza por declarar, en junio de 1822, que «la poesía no debe ser juzgada más que desde la altura de las ideas monárquicas y de las creencias religiosas». En diciembre de aquel mismo año anuncia su propósito de «sustituir a los colores gastados y falsos de la mitología pagana los colores nuevos y verdaderos de la teogonía **[p. 407]** cristiana, haciendo hablar a la poesía el lenguaje consolador y religioso que necesita una vieja sociedad que sale todavía vacilante de las saturnales del ateísmo y de la anarquía». Poco debía de saber de la doctrina de que se constituía en apóstol quien a la teología cristiana daba el nombre impropio y absurdo de *teogonía,* sólo aplicable a la generación de los dioses paganos.

Las ideas literarias de Víctor Hugo por aquella sazón [1] eran ciertamente amplias, pero de revolucionarias tenían poco, y aun se quedaban bastante atrás de las profesadas altamente por Cha-

teaubriand y Mad. de Staël. Es cierto que coincidía con ellos en las más capitales afirmaciones idealistas, diciendo, por ejemplo, que el dominio de la poesía es ilimitado, que la poesía no reside en la forma de las ideas, sino en las ideas mismas, y, finalmente, que la poesía es lo más íntimo y profundo que hay en las cosas; pero al mismo tiempo pretendía vindicar la forma tradicional de la oda francesa acusada de frialdad y monotonía, y en el prólogo de 1824 se quejaba amargamente de ver calumniados sus principios, se presentaba como mediador entre los dos bandos, y por toda fórmula de conciliación apelaba al consabido recurso de «ignorar lo que es el género clásico y el romántico, porque en literatura, como en todo, no existe más que lo bueno y lo malo, lo bello y lo deforme, lo verdadero y lo falso», verdad de las llamadas en Francia de M. Proudhomme, y entre nosotros de Pero-Grullo; de la cual infería que lo bello en Shakespeare es tan clásico, esto es, tan digno de ser estudiado, como lo bello en Racine, y que lo falso en Voltaire es tan romántico como lo falso en Calderón. «Verdades triviales -prosigue el mismo Víctor Hugo- y que se parecen más a pleonasmos que a axiomas… Abandonemos, pues, esa cuestión de palabras, labor risible de espíritus superficiales.» No hay rastro todavía de las cuestiones métricas, que tanto **[p. 408]** iban después a preocupar al poeta. Al contrario, rechaza altamente, como un atentado a los principios fundamentales del gusto, toda innovación contraria a la naturaleza de la prosodia francesa y al genio de la lengua. Todo su programa, bien moderado y poco agresivo en verdad, se limita a proscribir el uso o el abuso de las alusiones mitológicas, y echar en cara bien gratuitamente a la literatura del siglo de Luis XIV «haber adorado a los dioses paganos, en vez de invocar el cristianismo», como si en ese siglo no se hubieran escrito *Polieucto y Atalia,* y las obras de Bossuet y los *Pensamientos* de Pascal, libros más cristianos, por cualquier lado que se los mire, que toda la literatura *le-*

gitimista del tiempo de la Restauración en que el alarde de fe parece una moda o un *dilettantismo*.

Es cierto que el mero hecho de ser monárquica y de ser o parecer católica, no bastaba, ni con mucho, para caracterizar una escuela poética. Buen consejo era «el que los poetas recordasen siempre que tenían religión y patria»; pero una y otra cosa habían tenido con más sinceridad los llamados clásicos, como el tiempo vino a demostrarlo con la estrepitosa detección que casi todos los corifeos románticos hicieron a su primitiva fe, no menos estrepitosamente profesada en sus preámbulos. Y como esta defección no les hizo renegar de sus procedimientos literarios, sino que más bien siguieron exagerándolos, lícito parece creer que la cuestión era literaria principalmente, y que sólo en el terreno estético había de darse la definitiva batalla, que en realidad no era otra que la de la libertad de las formas artísticas.

Un paso más daba hacia ella Víctor Hugo en su prefacio de 1826, al frente de la colección donde por primera vez aparecieron las *Baladas*. Nada menos discutía ya que el fundamento real de la distinción de los géneros reconocidos por los preceptistas. «Cuando se habla de la *dignidad* de tal género, de las *conveniencias* de tal otro, de que la tragedia prohibe lo que la novela permite, o la canción lo que no es lícito en la oda, el autor de este libro tiene la desdicha de no comprender una palabra de todo eso, busca ideas y no encuentra más que palabras: le parece que lo que es realmente bello y verdadero debe serlo siempre y en todas partes, que lo que es dramático en una novela será dramático en la escena, que lo que es lírico en una copla será lírico en una **[p. 409]** estrofa. El pensamiento es una tierra virgen y fecunda, cuyas producciones deben crecer libremente, y, por decirlo así, al acaso». Y venía luego el contraste, entonces nuevo, luego tan manoseado, de los jardines de Le-Notre cortados a tijera, y de la exuberancia de un bosque virgen americano. Más profunda era la distinción entre la *regularidad y* el *orden*. «Puede haber obras

muy fríamente regulares e internamente muy desordenadas. La regularidad afecta sólo a la forma exterior: el orden resulta del fondo mismo de las cosas. La regularidad es una combinación material y puramente humana: el orden tiene algo de divino. Una catedral gótica presenta un orden admirable en su candorosa irregularidad: nuestros edificios franceses modernos, a los cuales tan desacordadamente se ha aplicado la arquitectura griega o romana, no ofrecen más que un desorden regular. La regularidad es el gusto de la medianía, el orden es el gusto del genio». Víctor Hugo, entrando ya resueltamente en los senderos de la emancipación literaria, no se opone a que mediante la aplicación de tales principios se distinga la literatura en dos escuelas, clásica y romántica, y no hay que decir de que lado se inclinarán sus simpatías. Pero insiste mucho en que no se confunda la libertad con la anarquía, y en que la originalidad no sirva nunca de pasaporte a la incorrección. «En una obra literaria, la ejecución debe ser tanto más irreprochable cuanto más atrevida sea la concepción. Cuanto más se desdeñe la Retórica, más se debe respetar la Gramática. El *Arte Poética* de Boileau debe respetarse, si no por los principios, a lo menos por el estilo». Por otra parte, hay que guardarse de imitar a los poetas románticos, tanto por lo menos como de imitar a los clásicos. «El que imita a un poeta romántico se convierte necesariamente en clásico, puesto que imita. [1] Ser eco de Racine o ser reflejo de Shakespeare, es siempre ser eco o reflejo de alguien. Admiremos a los grandes maestros, pero no los imitemos: sigamos otro rumbo: si acertamos, mucho mejor; si fracasamos, ¿qué importa?… El poeta no debe tener más que un modelo: la naturaleza, y un guía: la verdad. No debe escribir con lo que está escrito, sino con su alma y su corazón». Este trozo de crítica, tan **[p. 410]** sensato en todo lo demás, terminaba con una enfática recomendación en que ya empieza a aparecer el Víctor Hugo apocalíptico de tiempos posteriores. «De todos los libros que circulan en manos de los hombres, dos solamente de-

ben ser estudiados por él: *Homero* y la *Biblia:* se encuentra en ellos la creación entera considerada bajo su doble aspecto, en Homero, por el genio del hombre; en la Biblia, por el espíritu de Dios».

El espíritu de renovación que se siente en este tercer volumen de las *Odas* no se limita al preámbulo. Víctor Hugo, que en materia de ideas, aun de ideas literarias, inventa muy poco, había estado sometido hasta entonces a la influencia pseudo-clásica, pseudo-romántica, de ciertos poetas de transición, como Alejandro Soumet y Alejandro Guiraud, que formaron en torno de Carlos Nodier *el cenáculo* de 1824, cuyo órgano fué la revista titulada *La Musa Francesa*. Soumet y Guiraud, autores de muchas tragedias *(Clitemnestra, Saúl, Los Macabeos,* etc)., hoy olvidadas sin gran injusticia, pero que se recomiendan a lo menos por la nobleza de la aspiración y por cierto deseo de ensanchar el antiguo molde dramático sin romperle, eran también poetas épicos y líricos, habiendo llegado Soumet a publicar un largo poema en el género de Klopstock, *La Divina Epopeya,* obra que, basada en pensamiento teológico tan extravagante y herético como la redención del diablo, encierra, sin embargo, trozos de gran vigor y de notable belleza. El arte un poco rígido y pomposo de estos dos ingenios, que pudiéramos calificar de *romanticismo académico,* es en sustancia el mismo de los tres primeros libros de *Odas* de Víctor Hugo, salvo la diferencia de genio. Pero el poeta del libro 4.° y el de las *Baladas* es otro muy diverso. Ha conocido a Sainte-Beuve, y por Sainte-Beuve a Ronsard: el *Cuadro de la poesía francesa en el siglo XVI* le ha abierto un mundo nuevo de formas y de ritmos: comienzan a desaparecer las pomposas estrofas de Juan B. Rousseau, buenas para aquellos concursos que todavía en 1810 abría la Academia Francesa sobre temas tales como *las dulzuras del estudio y las ventajas de la enseñanza mutua;* desaparecen también los pomposos ditirambos para natalicios y funerales regios y los perpetuos lugares comunes sobre el heroísmo de la

Vendée y el asesinato del Duque de Berry: y en cambio comienzan una serie de fantasías y de gimnasias de lengua y de **[p. 411]** ritmo bordadas sobre un fondo cualquiera, tradiciones populares, ensueños, leyendas supersticiosas que el autor llamó baladas, por la remota analogía de sus asuntos con los de las baladas del Norte, cuyo tipo más conocido eran entonces las de Bürger y las de Schiller; pero que en rigor son puro y libre juego, de su imaginación, cuando no ensayos de su destreza técnica, tan complicados como los de los trovadores provenzales que él no conocía; tan refinados y exquisitos como los de Ronsard, Rémy Belleau y su Pléyade. Pueden los que juzguen la poesía de un modo trascendental y metafísico pasar de largo por este libro y por el de las *Orientales,* puesto que en rigor son poesías sin ideas; pero a quien le interese la poesía por sí misma, hasta como mera sucesión de imágenes y de armonías, no pueden serle indiferentes estas dos colecciones de Víctor Hugo, las cuales bajo el aspecto técnico que, como queda declarado al principio, es la nota capital de su talento, tienen mucha más importancia que sus *Odas y* aun que otras colecciones posteriores. Es cierto, sin embargo, que hay composiciones en que la novedad métrica se convierte en extravagancia. Los versos de *La Cacería del Burgrave,* por ejemplo, suenan como una serie de estornudos:

Voilà ce que dit le Burgrave:
Grave
Au tombeau du Saint-Godefroi
Froid.
.....

Abusa además de los versos brevísimos en que el ritmo apenas es perceptible, v. gr.: en el *Paso de armas del Rey Juan:*

Ça, qu'on selle,
Ecuyer,
Mon fidèle
Destrier;

Mon coeur ploie
Sous la joie,
Quand je broie
L'étrier.

Hay, finalmente, algunas composiciones, como *La Ronda del Sábado y Los Duendes,* que con su danza diabólica de metros **[p. 412]** heterogéneos y de colores chillones parecen pesadillas de calenturiento. Pero tales desafueros, hechos alguna vez por bizarría y alarde, no eran inútiles para enterrar definitivamente las supersticiones de la versificación clásica, y eran, además, como el canto, algo insolente, pero regocijado y triunfal, que soltaba al viento la musa francesa emancipada. Fué una explosión de confianza y de alborozo juvenil que, desgraciadamente, no duró mucho, porque a todo se sobrepuso la tristeza romántica, a la cual el mismo Víctor Hugo pagó tributo en las *Hojas de Otoño y* en *Los Cantos del Crepúsculo,* a pesar de su naturaleza bien equilibrada y optimista.

Las *Orientales (1829)* no marcan en la vida literaria de Víctor Hugo ningún momento distinto; son la continuación, algo más violenta, del esfuerzo de color y de métrica que comenzó en las *Baladas*. Si su título se toma al pie de la letra, nada menos oriental que las tales poesías, que ni siquiera tienen aquel orientalismo algo frío, como logrado por reflexiva erudición, que dió Goethe a las de su *Diván*, y que luego tan felizmente imitó Rückert. Víctor Hugo, o por saber mucho menos que ambos poetas alemanes, o porque su orientalismo era pura convención y máscara que respondía a ciertas aficiones del gusto reinante y al generoso entusiasmo despertado por la causa de los griegos, no menos que a la boga alcanzada por los poemas de lord Byron; no se propuso dar a sus versos ni siquiera un falso barniz de orientalismo. Todo es falso allí: el paisaje y las costumbres, y, lo que es peor, el autor no se interesa más que artificialmente por nada de lo que canta. Que se inspiren en la Biblia, como *El Fuego del Cielo,* o en Byron,

como *Mazzepa,* o en algún romance español de los que su hermano había traducido, o en algún fragmento de los *Moallakas,* atisbado aquí o allí merced a algún arabizante amigo, las *Orientales* son libro de pura *virtuosità,* que no se ha de condenar, sin embargo, con el tono desabrido que usó Gustavo Planche, [1] porque la ejecución es maravillosa y tiene su encanto propio, semejante al de una sucesión de arabescos o de formas ornamentales sin ningún valor representativo ni simbólico. Reducir el arte a tal exhibición de formas sin sentido y adorar la luz por la luz, el color por **[p. 413]** el color, el oro por el oro, la púrpura por la púrpura, el mármol por el mármol, y esto sin tregua ni descanso y sin sombra de pensamiento racional, es un absurdo estético y una puerilidad fastidiosa de que Teófilo Gautier y sus discípulos han dado lastimosos ejemplos; pero que lo haga una o dos veces en la vida un poeta tan inmenso como Víctor Hugo, como para probar la fuerza de sus alas antes de lanzarse a más elevadas esferas, no sólo merece disculpa, sino que es completamente lícito, y para el que estudie detenidamente el prestigioso conjunto de sus obras, nunca será indiferente este libro de las *Orientales* en que están, no ya en germen, sino en desarrollo pleno todas las grandes cualidades de su dicción pintoresca.

El estado de ánimo en que el libro se escribió bien claro lo patentiza el prefacio. Víctor Hugo, tan enemigo después de la fórmula de *el arte por el arte,* escribía en 1829: «No hay en poesía ni buenos ni malos asuntos, sino buenos y malos poetas. Por otra parte, todo es asunto, todo entra en la poesía, todo tiene derecho de ciudadanía en el arte. En el gran jardín de la poesía no hay fruto vedado. El espacio y el tiempo pertenecen al poeta. Que vaya adondequiera, que haga lo que guste: tal es su ley. Que crea en Dios o en los dioses, en Plutón o en Satanás, en Canidia o en Morgana o en nada; que escriba en prosa o en verso; que esculpa en mármol o funda en bronce; que prefiera tal siglo o tal clima o tal otro; que sea del Mediodía, del Norte, del Oriente o del Oc-

cidente; que sea antiguo o moderno; que su inspiradora sea una musa o una hada. Todo da lo mismo. El poeta es libre.. Y luego, en una página espléndida, sintetizaba el ideal de su propia poesía, comparándola con una antigua ciudad española, llena de inesperados contrastes, de monumentos góticos y árabes y de caprichosas e inesperadas hermosuras. «No hay bella literatura tirada a cordel -terminaba-; los otros pueblos dicen: Homero, Dante, Shakespeare; nosotros decimos: Boileau».

Si consideramos como primera manera lírica de Víctor Hugo la de las *Odas, y* por segunda la de las *Baladas y* las *Orientales,* podemos agrupar en la tercera las cuatro colecciones que publicó desde 1830 a 1840, es, a saber: *Hojas de Otoño* (1831), *Cantos del Crepúsculo (1835), Voces interiores (1837), Rayos y sombras (1840).* Es frecuente entre las personas de buen gusto considerar estos **[p. 414]** cuatro volúmenes, en especial el primero y los dos últimos, como lo más selecto de las poesías de Víctor Hugo, porque si es verdad que ciertas grandes cualidades suyas no aparecen totalmente desarrolladas, como lo fueron luego en las *Contemplaciones y* en la *Leyenda de los siglos,* tampoco ofenden al lector en el mismo grado los defectos de gusto, el materialismo de dicción y el abuso frecuente de lo titánico y ciclópeo. En vez de una poesía meramente exterior como la de las *Orientales,* poesía para los ojos y para los oídos. Víctor Hugo puso en estas cuatro colecciones casi todo lo que en él había de poeta personal, casi todo lo que se le alcanzaba del mundo espiritual e invisible; y decimos *casi todo,* porque algo de lo más íntimo, quizá las emociones más profundas, no germinaron hasta el libro de las *Contemplaciones,* y esto por la eficacia purificadora de un gran dolor. La opulencia de la rima es siempre la misma; pero el poeta no la busca ya para que fecunde su pensamiento o para que disimule la ausencia de él. El sentimiento no es ya un pretexto para el color. Sencillez y sobriedad nunca las tuvo el poeta; pero su lirismo es más grave en medio de la verbosidad prolija y de la vegetación exuberante

de imágenes, y la precisión plástica se une a cierto vigor en el razonamiento. La impresión moral es un tanto confusa; el *Date lilia,* apoteosis del amor conyugal, alterna con las expansiones de un amor ilícito: versos realistas con versos bonapartistas; versos católicos con versos humanitarios y sansimonianos. Hay evidente abuso de la poesía de circunstancias y de los lugares comunes sociales. Se ve que Víctor Hugo tiende cada vez más a la acción y a la influencia política, y para prepararla no teme convertir sus versos en elocuentes manifiestos o artículos de fondo, no exentos de efectismo teatral cuando se los mira a larga distancia. Malo es que el poeta se encierre en su egoísmo de artista; pero la continua preocupación del hecho presente trae tantos peligros como la absorbente preocupación pintoresca y musical. Todo esto y algo más puede decirse contra la poesía de Víctor Hugo en su mejor momento; pero ¿cómo olvidar (entre tantas otras composiciones donde la elocuencia poética parece elevada a su punto más alto) que en las *Hojas de Otoño* está la *Oración por todos* y la oración *por los pobres;* que en los *Cantos del Crepúsculo* está la oda de *La Campana,* de tan solemne y religiosa belleza, a pesar de la terrible comparación que su **[p. 415]** título evoca, que en las *Voces Interiores* brillan como diamantes el *Sunt lachrymae rerum y* la oda A *Olympio,* y en *Rayos y sombras, La Boardilla y La Tristeza de Olimpio?*

La serena poesía de la familia y del hogar doméstico, la melancolía resignada: «el eco de los pensamientos, muchas veces confusos e intraducibles, que despiertan en nuestro espíritu los mil objetos de la creación que en torno de nosotros languidecen o mueren; una flor que se va, una estrella que desaparece, un sol que se pone, una iglesia sin techo, una calle abandonada»; esta quería su autor que fuese la impresión de las *Hojas de Otoño, y* ésta debió de ser en 1831 cuando el autor las arrojó al viento en medio de la agitación febril de los espíritus.

La fuerza misma del contraste favoreció el éxito de tan elevada y austera poesía. Más abigarrado y desigual el libro de los *Cantos del Crepúsculo,* expresa bien, por lo mismo, la crisis moral que en 1835 atravesaba el poeta, el naufragio en que iban zozobrando sus antiguas convicciones y el estado también crepuscular de la sociedad a que se dirigía. «De aquí -según el autor mismo-, gritos de esperanza mezclados de dudas, cantos de amor entrecortados por lágrimas, serenatas penetradas de tristes desfallecimientos súbitos, tranquilidad dolorosa, tormentas informes que apenas conmueven la superficie de los versos, tumultos políticos contemplados con calma, temores de que se vaya oscureciendo todo, y de vez en cuando fe ruidosa y alegre en el futuro desarrollo de la humanidad; en suma: todos los contrarios, la duda y el dogma, el día y la noche, el punto sombrío y el punto luminoso». ¡Oh, si Víctor Hugo no hubiera pasado de aquí; si hubiera sabido mantenerse, como en el prólogo de las *Voces Interiores* anunciaba, «inquebrantable, austero y benévolo, superior al tumulto, indulgente a veces, imparcial siempre, respetuoso del pueblo y despreciador del motín, sin conceder nada a las cóleras ruines ni a las mezquinas vanidades, ni al espíritu de corte, ni al espíritu de facción»; en suma: atento a todo sin estar nunca a merced de sus propios resentimientos ni de sus agravios personales! ¡Cuánto hubieran ganado la fisonomía moral del hombre y la inspiración del poeta, contemplando cada vez horizontes más amplios, cielos más azules, ideas más serenas!

De esta serenidad se despidió en el libro de los *Castigos (1853),* **[p. 416]** libro en que comienza su cuarta y definitiva manera, poética la más completa de todas, la que más campo abre, así al elogio como a la censura. A pesar de la fecha de su publicación, las *Contemplaciones,* abundantísima colección de versos líricos no impresa hasta 1856, debe considerarse como obra de transición en que hay dos partes diversas: la primera, intitulada *Ayer,* comprende poesías compuestas desde 1830 a 1843, y responde punto

por punto al mismo estado moral en que se engendraron las cuatro colecciones antecedentes. Por el contrario, la segunda parte, que se titula *Hoy,* entra totalmente en la manera nueva. *Las canciones de calles y bosques* (1865) completan la fórmula, presentándonos la musa de Victor Hugo bajo un aspecto nuevo y de todo punto inesperado. Lo que caracteriza esta nueva manera, así en lo satírico como en lo elegíaco y en lo épico (puesto que la *Leyenda de los siglos* está escrita en el mismo estilo) es el tránsito no brusco, sino perfectamente lógico, de la retórica romántica a la retórica realista. [1] El materialismo de dicción se acrecienta por días; la sensación ardiente e impetuosa invade el estilo; una cierta exaltación frenética y desgreñada levanta con soplo brutal y poderoso masas enormes de apóstrofes, invectivas, prosopeyas y visiones apocalípticas que ruedan como bloques de granito disparados por brazos de gigantes; cada estrofa no es ya una imagen, sino una selva intrincadísima de imágenes cada vez más prolíficas y desaforadas; el poeta no retrocede nunca ni ante la injuria vulgar, ni ante el nombre propio y grosero de las cosas, y su mayor deleite es mezclar en una misma página, en un mismo verso, lo sublime y lo trivial, las profecías y las bufonadas, lo misterioso y lo grotesco; siempre la palabra, tan concreta y precisa en medio de su redundancia, dominando a la idea, tan pobre, tan vaga **[p. 417]** por lo común, reducida a un humanitansmo optimista con tenues reflejos de cierto panteísmo rudimentario. El dominio de Víctor Hugo sobre el vocabulario poético es tal, que los críticos que más duramente le tratan consideran como fuente de todas sus aberraciones esta prodigiosa superabundancia de palabras que ellos llaman *verbalismo*. [1]

Dos cosas hay, sin embargo, en esta última manera, que son, a mi entender, superiores en dolor sincero y en sincera indignación, y, por consiguiente, en verdadera vitalidad lírica a todo lo que su autor había producido antes: las elegías paternales o más bien los desgarradores sollozos de las *Contemplaciones, y* la Néme-

sis lírica de los *Castigos,* sobre todo cuando la ennoblece, como en *Jericó,* como en *Ultima Verba,* un sentimiento de justicia universal y vengadora, superior a la áspera y feroz satisfacción de los rencores de un proscrito contra un déspota vulgar, más digno, en suma, de compasión que de anatema, mezcla extraña de ambicioso y de iluminado, que ni a tirano llegaba, y contra el cual los rayos y las tempestades de Juvenal parecen excesiva máquina de guerra.

Por lo demás, nunca tanto como en esta última época fué el alma de Víctor Hugo «aquella alma de cristal, alma de mil voces, que Dios puso en el centro de todas las cosas como eco sonoro». [2] El golpe de Estado y diez años de proscripción y destierro habían añadido a su aureola nunca apagada de poeta y de jefe de escuela, no sé qué visos y reflejos de mártir, de profeta, de revelador y *mistagogo*. El tomó por lo serio su papel de apóstol, se sublimó así en lo bueno como en lo malo, dió a su prosa y a su poesía un carácter más colosal y gigantesco, y durante diez y ocho años lanzó desde la roca de Guernesey toda suerte de oráculos y revelaciones a las veces bien enmarañadas. El había sido en política cuanto hay que ser: ultramontano y realista primero, orleanista, bonapartista, republicano conservador, y, finalmente, demagogo; todo con absoluta sinceridad en cada momento y a tenor de las impresiones de lo exterior, que eran en él enérgicas y violentísimas. Pero toda poesía de partido por elocuente y sincera **[p. 418]** que sea tiene un sedimento de vulgaridad indigno del arte puro. Tanto aparato sibilino, tanta fraseología filantrópica, tantas disparatadas retahílas de nombres propios, tantas filosofías de la historia que más bien parecen confusas alucinaciones, acaban por convertir a Víctor Hugo en un gárrulo periodista poético, y no, como él imaginaba, en «pensador alado», en «boca del clarín negro» y en «nuevo Prometeo». Arrastrado por tal pendiente, no vaciló en decir en su libro sobre Shakespeare (1864) que «romanticismo y socialismo son la misma cosa».

No nos detendremos en sus obras líricas posteriores. Víctor Hugo, como Lamartine, tuvo la desgracia de sobrevivirse a sí mismo, pero con una diferencia muy esencial. Los últimos libros de Lamartine no se cuentan; son como si no existieran; los últimos libros de Víctor Hugo, engendrados por la necesidad genial de producir y no por otro impulso prosaico, si muestran alguna huella de senilidad y aun de decrepitud en el pensamiento, no llevan ninguna en la ejecución. Víctor Hugo hasta el último día fué un gran maestro de la forma poética. La decadencia se manifestaba en su producción por el exceso, por el abuso, por la intemperancia y, sobre todo, por el desequilibrio entre el pensamiento cada vez más vulgar y la ejecución que seguía siendo espléndida; pero no se manifestaba nunca por la negligencia, por la falta de nervio, por el abandono. En las poesías políticas de *El Año Terrible* (1872) se levantó de nuevo la musa vengadora de los *Castigos*. *El arte de ser abuelo (1877),* aunque lleno de afectación y sensiblería casera, contiene todavía algunos fragmentos admirables, como la *epopeya del león*. Y, finalmente, los *Cuatro Vientos del Espíritu,* colección publicada en 1882, es decir, a los ochenta años de edad (lo cual raya casi en los límites de lo increíble y fabuloso), recorre todas las cuerdas de la poesía, desde el drama hasta la sátira y desde la oda hasta la epopeya, sin que la mano del poeta tiemble ni desfallezca al frío peso de los años. ¡Qué poeta el que a los ochenta años podía despedirse de este mundo con *Oceano Nox,* con *El León de Androcles,* con las magníficas estrofas contra el suicidio que llevan por título *Pati* ! Hasta en el poema titulado *El Asno,* obra absurda y necia en su conjunto y curiosa tan sólo como monumento de la ignorancia filosófica de su autor, corre tan caudaloso como siempre el raudal de la palabra sonora. **[p. 419]** Lo mismo hay que decir de las obras póstumas, entre las cuales figura una nueva colección, *Toda la lira,* ni mejor ni peor que las demás que siguieron a las *Contemplaciones*. El gran inconveniente de todas ellas es la saciedad. Veinte volú-

menes de poesías líricas compuestas por un hombre que sentía poco y con sentimientos primitivos, que sabía poco y no renovaba su cultura sino de un modo exterior y superficial, tienen que ser en gran parte una fabricación casi mecánica, un estrépito asordante que no deja huella en el corazón ni en la memoria, aunque por el momento infunda vértigos. Se concibe esta producción enorme y arrebatada en el teatro, en la novela, en todos los géneros impersonales, porque allí la materia está siempre dispuesta a obedecer a la mano del artista; pero un millón de versos líricos nacidos de inspiración legítima y espontánea y no de esfuerzo y de retórica, ni se han hecho en el mundo ni pueden hacerse. La cantidad ha ahogado a Víctor Hugo; pero siempre será verdad que cuando no se le muestra rebelde aquel caballo divino «cuyo primer palafrenero fué Orfeo y el último Andrés Chenier», ningún poeta francés llega adonde ha llegado él sobre la espalda de tan generoso bruto.

Si el poeta lírico, con todos sus defectos, es indiscutible, no acontece otro tanto con el poeta dramático. Su teatro está muerto, muerto sin remisión. En honra y respeto a su glorioso autor se le quiere galvanizar de vez en cuando; pero todos los prestigios de la exhibición escenica, todo el halago de la versificación magnífica y robusta no bastan a disimular la irremediable pobreza del fondo, la ausencia de verdad humana y de verdad histórica, la falta de vida y lo convencional y extravagante de las figuras. Basta fijarse en dos circunstancias para comprender hasta qué punto es poco dramático ese teatro. Una es la facilidad con que pueden separarse de él magníficos trozos líricos que ganan con aislarse del conjunto; en *Hernani,* el monólogo de Carlos V; en *Le Roi s'amuse,* el de Saint-Vallier; en *Ruy Blas,* el de don César de Bazán. Nunca acontece esto en un poeta dramático de raza. Mucho valen aislados el monólogo de *Hamlet* o el discurso de Marco Antonio; pero ¡cuánto más valen y qué sentido tan superior adquieren allí donde Shakespeare los puso! Otro indicio de

la deficiencia de los dramas de Víctor Hugo es la facilidad con que se convierten en óperas y la facilidad con que estas óperas entierran **[p. 420]** a los dramas, precisamente porque son dramas de *situaciones* y no de caracteres, y a la ópera, considerada como poema dramático, con las situaciones le basta, puesto que para herir las cuerdas del sentimiento posee el inmenso poder de la música. *Rigoletto* ha matado a *Le Roi s'amuse,* y la *Lucrecia,* de Donizetti, a la de Víctor Hugo. Nunca acontece esto con una tragedia verdadera, sino con algo que sea simulacro y apariencia de tragedia. Nadie, por grande que sea su mal gusto y su ignorancia, puede aceptar los Otelos, Julietas y Faustos del teatro lírico como sustitución posible de los personajes de Shakespeare y de Goethe. Y aun en obras que con ser de alta inspiración no llegan a tanto: en el mismo teatro romántico español de nuestro siglo, que a diferencia del de Víctor Hugo es verdadero teatro, nadie dirá que la música de Verdi haya quitado un átomo de su popularidad a *Don Alvaro* ni al *Trovador.*

Ni una sola condición de poeta dramático había en Víctor Hugo. Aun la misma extraordinaria riqueza de su fantasía y de su dicción poética ahogan y oprimen como vegetación parásita el acento de la pasión que debiera resonar limpio, conciso y vibrante. Por otro lado, la pasión misma suele estar ausente. Aquellos ojos tan abiertos para todos los colores y pompas del mundo físico apenas disciernen en la persona humana más que los reflejos del traje y la armadura. Fuese por incapacidad natural o porque el grande artista, retraído en su juventud en los cenáculos románticos y en su vejez en el Sinaí de las tempestades revolucionarias, pasó por el mundo como un sonámbulo, sin formarse de la vida más que una idea inexacta y confusa, agrandada por la hipertrofia de su imaginación, es lo cierto que (fuera de Marión Delorme y de su amante) no ha puesto en el teatro una sola fisonomía que con justicia pueda decirse humana. En desquite cargó la mano en todo aquello en que él era maestro, en el tumulto ex-

terior, en la agitación pintoresca y abigarrada, en el famoso *color local,* que no solía ser de ningún lugar ni tiempo, sino de una cierta región encantada, pródiga en crímenes truculentos. Multiplicó las sorpresas, los golpes de teatro, las orgías siniestras, los puñales fatídicos, las apariciones del verdugo, todos los recursos de melodrama, todo lo que por un momento excita la imaginación cuando el aparato escénico la secunda. A falta de pasiones reales las **[p. 421]** construyó monstruosas y sofísticas, gustando de unir en un mismo personaje cualidades de alma y de cuerpo contradictorias entre sí para que descansase el drama sobre la punta de una antítesis, figura predilecta suya. Así en *Marion Delorme* coexisten la abyección de la cortesana y el amor sentimental y desinteresado; así en *Triboulet,* bufón de cuerpo contrahecho y ánimo degradado por la más vil domesticidad y cínica tercería, vive, como en extraño santuario, el amor paternal; así en *Lucrecia Borgia* (no la de la historia, la de Víctor Hugo), adúltera, parricida, incestuosa y envenenadora de oficio, arde la llama del amor materno; así bajo la librea del lacayo Ruy Blas, convertido en ministro omnipotente por la voluntad de don Salustio, se esconden el genio político y la melancolía romántica. Añádase a esta sofistería intrínseca la violación continua y monstruosa de la historia (la cual llega en *María Tudor* hasta el punto de no haber más que una cosa verdadera, y esa por virtud del escenógrafo, la decoración de Londres), y se comprenderá por qué este teatro ni se representa ya, ni puede leerse sino en la primera juventud. Como melodramas divierten más y suspenden de otro modo la curiosidad *La Torre de Nesle, Ricardo Darlington y Catalina Howard*. Como dramas de pasión nadie osará comparar obra alguna de Víctor Hugo con *Teresa y* con Antony, cuyo espíritu, aunque modificado, todavía persiste en la actual comedia francesa. Alejandro Dumas, que en 1829, un año antes de *Hernani,* había hecho aplaudir en el *Teatro Francés,* el primer drama romántico original *(Enrique III y su corte),* tenía sobre Víctor Hugo, no sólo la

ventaja de la prioridad, sino la del talento dramático. Aquel hombre, sin estudios, sin cultura, sin estilo, pero de mucho corazón y de fantasía inagotable en invenciones y combinaciones sorprendentes, *había vivido y* Víctor Hugo no; y cualesquiera que fuesen las aberraciones literarias a que le arrastró el desenfreno de su temperamento, Alejandro Dumas, no sólo fué teatral siempre, sino que fué muchas veces intensamente dramático e intérprete conmovedor de pasiones y conflictos sociales que eran verdaderos en su tiempo, aunque el énfasis romántico los abultase y desquiciase hasta hacerlos parecer falsos.

El fracaso del teatro de Víctor Hugo (teatro que murió sin gloria en 1843 en medio de los aplausos que saludaban una **[p. 422]** mediana tragedia clásica, la *Lucrecia* de Ponsard) pareció mayor y más ruidoso por lo mismo que su reforma dramática se había iniciado con tan grande aparato de teorías y manifiestos. Al frente del *Cromwell* (1827), drama irrepresentable, de seis mil y quinientos versos, o más bien estudio histórico en forma dramática, campea un inmenso prefacio, muy gallarda y briosamente escrito, que fué el primer código del romanticismo en Francia. «El prefacio de *Cromwell* irradiaba a nuestros ojos como las tablas de la ley sobre el Sinaí», dice Th. Gautier. Hay en este prefacio reminiscencias evidentes de Guillermo Schlegel, de Mad. de Staël, de *El Genio del Cristianismo,* de los folletos de Stendhal, y quizá de la admirable carta de Manzoni sobre las unidades de lugar y tiempo; pero hay también conceptos propios de Víctor Hugo, y aun los ajenos los transforma a su modo, expresándolos con su habitual energía y pintoresco desenfado. Es el trozo de crítica más importante que nos ha dejado, y en la historia literaria marca una fecha. Puede considerarse dividido este documento en dos partes: consideraciones generales sobre la poesía y consideraciones especiales sobre el teatro. Nos encontramos, ante todo, con la teoría de las tres edades poéticas, que corresponden a los tres sucesivos grados de civilización: tiempos primitivos,

antigüedad y edad moderna. La poesía de los tiempos primitivos es el himno, la oda. «La lira no tiene más que tres cuerdas: Dios, el alma, la creación; pero este triple misterio lo envuelve todo, esta triple idea todo lo comprende… Este poema, esta oda de los tiempos primitivos es el *Génesis*.» ¡Cualquiera diría que Víctor Hugo confundía el *Génesis* con los *Salmos!* Y aquí empieza a verse claro el peligro de todas estas pomposas generalizaciones, porque ni el *Génesis* es libro poético, sino histórico y dogmático, ni la parte de poesía que contiene (salvo, si acaso, las palabras de Lamech y las bendiciones de Jacob) pertenece a la lírica, sino a la epopeya, y al idilio épico.

Poco a poco las familias se convierten en tribu, la tribu en nación, el instinto social sucede al instinto nómada, el palacio a la tienda, el templo al arca: a la comunidad patriarcal sucede la sociedad teocrática y a ésta el mundo heroico, y la poesía se convierte en épica y produce la *Ilíada y* la *Odisea*. Y como «Homero domina la sociedad antigua», resulta que toda la literatura de **[p. 423]** la antigüedad es épica, para lo cual Víctor Hugo empieza por sacar de entre los líricos a Píndaro, que es «más sacerdotal que patriarcal, más épico que lírico». «La historia continúa siendo epopeya: Herodoto es un Homero», como si después de Herodoto no hubiese venido Tucídides, historiador austero, político y positivo. «En la tragedia antigua, la epopeya domina por todas partes: los personajes son todavía héroes, dioses o semi-dioses. Lo que cantaban las rapsodas, lo declaman los actores: no hay más diferencia que ésta. El coro no es más que el poeta completando su propia epopeya. En resumen: el teatro de los antiguos es, como su drama, grandioso, pontifical, épico».

Con el Cristianismo empieza otra era para el mundo y para la poesía. «Una religión espiritualista, suplantando al paganismo materialista y exterior se insinúa en el corazón de la sociedad antigua, la mata, y en el cadáver de una civilización decrépita deposita el germen de la civilización moderna. Esta religión es

completa porque es verdadera. Y, ante todo enseña al hombre, como primera verdad, que tiene que vivir dos vidas: una pasajera, otra inmortal; una en la tierra, otra en el cielo. Le muestra que su existencia es doble como su destino, que hay en él un animal y una inteligencia, un alma y un cuerpo; en una palabra, que él es el punto de intersección, el anillo común de las dos cadenas de seres que abrazan la creación, de la serie de los entes materiales y de la serie de los entes incorpóreos, series que parten, la una, de la piedra para llegar al hombre; la otra, del hombre para acabar con Dios. Una parte de estas verdades había sido ya entrevista por algunos sabios de la antigüedad, pero sólo del Evangelio data su plena, luminosa y fecunda revelación».

Con el Cristianismo penetró en el alma humana un sentimiento nuevo, desconocido de los antiguos y singularmente desarrollado en los modernos, un sentimiento que es más que la gravedad y menos que la tristeza: la melancolía. Víctor Hugo lo hace notar, pero insiste poco en esta musa, que no era precisamente la suya. En cambio, de la doctrina del dualismo en el hombre saca inesperadas consecuencias, fundando en ella su ingeniosa teoría de lo dramático y lo grotesco. Los antiguos no habían estudiado la naturaleza más que bajo un solo aspecto, rechazando del arte casi todo lo que no se ajustaba a un cierto tipo de lo bello, tipo **[p. 424]** admirable al principio, pero que, como todo lo que es sistemático, había llegado a hacerse en los últimos tiempos falso, mezquino y convencional. El Cristianismo condujo la poesía a la verdad. Como todo en la creación no es bello, como al lado de lo bello existe lo feo, al lado de lo gracioso lo deforme, y lo grotesco coexiste con lo sublime, y el mal con el bien y la sombra con la luz, la razón estrecha y finita del artista no ha de pretender sobreponerse a la razón infinita y absoluta del Creador, mutilando y rectificando su obra, sino que debe imitarla en sus creaciones, mezclando, sin confundirlos, la sombra con la luz, lo grotesco con lo sublime, el cuerpo con el alma,

la bestia con el espíritu. Y he aquí un principio extraño a la antigüedad, un tipo nuevo introducido en la poesía; y como una condición más en el ser modifica el ser entero, también una forma nueva viene a desarrollarse en el arte. Este tipo es lo grotesco: ésta forma la comedia. Este es el rasgo característico, la diferencia fundamental que separa, a los ojos de Víctor Hugo, el arte moderno del arte antiguo, la forma actual de la forma muerta, la literatura clásica de la literatura romántica. De la fecunda unión del tipo cómico con el tipo grotesco nace el género moderno. Es cierto que lo grotesco existe entre los antiguos (Tersites, Polifemo, etc.); pero es un género de grotesco tímido que se disimula cuanto puede en algún rincón de la epopeya. Y si se le objeta con el gran nombre de Aristófanes, Víctor Hugo contesta con una de esas figuras que él toma por argumentos que «Homero lleva consigo a Aristófanes y a todos los cómicos de la antigüedad, como Hércules llevaba a los pigmeos ocultos en su piel de león».

Por el contrario, en el mundo moderno es inmensa la importancia de lo grotesco. Está en todas partes: crea lo deforme y lo horrible, lo cómico y lo bufonesco. Inventa mil supersticiones originales, mil fantasías pintorescas. Siembra a manos llenas en la tierra, en el aire, en el agua, millones de seres intermedios. Si del mundo ideal pasa al mundo real, es inagotable en parodias de la humanidad. Como medio de contraste, lo grotesco es la más rica fuente que la naturaleza puede abrir al arte. Y hasta puede decirse que el contacto de lo deforme ha dado a lo sublime moderno algo más puro, grande y sublime que la belleza antigua. En la poesía moderna, lo sublime representa el alma, tal como es después **[p. 425]** de depurada por la moral cristiana: lo grotesco representa la bestia humana, todo lo imperfecto, todo lo feo: será alternativamente Yago, Tartuffe, Basilio, Polonio, Harpagón, Bartolo, Falstaff, Scapin, Fígaro. Lo bello no tiene más que un tipo: lo feo tiene mil, porque lo bello, humanamente hablando,

no es más que la forma considerada en su relación más simple, en su simetría más absoluta, en su armonía más íntima con nuestra organización, y por eso nos ofrece un conjunto completo pero limitado como nosotros; y al contrario, lo que llamamos feo es un detalle de un vasto conjunto que no podemos apreciar, y que se armoniza, no con el hombre, sino con la creación entera.

Y luego Víctor Hugo expone con grandísima brillantez de colorido la marcha de lo grotesco a través de la imaginación moderna, insistiendo sobre todo en el carácter que imprime a la maravillosa arquitectura de los tiempos medios, y como desde allí penetra en las leyes, en las costumbres, en las farsas populares, en los banquetes reales. Puede decirse que toda la grandiosa concepción de *Nuestra Señora,* desde la elección del papa de los locos hasta el simbolismo de la catedral, está en germen en este pasaje, que termina con la aparición «de los tres Homeros bufones en el umbral de la poesía moderna: el Ariosto en Italia, Cervantes en España, Rabelais en Francia». Llega por fin el momento en que el equilibrio entre los dos principios se restablece. «Los dos genios rivales unen su doble llama, y de esta llama brota el teatro de Shakespeare que funde lo grotesco y lo sublime, la tragedia y la comedia». Si las edades primitivas fueron líricas, y las edades antiguas épicas, las edades modernas son dramáticas. Esta triple poesía nace de tres grandes fuentes: la Biblia, Homero, Shakespeare. La oda canta la eternidad, la epopeya solemniza la historia, el drama pinta la vida. No es esto negar que «todo esté en todo», sino únicamente afirmar que en cada cosa existe un elemento generador, al cual se subordinan todos los demás y que impone al conjunto su carácter propio.

El drama es, pues, la poesía completa, porque es la armonía de los contrarios. La oda y la epopeya no le contienen más que en germen: él los contiene en desarrollo pleno, los resume y los compendia. De aquí se deducen fácilmente los principales cánones de la poética dramática de Víctor Hugo, menos originales

que su **[p. 426]** teoría de lo *grotesco*. Empieza por borrar como arbitraria la distinción de géneros, puesto que la tragedia o la comedia aisladas no producirán nunca más que abstracciones, ya de heroísmo, de virtudes o de crímenes, ya de ridiculeces o vicios, pero no representarán nunca el hombre entero, como le representa el drama. «Los hombres de genio, por grandes que sean, tienen siempre en sí una bestia que parodia su inteligencia». No nos detendremos en los argumentos contra las unidades de lugar y tiempo: aunque presentados con fuerza, no ofrecen novedad alguna, y por otra parte la batalla estaba definitivamente ganada por Manzoni con argumentos de otra profundidad moral que los meramente externos y técnicos que emplea Víctor Hugo. El cual, por otra parte, admite la unidad de acción no respetada por otros románticos más intransigentes que quisieron sustituirla con la unidad *de interés*.

«No hay ni reglas ni modelos, o más bien, no hay otras reglas que las leyes generales de la naturaleza que imperan sobre todo el arte, y las leyes especiales que para cada composición resulten de las condiciones de existencia propias de cada asunto; condiciones variables, externas, y que no sirven más que una vez». Tal era la fórmula definitiva del manifiesto de Víctor Hugo, semejante a los manifiestos políticos en lo de contener muchas cosas que jamás habían de verse cumplidas. ¿Qué cosa más opuesta a lo que Víctor Hugo practicó siempre, así en el teatro como en la novela, que su doctrina sobre el *color local?* «No debe consistir -dice muy exactamente- en algunos chafarrinazos, derramados sobre un conjunto que por lo demás sea falso y convencional; no debe estar en la superficie del drama, sino en el fondo, en el corazón mismo de la obra, desde donde ha de difundirse por sí mismo, y naturalmente y con igualdad, a todos los extremos de la obra, no de otro modo que la savia que sube desde las raíces hasta las últimas hojas del árbol».

Otro punto importante hay en el *prefacio,* en que Víctor Hugo se separa manifiestamente de la doctrina y de la práctica de Alejandro Dumas y de los demás dramaturgos románticos (sin exceptuar al mismo A. de Vigny en *Chatterton),* práctica que han seguido también, sin ninguna excepción notable, los autores de comedias realistas que han venido después. Me refiero al empleo de la **[p. 427]** prosa en las composiciones dramáticas, ya por razones buenas o malas de verosimilitud (que de todos modos no pueden tener fuerza más que aplicadas al drama de costumbres contemporáneas), ya por cansancio y aversión de la pompa monótona y amanerada del alejandrino clásico. Víctor Hugo, al contrario, está por el verso, aunque más adelante, en tres ocasiones distintas, y probablemente por exigencias de empresarios o por condescender con el gusto dominante en el teatro de la *Porte Saint-Martin,* empleó la prosa en composiciones que son verdaderos melodramas. Pero en teoría no transigió nunca, salvo que el verso dramático que él deseaba no era ciertamente el verso de la antigua tragedia, sino «un verso libre, franco, leal, que osase decirlo todo sin hipocresía ni ambages ni afectación: que pasase por transición natural de la comedia a la tragedia, de lo sublime a lo grotesco; que fuese alternativamente positivo y poético, artístico e inspirado, profundo y espontáneo, amplio y verdadero; inagotable en la variedad de sus giros, y en sus secretos de elegancia de factura; fiel a la rima, pero libre en las cesuras; capaz, como Proteo, de tomar mil formas, sin cambiar de tipo y de carácter; lírico, épico, dramático, según los casos; bello como por casualidad, como a pesar suyo y sin saberlo; capaz, en suma, de recorrer toda la gama poética, desde lo más alto a lo más bajo, desde las ideas más elevadas a las más vulgares, desde las más grotescas a las más graves, desde las más exteriores hasta las más abstractas, sin salir nunca de los límites de una escena hablada». Salvo lo de «bello como a pesar suyo» (puesto que nunca hubo elaboración más artificiosa) este verso fué el de *Hernani, y* todavía

más el de *Ruy Blas; y* la creación de este nuevo alejandrino es la más positiva conquista de Víctor Hugo en el teatro, quizá lo único que hará que se recuerden sus dramas, con los cuales modestamente pretendió eclipsar a Corneille y a Racine, y ponerse al nivel de Shakespeare y de Schiller.

Si para esto bastase con teorías, el éxito hubiese sido completo. Víctor Hugo tiene razón en casi todas las cuestiones tocadas en su preámbulo. Su misma teoría de lo grotesco, aunque no sea más que una brillante adivinación o improvisación, no siempre ajustada al proceso histórico de los fenómenos artísticos, tuvo el mérito y la ventaja de llamar la atención sobre las categorías **[p. 428]** estéticas menos estudiadas, suministrando algunos elementos a los trabajos posteriores de la crítica alemana, por ejemplo, a la *Estética de lo feo,* de Rosenkranz. Aunque rigurosamente sea falso que la antigüedad no tolerase la imitación de lo grotesco, puesto que le admitió en todas partes, en la epopeya, en la tragedia, en las artes plásticas, y hasta creó para él géneros aparte, como el *drama satírico, y* las *atelanas y* los *mimos,* no se puede dudar que en el arte antiguo impera la categoría de belleza, y en el arte moderno, no precisamente la de lo grotesco, como creyó Víctor Hugo, sino otra más amplia, la de lo *característico,* sea bello o feo, sublime o grotesco. Considerar la belleza como único objeto del arte, es error capitalísimo, de que Víctor Hugo se salvó por instinto, y Hegel por rigor dialéctico.

Una intuición de este precio bastaría para hacer inolvidable el preámbulo, aunque no le avalorasen muchos otros aciertos, y sobre todo la ardiente y viril elocuencia con que está dicho todo. Hay allí, además, el presentimiento de un teatro nuevo, de una especie de *teatro épico* que el autor hubiera podido realizar, pero del cual voluntariamente se apartó en todas sus obras escénicas, fuera de *Los Burgraves,* la última de todas, [1] la que el público de su tiempo silbó y los críticos no entendieron, pero que a los ojos de la posteridad recta y justiciera quedará siempre como una de

sus obras más inspiradas y geniales y como el lazo que une, en el imponente conjunto de sus obras, al poeta dramático, que sólo existió en germen, malogrado por el melodrama, con el gran poeta épico de la *Leyenda de los siglos*. Esta especie de teatro inmenso y primitivo, en que los personajes son a modo de colosos informes, tallados en roca viva, y representan simbólicamente dos o tres generaciones sometidas a las leyes de la fatalidad y de la expiación, era una creación ciertamente grande, pero incompatible con las condiciones de la escena moderna y con los hábitos sobremanera frívolos de sus concurrentes. Por eso el mismo Víctor **[p. 429]** Hugo, en sus últimos años, reclamaba el teatro ideal, el *teatro en libertad,* único en que podían desenvolverse libremente sus epopeyas en acción.

Lícito nos será creer que cuando la pálida y prosaica comedia de nuestros días, la de Augier o el hijo de Dumas, no conserve más valor que el de testimonio histórico, todavía encontrará eco en la fantasía de nuestros nietos, que ha de renovarse seguramente por un viento de tempestad semejante al del romanticismo, la férrea poesía de *Los Burgraves;* prodigioso *cantar de gesta,* mal domado, si se quiere, a las leyes del diálogo, pero menos fácil de remedar que los oropeles de *Lucrecia* o de *Angelo,* accesibles a cualquier *aprendiz de hechicero,* como el del diálogo de Luciano o el de la balada de Goethe, con tal que tenga las palabras del conjuro aunque no poseá el secreto de la acción. El drama concebido e imperfectamente realizado por Víctor Hugo era una encina gigantesca nacida para desafiar las tempestades y no para doblegarse al vientecillo de Mademoiselle Mars o de Madame Dorval. Y todo ello, ¿para qué? Para obtener éxitos artificiales, siempre disputados, e inferiores, por supuesto, a los de cualquier abastecedor de los teatros de *boulevard;* para luchar con la oposición sorda de los mismos actores y de los mismos empresarios, mal avenidos con tanto lirismo; para ver prohibida la representación de *Marión Delorme* por la censura previa de la Restauración, y suspendida la

de *Le Roi s'amuse* por la censura ministerial de la monarquía de julio; para tener que mutilar *Hernani,* dando así y todo en la primera noche (25 de febrero de 1830) una batalla formidable, ganada (en apariencia tan sólo) por el generoso entusiasmo de aquella juventud romántica de las escuelas y de los talleres, que en prenda de españolismo juraba *por San Juan de Avila*, y admiraba la cabellera merovingia y el chaleco rojo de Th. Gautier; [1] y, finalmente, para que siempre y en toda ocasión apareciesen en conflicto el genio del poeta y la forma inadecuada en que se empeñaba en encerrar su ambicioso pensamiento.

El tono cada vez más hueco de los prefacios contrastaba con la realidad melodramática. Nadie vió, ni es posible ver en *Angelo* **[p. 430]** lo que el poeta dice que había querido poner, que era nada menos que mostrar «en dos tipos vivos, *todas las mujeres, toda la mujer,* la mujer en la sociedad, la mujer fuera de la sociedad», sino meramente una combinación más o menos ingeniosa, y un embrollo de novela. Ni de la absurda trama de *Ruy Blas* pudo nadie inferir todas aquellas filosofías de la historia y del arte que Víctor Hugo saca en su preámbulo, del cual resulta que Ruy Blas es símbolo del pueblo, y don Salustio y don César dos aspectos distintos de la nobleza que se disuelve; aunque también, y mirada la obra bajo otro aspecto, don Salustio es la personificación y resumen del *drama, Don César* de la *comedia, y Ruy Blas* de la *tragedia*. En suma, lo que a cada uno se le antoje, que es el único sentido de estas interpretaciones pedantescas, las cuales antes de Víctor Hugo solían estar reservadas a los comentadores, pero que después de él han sido la plaga de los prefacios compuestos por los autores mismos.

Si Víctor Hugo, hablando con entera exactitud, no es poeta dramático, de los de temperamento y de raza, tampoco es novelista en rigor, sino poeta épico admirable. Pero aquí la diferencia es menos visible, porque al fin la epopeya y la novela, aunque muy divergentes en su desarrollo histórico, son especies de un

mismo género poético. Pero en los novelistas que han tenido condiciones de tales al mismo tiempo que condiciones épicas puras es fácil distinguir ambos elementos. Así en Walter-Scott, una cosa es el poeta épico de *Ivanhoe* y de *The Fair Maid of Perth,* y otra muy diversa el observador casi realista de *El Anticuario* y de *Heart of Midlothian*. Víctor Hugo, que admiraba mucho a Walter-Scott, jamás se asimiló de sus novelas ni el paciente y desinteresado estudio de los detalles, ni la malicia benévola y regocijada, ni las condiciones tan finas y tan raras de pintor de género que Walter-Scott tuvo, y que tanto nos agradan en sus novelas menos famosas, menos románticas y menos brillantes; pero en cambio le tuvo siempre ante los ojos en la parte épica, y el estudio de tal modelo dejó huella, no solamente en sus novelas, sino en la misma trilogía de *Los Burgraves,* donde el personaje de Guanhumara parece trasunto del de Ulrica, y la aparición del Emperador Federico Barbarroja trae a la memoria la del rey Ricardo. Pero así como el drama ideal soñado por Hugo, en que **[p. 431]** se habían de dar la mano «la historia, la leyenda, el cuento, la realidad, la naturaleza, la familia, el amor, costumbres ingenuas, fisonomías salvajes, príncipes, soldados, aventureros, reyes, patriarcas como en la Biblia, cazadores de hombres como en Homero, titanes como en Esquilo, la pintura de una familia feudal y la pintura de una sociedad heroica», es cosa que se desborda de los límites del teatro actual, y sólo podría ser realizado en una epopeya cíclica; así también la forma de la novela, mucho más holgada que la del drama, pero educada por muchas generaciones en expresar el sentido prosaico de la vida, y deformada también por los hábitos razonadores que trae consigo el uso de la prosa, había de resultar estrecha para albergar esas inmensas concepciones sintéticas. Por eso no son propiamente novelas, sino una manera de poemas en prosa, *Nuestra Señora de París, Los Miserables, Los Trabajadores del Mar,* y todo lo que en este género produjo Víctor Hugo. Pero entiéndase bien que esta prosa tiene su valor propio

y genial, no nacido de una directa e impotente imitación de la lengua poética, como la que vemos en *Los Mártires,* que no son en rigor ni poema ni novela, sino un centón académico. Por lo mismo que Víctor Hugo, con ser gran prosista, es todavía mayor artífice de versos, nunca el ritmo de sus versos se confunde con el de su prosa, ni recíprocamente.

Las novelas de Víctor Hugo que precedieron a *Nuestra Señora,* con ser ensayos casi infantiles, despiertan más curiosidad y valen más, sin duda, que sus primeras odas. *Han de Islandia* (1823) es un interesante libro de caballerías; *Bug-Jargal* (1826), compuesto como por juego cuando el autor tenía diez y seis años, es una anécdota de campamento que recuerda, por lo conciso y enérgico del relato, las admirables narraciones de Próspero Mérimée; *El último día de un condenado a muerte* (1829), aunque propiamente no sea novela, sino una autopsia espeluznante, muestra hasta qué punto Víctor Hugo, tan débil, por otra parte, en el análisis psicológico de los estados normales, sabía comunicar siniestra poesía a la descripción de los estados patológicos y trasladar a su frase, exenta aquí de toda declamación y verdaderamente lapidaria, todas las conmociones deprimentes; las angustias y las torturas del dolor físico; espectáculo verdaderamente atroz e indigno del grande arte. Nótase también en estos libros cómo el **[p. 432]** autor empieza a hacer aplicaciones de su teoría de lo grotesco complicado con lo horrible, análogas a las de su teatro: el enano Habibrah, de *Bug-Jargal;* el antropófago Han de Islandia, que bebe la sangre humana mezclada con el agua de los mares; mil rasgos de literatura afectadamente patibularia y frenética preparan el advenimiento de los Quasimodos y Frollos de *Nuestra Señora* (1831). La parte humana de esta novela ha envejecido mucho; todos los caracteres principales están construídos de una manera ficticia, y, por decirlo así, dura y angulosa; pero todavía aquellas figuras simbólicas y siniestras ejercen sobre la imaginación misterioso prestigio por la misma violencia de sus contrastes y lo mutilado

y deforme de sus proporciones. Sólo la cómica resignación, la ironía benévola y escéptica del pobre poetastro Gringoire viene a atravesar como un rayo de luz estas fatídicas tinieblas, donde no queda el menor resquicio a la esperanza. Pero ¡cosa singular!, el negro pesimismo de la obra, no corregido como en Manzoni por un acento de piedad ni de resignación cristiana, se templa y rectifica de un modo mucho más imperfecto, pero real, sin duda, con la grandeza de la reconstrucción histórica, no de las almas si se quiere, pero sí de las piedras del viejo París y de los harapos de los mendigos del siglo XV y de todo el movimiento exterior tumultuoso, brillante y desordenado de las postrimerías de la Edad Media. Lo que vive en la novela, y con vida superior a todo lo restante, con vida orgánica y aun apasionada, es el coloso arquitectónico que presta a la obra, no sólo su nombre, sino cierta unidad épica tan formidable e ingente como sus moles de piedra, entre las cuales caprichosamente se agrupan innumerables y extrañas figuras, ya trágicas, ya grotescas. La parte arqueológica de *Nuestra Señora* no es en la obra un mero episodio o una digresión pintoresca, sino que es su alma y su espíritu mismo. Hágase abstracción de la arqueología, si por un momento es posible, y *Nuestra Señora* habrá perdido como por encanto toda su grandeza, quedando reducida, salvo los esplendores del estilo, a un cuento extravagante y absurdo, menos divertido que los libros de caballerías de Alejandro Dumas, y tan inverosímil como ellos.

Nuestra Señora fué un libro de revelación arqueológica, el primer libro de arqueología romántica, a lo menos en Francia. **[p. 433]** No se hable del *Genio del Cristianismo;* Chateaubriand no sentía ningún género de arquitectura, y menos que ninguna la arquitectura gótica. Nadie puede quitar a Víctor Hugo su papel de iniciador, puesto que los ensayos de Carlos Nodier en el *Viaje Pintoresco* de Francia no eran tales que bastasen a suscitar ningún movimiento fecundo, ni siquiera a impedir la plaga de demoliciones y de restauraciones ineptas. Sin los tres famosos capítulos

Nuestra Señora, París a vista de pájaro y Esto matará a aquello, es decir, *«la imprenta matará a la arquitectura»,* el advenimiento triunfante de la escuela de Viollet-le-Duc no se comprende. Todos los principios esenciales de su sistema arqueológico estaban ya adivinados en aquellos capítulos. Allí estaban hasta los errores y las audacias teóricas del gran constructor y restaurador de los edificios góticos de Francia; el contraste ingenioso y sofístico entre el arte románico puramente hierático y el arte ojival popular y laico, entregado a asociaciones donde empezaba a fermentar el libre pensamiento. Ocasión será de discutir rápidamente estas teorías cuando lleguemos a hablar de Voillet-le-Duc que les dió su forma definitiva y científica; ahora baste apuntar su genealogía, que, por raro caso, está en un capítulo de novela. Los románticos alemanes, especialmente Federico Schlegel, habían exagerado el simbolismo místico del arte ojival perdiéndose en nubes de vaporoso lirismo. Con Víctor Hugo comienza una nueva interpretación no menos exclusiva, no menos intolerante, la cual se acentúa en Viollet-le-Duc, para quien la arquitectura gótica, lejos de ser arte místico, es arte civil y municipal; y alcanza su mayor grado de exageración en el excéntrico inglés Ruskin, que la declara arte popular, doméstico y muy a propósito para todos los usos prosaicos de la vida.

Pero sea cual fuere el valor de algunas de las generalizaciones de Víctor Hugo, y aun de su triste profecía sobre los futuros destinos de la arquitectura, que por desdicha lleva camino de cumplirse al pie de la letra si no sobreviene una total revolución en las cosas humanas; el poeta cumplió su misión de adivinador e iniciador, no sólo vindicando un arte desdeñado, sino abriendo por medio de la imaginación el camino de la ciencia. En España todos los arqueólogos románticos sintieron la influencia de esas páginas de fuego que luego produjeron otras innumerables, **[p. 434]** acabando algunos docta y metódicamente lo que habían comenzado por mero sentimiento poético.

En *Nuestra Señora* termina la primera época de Víctor Hugo como novelista. La segunda, que comienza en 1862 con *Los Miserables y* continúa en 1866 con *Los Trabajadores del Mar* (para no hablar de otras posteriores menos notables), ofrece, aunque en menor grado que sus versos, la misma extraña mezcla de grandeza y de barroquismo que caracteriza todas las producciones de su destierro. Pero lo que persiste siempre es el carácter épico, no ya de epopeya histórica como en *Nuestra Señora,* sino de epopeya social y humanitaria. Juan Valjean, Mons. Bienvenido y hasta el polizonte Javert son símbolos, ya de injusticias sociales, ya de virtudes heroicas, ya de tercas y honradas preocupaciones. El pesimismo fatalista de *Nuestra Señora* desaparece ante una concepción más generosa de la vida que se sobrepone a la violencia habitual del estilo en ciertas escenas de incomparable verdad moral y profunda belleza, en que el autor llega a expresar admirablemente el tránsito de las tinieblas a la luz y el ascenso de la conciencia del criminal a la comprensión de la ley del bien. Hay en *Los Miserables,* especialmente en sus ultimos volúmenes, desigualdades notorias, graves defectos de plan, quimeras malsanas, y, sobre todo, disertaciones impertinentes, mucho fárrago inútil; pero la transformación del alma de Juan Valjean y el asombroso examen de conciencia que se llama *Tempestad debajo de un cráneo,* son de un acento penetrante y que no se parece a cosa alguna de lo pasado, como confesaba el mismo Sainte-Beuve, nada amigo de Víctor Hugo en estos ultimos tiempos. La psicología del poeta lírico, tan rudimentaria cuando quiere ejercitarse sobre las sutiles complicaciones de la vida social, adquiere cierta especie de poder taumatúrgico en la pintura de las crisis extremas al penetrar en los antros de un alma ruda y semisalvaje, que por la misma simplicidad de sus elementos resume todo el drama de la conciencia y puede ser símbolo del alma humana en general. Esta poesía, no ya psicológica, sino metafísica, es también esencialmente épica, y es la raíz de todas las grandezas que por este ca-

mino logra Víctor Hugo. Y no menos triunfa cuando pone en conflicto con las fuerzas ciegas de la naturaleza el poder de estas voluntades primitivas, cual vemos que en *Los Trabajadores* **[p. 435]** *del Mar* acontece con las empresas de Giliat, el pescador, mudo y apasionado, a quien el amor convierte en una especie de Robinsón de nuevo cuño, heroico carpintero de ribera y domador de nuevos monstruos.

Si la novela y el teatro en Víctor Hugo iban a parar por natural pendiente a la forma épica, siempre que el autor no se empeñaba en contrariar su índole, era forzoso que un día u otro su pensamiento poético llegara a manifestarse, si no con la unidad de un poema clásico, inasequible en nuestros días, a lo menos con la variedad multiforme de los poemas cíclicos. Tal es el verdadero carácter de las innumerables narraciones cortas que, mezcladas con fragmentos de otro género, formaron las tres series de la *Leyenda de los siglos,* cuya primera parte, superior a las restantes, apareció en 1859. El prefacio del autor, tan ambicioso como todos los suyos, y el tono de ciertas rapsodias filosóficas y cosmogónicas, que son la parte débil de la obra, y que sin reparo pueden calificarse de incoherentes, barrocas y contusas, han extraviado la opinión de muchos críticos y han dañado a la popularidad de esta obra que, a mi entender, merece la palma entre todas las de Víctor Hugo, y ha de vivir como uno de los monumentos más preciosos de la poesía de nuestro siglo. Pero para gustar bien de ella y comprender sus peculiares bellezas hay que tomarla como lo que es realmente, como una inmensa antología, como una colección de fragmentos poéticos, preciosísimos muchos de ellos, de menos valer otros, vulgar ninguno, concebidos y escritos con total independencia unos de otros, aunque luego Víctor Hugo haya pretendido reducirlos a cierta unidad ficticia. Si consideramos las leyendas como parte integrante de una misma epopeya, no hay más remedio que declarar el tal poema una aberración monstruosa y dar por buena en todas sus partes la saladísi-

ma crítica de nuestro Valera. [1] Un poema cuyo asunto es «todo lo creado y lo increado; la acción, todo lo que pasa y ha de pasar; el tiempo, la eternidad; el lugar, el espacio infinito, y lo que habría si pudiésemos sustraer el espacio; los personajes, Dios, el género humano, los diablos, la luz, las tinieblas, los astros, las flores, los cerdos, los asnos…», un poema que empieza con *la consagración de la* **[p. 436]** *mujer y* acaba con la trompeta del Juicio final, tañida por una mano negra que sale del fondo de los abismos no puede ser más que «un aquelarre estupendo». Víctor Hugo tiene la culpa de que tal interpretación sea posible, por sus manías de compararse con Ezequiel, con San Juan y con San Pablo, manías que sus admiradores de Portugal y de Ultramar suelen tomar por lo serio, haciendo a ejemplo suyo *Tempestades sonoras y Visiones de los tiempos*. Ya Hegel, en su *Estética (y* la cito con preferencia por ser el código del más absoluto idealismo literario, nada adverso ciertamente a la poesía transcendental y simbólica) hizo plena justicia de ese temerario empeño de «compendiar la Humanidad en una obra cíclica, de pintarla sucesiva y simultáneamente bajo todos sus aspectos, historia, fábula, filosofía, religión, ciencia». ¡Quién había de decir que conteniendo tantas cosas, y precisamente por contenerlas, la *Leyenda de los siglos* había de resultar con menos unidad épica que *Jocelyn,* por ejemplo! El hombre es ciertamente el sujeto de la epopeya total o fragmentaria (y de aquí el interés y la belleza de gran parte de los poemitas de la *Leyenda de los siglos);* pero nada hay menos épico que la concepción abstracta del género humano considerado como un gran individuo colectivo que *realiza su esencia* sobre la tierra en la serie interminable de las edades históricas. Cabe aquí un cierto género de poesía metafísica; pero ésta mejor se logra en pensadores como Herder, que en los tales poemas cíclicos que suelen ser muy malas filosofías de la historia. La de Víctor Hugo, por ejemplo, en medio de sus altas pretensiones, no acierta a presentarnos en el inmenso campo de la vida histórica más que dos tipos eterna-

mente en presencia: el del tirano feroz y sanguinario, llámese Zin-Zizimi, el sultán Murad, Ratberto, Segismundo y Ladislao, o los tíos del reyezuelo de Galicia, y el del justiciero vindicador y caballero andante del derecho, Eviradno, Roldán, el Cid. Y es que estos tipos, insuficientes si se mira a la total comprensión de la historia, son por su misma sencillez eminentemente poéticos. Pero nada de esto realiza, y hay que felicitarse de ello, aquel delirio tan propio para cautivar la admiración de los necios, de «mostrar en un solo poema el problema único, el ser bajo su triple aspecto, la Humanidad, el Mal, lo Infinito, lo progresivo, lo relativo, lo absoluto». Lo que hay de admirable en la *Leyenda* **[p. 437]** *de los siglos* no son estas vaciedades altisonantes (que luego reaparecen en otro poema póstumo, *El fin de Satanás),* no son estos lugares comunes de una metafísica infantil repetida como de memoria, son verdaderas y extraordinarias leyendas, sin más valor que el valor poético; son las gotas de sangre que caen sobre la túnica del parricida rey Kanuto; las torres y murallas que levantan inútilmente los hijos de Caín para libertarle del ojo vengador que ve siempre delante de sí; el canto de las esfinges, que celebran ante el déspota Zin-Zizimi el imperio nivelador de la muerte; la homérica enumeración del cortejo de barones que rodea al falso emperador Ratberto en la plaza de Ancona, y el hórrido festín a que su imprudente confianza arrastra al marqués Fabricio de Alvenga; el águila del casco arrancando los ojos y destrozando el cráneo al caballero felón; los ecos de la bocina de Roncesvalles, repetidos en *Aymerillot y* en *El Matrimonio de Roldán,* ecos que no habían vuelto a resonar en ninguna lira francesa desde el siglo XIV. Estas y otras infinitas bellezas que en ningún poema de nuestro siglo se encontrarán en tanto número, bastan para hacer perdonar todos los apocalipsis y todas las *titanomaquias,* la *epopeya del gusano,* la rehabilitación del puerco, que pesa en la balanza divina más que todos los crímenes del sultán Murad; el martirio del asno sentimental, que libra al sapo de ser pi-

sado, y, en suma, todas las innumerables extravagancias que parecen reunidas de intento en la *Leyenda* para que esta sola obra presentase juntos lo mejor y lo peor del poeta; los más grandes primores y las más desatinadas y barrocas imaginaciones que, si no estuviesen tan calculadas para el efecto, parecerían ensueños de febricitante. [1]

Con razón ha dicho de Víctor Hugo uno de sus más ardientes **[p. 438]** panegiristas (Stapfer): «No hay poeta en el mundo de quien se pueda decir a un tiempo tanto bien y tanto mal».

[p. 370]. [1]. A Némesis

[p. 374]. [1]. Véase el segundo prefacio de *La Chute d'un ange*.

[p. 377]. [1]. En este trozo, muy elocuente y muy espiritualista, pero demasiado vago, afirma Lamartine que la poesía futura será «la razón cantada», lo cual quiere decir que «será, sobre todo, íntima, personal, meditabunda y grave, no juego de ingenio ni capricho melodioso del pensamiento ligero y superficial, sino eco profundo, real, sincero de los más altos conceptos de la inteligencia y de las más misteriosas impresiones del alma; será, en una palabra, el hombre mismo, y no su imagen, el hombre sincero e íntegro». Esta nueva poesía no tendrá forma épica ni dramática, ni siquiera forma lírica en el antiguo sentido de la palabra. Lamartine da por moribundos todos estos géneros y dice que «la poesía del porvenir se irá espiritualizando cada vez más, hasta llegar a no tener por forma más que a sí propia», pero evidentemente se embrolla por odio a las determinaciones técnicas, puesto que la poesía que él describe será lírica o no será nada.

Lamartine hizo, aunque con poca fortuna, alguna tentativa dramática. Ni su tragedia clásica de *Saúl,* imitada de Alfieri, ni su drama *Toussaint Louverture* se representaron; quizá esta impotencia dramática explique sus opiniones acerca del teatro.

[p. 378]. [1]. Juicios diversos sobre Lamartine pueden hallarse en Sainte-Beuve *(Portraits Littéraires,* tomo *I, y Causeries du Lundi,* tomo I); G. Planche *(Portraits Littéraires,* tomo I, y *Nouveaux Portraits Littéraires,* tomo I). V. de Laprade *(Le sentiment de la Nature chez les Modernes), E.* Scherer *(Etudes sur la littérature contemporaine,* tomos IV, V y IX), E. Faguet *(Etudes Littéraires sur lex dixneuvième siècle), y* el reciente y muy bien hecho aunque quizá demasiado encomiástico, libro de Carlos de Pomairols *(Lamartine, Etude de morale et d'esthétique*. París, Hachette, 1889). Hoy Lamartine vuelve a estar en gran predicamento en Francia, lo mismo que Chateaubriand; pero conviene evitar los excesos de toda reacción.

[p. 378]. [2]. *Journal d'un poète,* publicado por Luis de Ratisbonne, 1867.

[p. 379]. [1]. Aunque estas poesías llevan en las ediciones de Alfredo de Vigny la fecha de 1815, Sainte-Beuve probó con buenas razones que no pueden ser anteriores a 1819.

[p. 386]. [1]. Vid. el segundo tomo de sus *Causeries et Méditations*.

[p. 386]. [2]. Carta a Lord ***, que precede a la traducción de *Otelo*.

[p. 386]. [3]. Tratándose de autores tan conocidos como aquellos de quienes hablamos en este tomo, huelgan las indicaciones bibliográficas. Nos valemos de la elegante colección Lemerre para todos los poetas que figuran en ella. Indicaremos algunos juicios sobre Alfredo de Vigny; es curioso comparar los dos de Sainte-Beuve *(Portraits Contemporains,* tomo II, y *Nouveaux Lundis,* tomo VI). Véanse, además, Magnin, *Causeries et Méditations,* tomo I; Montégut, *Nos Morts Contemporains,* primera serie; Faguet (*Etudes littéraires sur le dix-neuvième siècle*).

[p. 387]. [1]. Véase como prototipo de ella el libro de Paul de Saint-Victor.

[p. 387]. [2]. Véanse los muy ingeniosos, muy eruditos y muy divertidos libros del maligno y bien informado escritor legitimista Edmond Biré *Víctor Hugo avant* 1830 y *Víctor Hugo après* 1830.

[p. 391]. [1]. Pelisier, *Le Mouvement Littéraire au XIXe siècle, pág*. 110.

[p. 392]. [1]. *Réponse à un acte d'accusation*, 1834.

[p. 393]. [1]. Víctor Hugo no era todavía académico en 1834.

[p. 398]. [1]. Los versos amorosos del quinto libro de las *Odas* son demasiado infantiles para tomados en cuenta.

[p. 401]. [1]. *Histoire du Romantisme,* pág. 104.

[p. 401]. [2]. Vid. A. Morel-Fatio: *Etudes sur l'Espagne,* París, F. Vieweg, 1888, páginas 86 a 95 y 177 a 195.

[p. 402]. [1]. *Víctor Hugo raconté par un temoin de sa vie,* pág. 166.

[p. 402]. [2]. Pág. 186 .

[p. 403]. [1]. A los mil chistosos errores registrados por Morel-Fatio en el solo análisis del *Ruy Blas,* puede añadirse una curiosa página de *Víctor Hugo raconté,* etc. (tomo I, pág. 395). Es sabido que Víctor Hugo tuvo en su vejez la odiosa manía de calumniar al pobre académico Francisco de Neufchâteau (uno de los protectores de su juventud), sosteniendo que aquel hombre honrado y erudito se había apropiado un trabajo suyo sobre la cuestión del Gil *Blas*. Ya Biré ha demostrado la imposibilidad de esta anécdota, pero ni siquiera tal demostración era necesaria, porque basta leer el modo cómo Víctor Hugo la refiere, para comprender que él hubiera sido en todo tiempo incapaz de escribir sobre tal materia un trabajo serio como lo es el de Neufchâteau. En poco más de veinte líneas hay los siguientes errores: 1.°, llamar al P. Isla *Isca; 2.°,* confundir a Vicente Espinel con el héroe de su novela Marcos de Obregón; 3.°, confundir al escudero

Marcos de Obregón con el Bachiller de Salamanca D. Querubín de la Ronda; 4.°, afirmar que la novela de Espinel ocupa cuatro gruesos volúmenes, cuando sólo tiene uno, y nada abultado. 1. *Souvenirs sur Tourguéneff,* par Isaac Pawlosky, pág. 66.

[p. 405]. [1]. Rivas Groot. Prólogo a la interesante colección titulada *Víctor Hugo en América* (Bogotá, 1889).

[p. 407]. [1]. Ya antes de sus prefacios había cultivado Víctor Hugo la crítica literaria, aunque de un modo poco más que infantil, en un periódico titulado *Le Conservateur Littéraire,* que publicó desde 1819 a 1821, en colaboración con sus hermanos y con otros jóvenes de su edad. Allí anunció Abel Hugo la próxima publicación de una obra suya *en treinta volúmenes,* que iba a llamarse *Genio del teatro español*. Algunos de sus artículos de *El Conservador,* más o menos alterados y refundidos, figuran en la colección publicada en 1834 por Víctor Hugo, con el título de *Littérature et Philosophie mêlées,* «libro que no tiene sentido común», según dice E. Faguet.

[p. 409]. [1]. Esta idea pertenece a Stendhal, como otras muchas de este prefacio, y algunas del de *Cromwell* .

[p. 412]. [1]. *Portraits Littéraires,* tomo 1, pág. 120.

[p. 416]. [1] .

La vérité n'a pas de bornes.
Grâce au dieu Pan, dieu bestial,
Fils, le réel montre ses cornes
Sur le front bleu de l'idéal
.....
Fais ce que tu voudras, qu'importe?
Pourvu que le vrai soit content,
Pourvu que l'alouette sorte
Parfois de ta strophe en chantant.
.....

[p. 417]. [1]. Vid. E. Hennequin: *La Critique Scientifique,* París, Didier, 1890, páginas 225 y 255.

[p. 417]. [2]. Introducción de las *Hojas de Otoño* .

[p. 428]. [1]. Digo la última, porque nada importan para el caso los dramas no representados ni representables, como *Torquemada* (obra de extrema decadencia y de pensamiento extravagantísimo), las comedias muy agradables insertas en *Les Quatre Vents de l'Esprit,* las piezas póstumas contenidas en el *Teatro en libertad*. Todo esto tiene valor poético, pero nada significa en la historia del teatro.

[p. 429]. [1]. Véase la narración animadísima y pintoresca que el mismo Gautier hace de las primeras representaciones de *Hernani,* en su *Histoire du Romantisme* (3.ª ed.), págs. 90 a 125.

[p. 435]. [1] . *Estudios Críticos…,* tomo II, Madrid, 1864, pág. 197.

[p. 437]. [1]. No pretendemos indicar en esta nota toda la bibliografía, ya tan numerosa, que existe acerca de Víctor Hugo. Pueden verse, en primer lugar, sus memorias (*Victor Hugo raconté par un témoin de sa vie,* 3.ª ed., 1863), que alcanzan hasta 1841, fecha de su ingreso en la Academia Francesa. Estas Memorias, aunque muy curiosas, están llenas de inexactitudes, más o menos graves, que ha demostrado E. Biré, en sus tres libros *Victor Hugo et la Restauration* (París, Lecoffre, 1869), *Victor Hugo avant* 1830 (París y Nantes, Grimaud, 1883) y *Victor Hugo après* 1830, dos volúmenes, París, Didier, 1891). En inglés existe una excelente *Life of Victor Hugo,* de Fr. T. Marzials (Londres, 1888).-Apreciaciones diversas se encuentran en Sainte-Beuve *(Portraits Contemporains,* tomo I; estos artículos, de tono muy encomiástico, terminan en 1835; poco después, disgustos personales de los más graves, separaron al poeta y al crítico, y Sainte-Beuve no volvió a escribir, a lo menos para el público, una línea sobre Víctor Hugo en sus innumerables volúmenes de crítica); G. Planche (en sus *Portraits Littéraires,* tomo I, 1855, y *Nouveaux Portraits Littéraires,* tomo I, 1854: artículos acerbísimos, por lo general, y de tono

pedantesco, pero muy cargados de sentido común en todo lo relativo al teatro); D. Nisard *(Essai sur l'école romantique,* 1891: son artículos que se remontan a los años 1829-1836; la admiración muy restringida que en los más antiguos se advierte se trocó luego en manifiesta hostilidad de parte de Nisard, como es de ver en sus *Poetas Latinos,* donde todo el estudio sobre Lucano está lleno de alusiones amargas contra Víctor Hugo). En general, la crítica universitaria fué hostil al gran poeta (el *Curso de literatura dramática,* de Saint-Marc Girardin, especialmente en sus dos primeros tomos, contiene ingeniosos y malévolos análisis de los principales caracteres y situaciones de sus dramas); E. Montégut *(Mélanges critiques,* 1887); Paul de Saint-Víctor (*Victor Hugo,* 1885), y Paul Stapfer *(Racine et Victor Hugo,* 1887), han escrito panegíricos y apoteosis más bien que libros de crítica. Más imparciales son E. Scherer, en varios de sus *Etudes sur la littérature contemporaine* (especialmente en el tomo VIII, 1866); V. Dupuy *(Victor Hugo, l'homme et le poète,* Lecéne et Oudin, 1887); F. Faguet (en sus *Etudes littéraires sur le dix-neuvième siècle,* 1887); y Pelissier (en *Le Mouvement littéraire au XIXe siècle,* 1889).La reacción contra Víctor Hugo se manifiesta con algún exceso en Julio Lemaître *(Les Contemporains, 4.ª* serie, 1889), y en Emilio Hennequin *(La Critique Scientifique,* 1890). Es feroz, por de contado, pero no siempre falta de fundamento, la crítica de Luis Veuillot, escritor de poderoso estilo, aunque en muchas cosas ignorante y en todas apasionadísimo *(Etudes sur Victor Hugo,* 1886). De cómo ha sido juzgado Víctor Hugo en España, se hablará en su lugar.

CAPÍTULO V.—CONTINÚA LA EVOLUCIÓN ROMÁNTICA.—NUEVAS MANIFESTACIONES LÍRICAS: ALFREDO DE MUSSET.—TEÓFILO GAUTIER.—EL ROMANTICISMO EN LA NOVELA: MÉRIMÉE, JORGE SAND.—EL ROMANTICISMO EN LA HISTORIA: AGUSTÍN THIERRY, MICHELET, ETC.

NI Lamartine, ni Alfredo de Vigny, ni Víctor Hugo, a pesar de las cataratas de poesía que este último desató sobre el mundo, abarcan toda la riquísima variedad de manifestaciones líricas que trajo consigo el renacimiento romántico. Hay otro poeta tenido en su tiempo por de segundo orden, pero cuya gloria póstuma ha venido acrecentándose cada día hasta ser hoy estimado como igual a los mayores y más sincero que ninguno. Este poeta, predilecto de la juventud e hijo mimado del amor, no hizo revoluciones de estrofas y de cesuras como Víctor Hugo, fué versificador muy incorrecto y abandonado, no profesó más retórica que la muy ardiente de la pasión, y con ella sola se hizo inmortal. Si el valor y la importancia de un poeta hubiesen de estimarse por la materia de sus cantos, Alfredo de Musset (1810-1857) sería delicado, gracioso, encantador, cualquier cosa menos grande. Como en poesía lírica nada vale más que la expresión vibrante y verdadera de un alma humana que se nos entrega del todo con la generosa confianza de la juventud y sin las astucias del procedimiento literario, no es de admirar que todos los resonantes alejandrinos de Víctor Hugo imprecando a los tiranos o filosofando sobre la **[p. 440]** palingenesia universal nos lleguen menos al alma que las sencillas, y, si se quiere, vulgares confesiones de este pobre poeta, cuya vena se agotó a los treinta años, pero que «no mintió nunca», según la feliz expresión de Taine. «Ha muerto -continúa este mismo admirable crítico-, y nos parece que todos los días le oímos hablar…No dijo más que lo que sentía, y lo dijo como lo sentía. Pensó alto; hizo la confesión de todo el mun-

do. No ha sido admirado, ha sido amado, porque era más que un poeta, era un hombre. Todo el mundo encontraba en él sus propios sentimientos, aun los más fugitivos, aun los más íntimos; tenía las últimas virtudes que nos quedan, la generosidad y la sinceridad, y tenía el más precioso de los dones que pueden seducir a una sociedad envejecida: la juventud. ¡Con qué fuego ha lanzado al combate y ha hecho lidiar entre sí el amor, los celos, la sed de placer, todas las pasiones impetuosas que ascienden con las oleadas de una sangre virgen desde lo más profundo de un corazón juvenil! ¿Hay alguien que las haya sentido con más intensidad que él? Se lanzó en medio de la vida, como un caballo de raza, a quien el olor de las plantas y la magnífica novedad del vasto cielo precipitan a través de los campos en correrías insensatas que lo atropellan y rinden todo y acaban por rendirle a él mismo. Pidió demasiado a las cosas: quiso saborear de un solo trago, con áspera avidez, toda la vida, y quedó tan sediento como antes, y entonces estallaron esos sollozos que han encontrado eco en todos los corazones… Tal como es le amamos siempre, no podemos escuchar a otro, todos a su lado nos parecen fríos y mentirosos… No importa que el más apasionado de sus poemas haya salido de un lugar innoble; que en medio de lo feo y lo vulgar se haya desatado el torrente de su divina elocuencia, porque en ese instante mismo se han reunido en su corazón despedazado todas las magnificencias de la naturaleza y del espíritu para resplandecer bajo el más ardiente sol de poesía que hubo nunca. En ese fango y en esa miseria, desde lo alto de su duda y de su desesperación ha visto lo infinito como se ve el mar desde lo alto de un promontorio combatido por las tempestades. Las religiones, su gloria y su ruina, el género humano, sus dolores y su destino, cuanto hay de sublime en el mundo se le ha aparecido entonces como en un relámpago. Ha sentido, por lo menos esta vez en su vida, la tormenta interior de sensaciones **[p. 441]** profundas, de ensueños gigantescos y de deleites inmensos, cuyo deseo hace vi-

vir y cuya falta produce la muerte. No fué un simple *dilettante;* no se contentó con gozar; ha impreso su huella en el pensamiento; ha dicho al mundo lo que es el hombre, el amor, la verdad, la dicha humana. Ha padecido mucho, pero ha inventado; ha caído de desfallecimiento en el camino, pero ha producido. Ha arrancado desesperadamente de sus entrañas la idea que había concebido y la ha mostrado a los ojos de todos sangrienta, pero viva». [1]

Nada se puede añadir a este magnífico ditirambo, que resume por la voz más elocuente y autorizada entre los modernos críticos, el juicio definitivo que sobre Alfredo de Musset ha formulado, no la turbulenta y apasionada generación romántica, que precisamente por estar demasiado cerca del poeta y participar en gran manera de su propio modo de sentir no acertó a comprender su excepcional grandeza, sino una generación fría, positiva, avezada a la severidad y precisión de los métodos científicos, y que parece separada por un mundo entero de aquella luminosa nube de ilusiones y desvaríos juveniles, que fué el mundo de Alfredo de Musset. El *Souvenir,* las *Noches* tenían para los contemporáneos cierto valor de confidencias imprudentes, que en parte enturbiaba y disminuía su efecto poético. La presencia o el recuerdo del *dandy* caprichoso, algo fatuo, desarreglado, quizá egoísta, impedía que muchos se penetrasen bastante de la profundidad de sentimiento que se ocultaba bajo apariencias tan frívolas. Por otro lado, eran tiempos en que casi todo el mundo mentía a sabiendas, afectando en los versos una especie de misticismo amoroso que casi nadie, fuera de Lamartine, había sentido ni menos practicado. Todo el fuego que Musset ponía en la descripción de pasiones muy verdaderas y muy humanas, conducía sólo a que poetas no más morigerados que él, y bajo otros aspectos no menos peligrosos (que también tiene sus peligros la lujuria del espíritu), le tuviesen por un libertino, cantor de los impuros goces de la carne. Lo que había en el fondo de aquella encarniza-

da persecución del deleite infinito, monstruosamente idealizada por él en las célebres estancias sobre Don Juan en el poema *Namouna,*

> **[p. 442]** Fouillant dans le coeur d'une hécatombe humaine,
> Prêtre désespéré, pour y chercher ton Dieu,

era una ardiente, extraviada y nunca saciada aspiración ideal. La angustia, la desesperación del apetito burlado, la gota de acíbar, el *amari aliquid,* que yace siempre en el fondo de la copa del placer: la reacción impetuosa del alma cuya nativa nobleza se siente degradada por el contacto de la realidad impura; [1] la persistencia increíble de cierto candor de niño, de cierta virginidad de corazón, en medio de las depravaciones de la orgía y de las fanfarronadas escépticas; y juntamente con la alegría loca e intemperante y con los sobresaltos convulsivos del deseo, no sé qué presentimiento lúgubre que Musset hace sentar siempre a su mesa, así como los antiguos egipcios introducían una momia en sus banquetes, preparan el ánimo ya desde la primera de sus obras geniales (el poema dramático de *La Copa y los Labios)* para la magnífica explosión de afectos dolorosos que hay en *Rolla,* en *Las Noches,* en el *Recuerdo,* en la *Esperanza en Dios,* en la carta A *Lamartine,* en las estancias A *la muerte de la Malibrán;* afectos no egoístas, aunque sean personalísimos (como que en tales versos va a pedazos el alma misma del poeta), sino levantados a la esfera más alta y universal de la poesía por la misma sinceridad de la emoción, que en el dolor más humilde y quizá más impuro, en la más despreciada lágrima, nos hace entrever el misterio infinito del dolor universal, y abre en toda alma las fuentes secretas de cierto misticismo mucho más hondo que el de los líricos platónicos y soñadores, porque no nace de efímeras cavilaciones, sino de una intuición positiva de la miseria humana, de donde inesperadamente surge, entre clamores de angustia formidable, algo

todavía más lírico que el recuerdo de la fe perdida: el presentimiento imperativo del orden sobrenatural, las ráfagas de lo divino que vienen a herir la frente de quien por vicios de educación, no creyó **[p. 443]** nunca, y habiendo nacido para amar derrochó indignamente el tesoro de su amor sin que el mundo acertase a saciar su capacidad inmensa.

Eh bien, qu'il soit permis d'en baisser la poussière
Au moins crédule enfant de ce siécle sans foi
Et de pleurer, ô Christ! sur cette froide terre
Que vivait de ta mort, et qui mourra sans toi!
.....
Où donc est le Sauveur pour entr'ouvrir nos tombes?
Où donc le vieux Saint Paul haranguant les Romains,
Suspendant tout un peuple à ses haillons divins?
Où donc est le Cénacle? où donc les catacombes?
.....
Sur quels pieds tombez-vous, parfums de Madeleine?
Où donc vibre dans l'air une voix plus qu'humaine?
.....
Et que nous reste-t-il à nous, les déicides?
Pour qui travaillez-vous, démolisseurs stupides,

Lorsque vous disséquiez le Christ sur son autel?
Que vouliez-vous semer sur sa celeste tombe
Quand vous jettiez au vent la sanglante colombe,
Qui tombe en tournoyant dans l'abíme eternel?
.....

La severidad de los más rígidos moralistas ha tenido que trocarse en compasión afectuosa ante un dolor tan inconsolable y en el fondo tan ejemplar. Hay dos maneras de leer a Musset, que responden a dos muy distintos períodos de la vida. En el primero encanta sobre todo la petulancia ingenua, el brío juvenil y desaforado, el orgullo y el goce mismo de vivir, suelto de toda traba, alcanzando con la mano cuanto los ojos y el pensamiento descubren. En el segundo comienza a vislumbrarse un alma de poeta mucho más grande de lo que se imaginó al principio, un poeta en toda la fuerza de la palabra, verdadero *vates,* que en un momento solemne ha dado expresión no perecedera, precisamente por lo inesperada y espontánea, a la más profunda crisis moral de la generación a que él pertenecía, a los terrores de la conciencia solitaria y desierta del ideal religioso, e impotente ya para alcanzarle por haber secado en sí todas las fuentes de la vida espiritual.

Aunque Musset, en la parte propiamente lírica y personal de su obra, nada debe a nadie, y aparece aislado de toda escuela y grupo literario como todos aquellos poetas que sólo han sido **[p. 444]** grandes cuando han hablado de las cosas de su alma, no se ha de creer que dejara de recibir en otras producciones suyas de caracter menos íntimo las influencias de la literatura de su tiempo. Al contrario, sin ser hombre docto ni artista muy paciente (a lo cual tampoco se prestaba el desorden de su vida que prematu-

ramente le condujo al sepulcro), estaba dotado de rara virtud de asimilación, que le hacía imitar con facilidad los modelos más diversos.

Por eso, antes de ser poeta natural fué poeta afectado; antes de encontrar su inspiración propia, caminó sobre las huellas de Víctor Hugo y de Mérimée, y siendo poco más que un niño, en 1830, publicó, no se sabe a punto fijo si como desafío a la escuela clásica o como caricatura de los excesos románticos, una muy divertida colección de extravagancias sanguinolentas y feroces que llamó *Cuentos de España y de Italia,* donde figuran la famosa balada *a la luna,* «que brilla sobre el campanario como un punto sobre la *i* »; las serenatas a la marquesa de Amaegui, «una andaluza muy conocida en Barcelona» (que, quizá, en la geografía de A. de Musset, era la capital de Andalucía), y el celebérrimo duelo de *D. Páez y D. Etur* en un tugurio *rue San Bernardo*. El efecto de todos estos disparates resulta cómico, y quizá lo era en el propósito del autor, *enfant terrible* entonces, escolar prematuramente emancipado, que gustaba de amontonar todo género de horrores para embestir de frente a los espíritus timoratos y pudibundos. Más adelante experimentó la influencia de Byron, con cuyo ingenio tenía ciertos puntos de contacto y muchos más de desemejanza, siendo Musset mucho más sincero y también más limitado, y Byron mucho más teatral y artificioso, pero también más amplio, más viril, más perfecto de estilo y dotado de aquella vigorosa facultad de engrandecer el dolor propio, derramándole sobre la naturaleza y mezclándole con su contemplación, que Chateaubriand tuvo también, y que Musset no poseyó nunca.

Pero, en suma, Musset, antes de alcanzar la cumbre de su lirismo propio, fué uno de los más felices imitadores de Byron, no sólo en *Portia,* que inmediatamente trae el recuerdo de *Parisina;* y en *La Copa y los Labios,* que con ser tan original parece de la misma familia dramática que *Manfredo,* sino en las irreverentes y chistosas digresiones de *Mardoche* y de *Namouna,* que quizá no se

hubieran escrito sin las de *Don Juan,* aunque el autor se **[p. 445]** defiende, y con razón, de todo plagio, recordando que Byron también había imitado a Pulci.

Esta misma facilidad suya para asimilarse la inspiración ajena, sin perjuicio de su originalidad propia, siempre exquisita le llevó al cultivo de la poesía dramática y de la novela, mostrándose excelente en uno y otro género, aunque sin igualarse a sí mismo como poeta lírico, ni igualar tampoco a los grandes maestros del drama y de la poesía narrativa. Sus obras más extensas y de más amplio desarrollo *(Lorenzaccio,* a pesar de ciertos rasgos de vigor shakesperiano, *Andrea del Sarto,* la misma *Confesión de un hijo del siglo,* no obstante la áspera elocuencia de algunos trozos, y el valor que tiene como documento psicológico) no son las más felices, y el autor se abstuvo cuerdamente de multiplicarlas, repitiendo aquella máxima suya tan sabida: «Mi copa es pequeña, pero bebo en mi copa». Tiene, pues, su forma dramática propia, y forma deliciosa, por cierto: una especie de comedia de amor, ideal y fantástica, por el estilo de las de Shakespeare, que nos transporta a un país de encantamientos, lleno de silfos y de espíritus leves mecidos en un rayo de luna: y otro género de pequeña comedia que llamó *proverbio,* más próxima a la realidad, pero a un género de realidad de salón, ingeniosa y convencional como la de las comedias de Marivaux, salvo la diferencia que nace del genio lírico de Musset, visible aún en la fina trama de estas coqueterías poéticas, que tantos han querido imitar y que resultan tan empalagosas en los imitadores. Por raro caso todo este teatro escrito sin pensar en la escena, e impreso en la *Revista de Ambos Mundos* bastantes años antes de llegar a las tablas, es acaso lo único que ha quedado en pie del repertorio romántico, si bien su éxito en los teatros de sociedad y entre las grandes damas ha sido todavía mayor que en los teatros públicos, donde se pierden más ciertos matices delicados.

Las novelas cortas de Alfredo de Musset tienen casi las mismas excelencias que su teatro, y, dirigidas al mismo público, han obtenido un éxito muy semejante. Por lo común son anécdotas amorosas, en cuya narración se mezclan muy lindamente la manera nerviosa, concentrada y precisa de los grandes cuentistas italianos, y la gracia un poco amanerada de los escritores de salón del siglo XVIII, tales como Hamilton.

[p. 446] Musset es acaso el único, entre los grandes poetas románticos, que publicase sus obras sin aparato de prólogos ni de poéticas. No recuerdo más excepción importante que la epístola en verso que precede al *Spectacle dans un fauteuil,* y encierra una profesión casi cínica de escepticismo religioso, político y aun literario, sin que reste en pie otro ideal que el amor. Perteneció por algún tiempo al Cenáculo romántico, pero se separó de él bruscamente, y no le escaseó ni las parodias ni los agudos dardos satíricos en las *Cartas de Dupois y Cotonet,* escritas en aquella prosa suya limpia y graciosa que vale casi tanto como sus versos. Conservaba mucho de las ideas y de los gustos del siglo XVIII, cuyo ideal de elegancia mundana hubiera sido constantemente el suyo, si el soplo de la pasión abrasadora no le hubiese levantado sobre sí mismo, y si grandes poetas extranjeros como Byron y Shakespeare, a quien comprendió admirablemente aun en las partes menos accesibles de su gigantesco monumento, y como Leopardi, cuyo nombre él por primera vez pronunció en Francia, no le hubiesen mostrado un ideal más alto. Fué esencialmente romántico por la pasión, pero exceptuando sus primeras obras, que son las menos íntimas, no lo fué sino a medias en las novedades de estilo y versificación, a las cuales daba poca importancia. Dicen que solía rimar pobremente, y que variaba poco de metros, pero este defecto, por el cual le desdeñan los *parnasianos y* los admiradores de Víctor Hugo, es de aquellos que no puede percibir un extranjero, y que nada importan, por consiguiente, a

quien en los versos de cualquier lengua busca principalmente poesía, y no gimnasia de sílabas. [1]

Lamartine, Vigny, Víctor Hugo y Musset, son universalmente considerados como los poetas mayores del coro romántico. **[p. 447]** Detenerse en los secundarios sería inútil para nuestro propósito, pero aunque sea de pasada es imposible omitir los nombres de Augusto Barbier y de Brizeux, que ganaron su reputación en 1831 con pequeño número de versos: Barbier, el vigoroso autor de los *Yambos,* levantando la sátira política hasta las cumbres de la indignación lírica, y desenterrando después de Andrés Chenier el ritmo vengador de Arquíloco para flagelar la monstruosa corrupción parisiense y las inmundicias morales que hizo salir a la superficie el movimiento revolucionario de julio: Brizeux, por el contrario, describiendo en su purísimo idilio de *María* las patriarcales costumbres de los bretones. Barbier enmudeció después de 1833, en que apareció su bello poema del *Pianto,* inspirado por los recuerdos y las tristezas de Italia, obra de serena inspiración y clásica belleza en algunas de sus partes, pero que pareció algo pálida de estilo y menos inspirada que artificiosa a los que tenían aún en los oídos la energía brutal, cínica y avasalladora, el torrente fangoso pero irresistible de *La Popularité, La Curée y L'Idole,* que ni siquiera han podido ser eclipsadas por los *Castigos* de Víctor Hugo.

Brizeux se acantonó en la Bretaña, describiendo en una serie de poemas *(Los Bretones, Historias Poéticas…)* ya sus costumbres rústicas, ya los restos de la mitología céltica, que luego han dado asunto a las interesantes compilaciones y reconstrucciones, acaso más poéticas que fieles, del vizconde Hersart de la Villemarqué. Así como Barbier logra originalidad como satírico dentro del grupo romántico, Brizeux la conquista, no sólo como el más antiguo imitador de la epopeya idílica de los alemanes *(Luisa, Hermann y Dorotea),* precursor, por tanto, del cantor de *Mireya,* sino como primer poeta regional y *folk-lórico,* imitado después por

tantos otros. Con él empieza a manifestarse en Francia una de las más positivas y simpáticas consecuencias del movimiento romántico, despertándose el sentido de la poesía rústica y tradicional que se había mostrado en Escocia con Walter-Scott.

No nos detendremos en poetas de menor valor y de fama más transitoria. De casi todos pueden encontrarse noticias en la *Historia del Romanticismo* de Th. Gautier, o en los innumerables volúmenes de Sainte-Beuve. Este gran crítico había cultivado mucho la poesía lírica en sus mocedades, y la amó siempre con amor **[p. 448]** entrañable, prefiriéndola a todo otro género de literatura; pero la vulgar preocupación que difícilmente concede a un mismo hombre dos géneros de talento por muy enlazados que entre sí estén, y por más que uno de ellos suponga siempre en mayor o menor grado el otro, lanzó una sombra de injustificado desdén sobre sus versos, injusticia que a Sainte-Beuve le llegó al alma, y lo que es más, le arrastró a otras injusticias con sus contemporáneos. Hoy la reacción ha venido, y entre los hombres de verdadero gusto y juicio propio, no sujetos a los caprichos de la baja prensa ni de la multitud ignorante, es ya cosa admitida el considerar a Sainte-Beuve como uno de los líricos románticos de más original fisonomía, especialmente en la poesía elegíaca, a la cual trajo una nota propia de amargo y desencantado pesimismo, que no puede confundirse ni con el solemne y trágico estoicismo de Alfredo de Vigny, ni con la ingenua desesperación de A. de Musset, ni mucho menos con la melancolía de Lamartine. Si quisiéramos definir el matiz extraño que la enfermedad de su siglo, la de René y Adolfo, tomó en los versos que Sainte-Beuve componía cuando estudiante, diríamos que era un pesimismo *realista y humilde,* el cual sacaba toda su fuerza de las más vulgares circunstancias de la vida. En el estilo que suele ser afectadamente natural y sencillo, se nota la influencia de los *lakistas* ingleses, especialmente de Wordsworth, cuyo espíritu analítico y sutil, mezclado con gran profundidad de sentimiento, cuadraba a la

extraña complexión de Sainte-Beuve, que era al mismo tiempo moralista muy reflexivo y sagaz, y hombre muy apasionado con apariencias frías. La tristísima poesía de las *Contemplaciones de José Delorme y* de los *Pensamientos de Agosto,* con su psicología mórbida, sus feroces disecciones anatómicas y su misticismo enervante, ha venido a ser mejor apreciada después que nuevas corrientes, han traído estas mismas cosas al arte contemporáneo, y Sainte-Beuve, precursor del *decadentismo,* ha tenido como poeta un renacimiento póstumo, al cual ha contribuído también el celo de los *parnasianos,* que le atribuyen, y con razón, el mérito de gran parte de las innovaciones métricas de Víctor Hugo, aprendidas por Sainte-Beuve en los libros del siglo XVI, y transmitidas por él al patriarca de la escuela romántica.

Muy diversa celebridad que la de Sainte-Beuve es la de **[p. 449]** Teófilo Gautier (1811-1872), a quien algunos han llegado a colocar en el número de los poetas románticos de primer orden, mientras que otros le consideran como fundador de una escuela distinta. A nuestros ojos, es un poeta de transición, excelente en su género, el cual, desarrollando, no solamente con predilección, sino con exclusivismo, uno de los elementos de la retórica romántica, y prescindiendo sistemáticamente de los demás, llegó a formarse un mundo poético propio, que es la antítesis viva del de Lamartine y Musset, y que sólo se enlaza con ciertas partes de la obra múltiple de Víctor Hugo a modo de exageración disidente y cismática. El punto de partida de Th. Gautier es el romanticismo pintoresco, el romanticismo de las *Orientales,* la poesía deslumbradora de color, luchando con el pincel, y dando la sensación de las cosas materiales como si se viesen y se palpasen, sin más objeto que la sensación misma, sin intervención alguna de idea ni de sentimiento. Este materialismo poético, este culto de las apariencias visibles y tangibles, este arte que el mismo Th. Gautier definía exactamente llamándole una *transposición a la poesía de los procedimientos de las artes plásticas,* marca sin duda el

tránsito del romanticismo al realismo; pero hay una diferencia profunda entre Gautier y los realistas, por virtud de la cual él permaneció romántico impenitente: y es que los realistas reproducen indistintamente todo género de colores, formas y detalles, y aun suelen deleitarse con preferencia en lo más feo, trivial y abominable, mientras que Gautier profesaba el culto de la belleza plástica, de la salud, de la riqueza y de la felicidad, y procuraba y conseguía en su poesía y en su prosa ofrecer a los ojos de sus asombrados lectores una continua fiesta, reuniendo los aspectos más plácidos y seductores del mundo de la naturaleza y del mundo del arte, todo lo que centellea, todo lo que esplende, todo lo que halaga amorosamente los ojos y el tacto. No se levanta nunca sobre la visión sensual, no tiene una idea ni apenas tiene una emoción, salvo el entusiasmo técnico; pero como artista parece haber vivido en una continua orgía de luz, rodeado de oro, de púrpura, de mármoles y de lienzos de la escuela veneciana. Para él lo feo (físicamente hablando) no tenía derecho de existir en el mundo: la fealdad moral le importaba menos, y la reproducía sin velo y sin escrúpulos cuando la encontraba pintoresca. Fué autor de uno de los libros más escandalosos **[p. 450]** de la literatura moderna; pero aun en este libro la inmoralidad es, digámoslo así, tan exterior, tan superficial, tan irreflexiva, y de tal modo parece ajeno el autor a todo pensamiento serio, que en vez de la impresión nauseabunda, deprimente y penosa que suelen dejar los engendros naturalistas, apenas es posible ver allí otra cosa que la extravagancia de un colorista algo descarriado por malos hábitos de taller. La vocación de Th. Gautier fué la de pintor antes que la de poeta, y si por circunstancias independientes de su voluntad tuvo que abandonar muy pronto el arte en que había hecho sus primeros ensayos, fué para trasladar a otro arte sus procedonientos de estilo, y crear (no hay exageración en esto) la *literatura pictórica,* en prosa y en verso, en viajes, en novelas y en libros de crítica. Esta *adaptación* de un arte a otro, esta *traducción* del cuadro

por el libro, es, ciertamente, una revolución, grande o pequeña, en el arte, y aunque sus orígenes estén en la escuela romántica, hay que convenir en que no obtuvo su cabal desarrollo sino en las obras de Gautier, degenerando luego en mano de sus discípulos en el amaneramiento pueril de los cachivaches viejos o nuevos *(bibelots) y* de los muñecos japoneses. Pero es condición de todo jefe de escuela arrastrar en pos de sí una multitud de charlatanes que exageran y desacreditan su sistema. Yo creo que el de Gautier, si se toma como doctrina estética, no puede ser más falso, y que nada hay que indique tanto la decadencia y próxima ruina de una literatura como estas invasiones de unas artes en otras. Si la poesía no es arte de sentimiento, ¿para qué sirve la poesía? En el terreno de las imágenes nunca podrá tener mas que un valor subsidiario, y el mayor elogio que podrá hacerse de ella es que *se parece* a un cuadro o que imperfectamente le recuerda. Pero todo el que esté organizado para sentir el valor de la expresión pictórica preferirá el cuadro, y sólo hará estimación de las palabras cuando no tenga el cuadro delante y quiera renovar de algún modo (que siempre será muy tibio) su primera impresión. Y para que el que no sienta muy enérgicamente el prestigio del color y de las líneas, las palabras serán letra muerta, y acabará por cerrar con enojo un libro que ni por casualidad se dirige a su naturaleza moral, que huye, como de un pecado mortal, de conmoverle, que hace alarde de prescindir de toda idea, convirtiendo al animal pensante en máquina de ver, y que **[p. 451]** en la imagen misma no contempla la expresión de la vida, sino pura y simplemente la imagen misma. Lo único que salva a Th. Gautier y no salva a sus discípulos, lo que hace deleitosísima su lectura y hasta simpático al hombre a despecho de su nihilismo psicológico, es que su arte descriptivo, elevado por él a toda la perfección posible hasta darnos la ilusión de cosa vista, no nació de doctrina pedantesca, sino del impulso irresistible de una vocación pictórica que no pudo desarrollarse en su campo natural y propio. Un

escritor de este género puede y debe ser admirado a título de singularidad; lo que no puede ni debe pasar es una escuela que empieza por renunciar a todas las fuentes del sentimiento poético. Cuatro versos de Musset, incorrectos si se quiere, pero salidos del alma, valen más que todos los prodigios de industria y habilidad técnica y todos los portentos descriptivos que nos ha dejado Th. Gautier.

El cual, como queda dicho, resulta, a pesar de todo esto, el escritor más ameno y brillante de la moderna literatura francesa. No tiene más facultad superior que la de *ver, y* de ver solamente lo opulento y lo magnífico; pero la tiene completa, inmediata, infalible. «Toda mi fuerza consiste -decía él- en que soy un hombre para quien existe el universo visible». No es el *homo additus naturae;* es la naturaleza pasivamente reflejada, sin que el espíritu intervenga para modificarla, como no sea en el sentido de una mayor intensidad y concentración de luz. La lengua que usa y que en gran parte él creó, ya renovando arcaísmos, ya introduciendo felizmente voces técnicas confinadas antes al vocabulario de los arqueólogos y de los artistas, es opulentísima de términos concretos más aún que la lengua del mismo Víctor Hugo y remozada como ella en las fuentes abundantísimas de la lengua del siglo XVI y aun en los excéntricos y desdeñados autores del tiempo de Luis XIII. Nada de perífrasis ni de locuciones abstractas; todo tiene aquí su nombre propio, *reconquistado contra Malherbe,* como decía el mismo Gautier, que también se jactaba de «haberse lanzado a la conquista de adjetivos, desenterrando muchos encantadores y admirables que ya no podrán caer en desuso». A esta profusión del vocabulario pintoresco hay que añadir conquistas no menores en el ritmo. Difícil parecía innovación alguna en este punto después de Víctor Hugo, y ciertamente Gautier, que **[p. 452]** miraba a su maestro con veneración supersticiosa, y que además tenía la inspiración lírica de vuelo algo corto y más graciosa que elevada, se abstuvo de rivalizar con él

en las estrofas de la oda propiamente dicha, y se consagró a cincelar con la más prolija, perseverante y delicada labor pequeñas joyas poéticas, *esmaltes y camafeos,* como él dice, «ya sobre placa de oro o de cobre con los vivos colores del esmalte, ya con la rueda del grabador de piedras finas sobre ágata, cornalina u onix… medallones para encajar en la tapa de algún cofre, piedras de anillo, algo que recordase las improntas de medallas antiguas que se ven en los estudios de los pintores y escultores». Para ello renovó ciertas formas antiguas, el terceto o *tercia rima,* los cuartetos de versos de nueve sílabas (para los franceses de ocho). Antes de llegar a esta definitiva manera suya ensayó muchas otras, de que dan testimonio las innumerables poesías que compuso desde 1830 a 1838, entre las cuales hay imitaciones de Víctor Hugo y hasta de Byron y largos poemas filosóficos *(Alberto, La Comedia de la Muerte)* enteramente contrarios a la índole de su autor, que suele vengarse del asunto a fuerza de descripciones. Pero lo perfecto, lo excelente y característico de la *manera* poética de Teófilo Gautier (y de pocos puede decirse con tanta exactitud que en vez de estilo han tenido una manera) ha de buscarse en los *Emaux et Camées y* en aquella bellísima sección de sus poesías que lleva por título *España* (1845)y contiene impresiones de naturaleza y de arte iguales o superiores a las mejores páginas de su *Viaje*. En la enérgica precisión de estas breves piezas inspiradas por el abrupto paisaje de nuestras sierras o por algún lienzo de Zurbarán, Ribera o Valdés Leal, se ve que el sol de España había herido a Th. Gautier de plano, y que él, mucho más que Víctor Hugo, había encontrado aquí -como dice Sainte-Beuve- «su verdadero clima y su verdadera patria». [1] Es, en efecto, colorista por excelencia, como los grandes artistas españoles, con quienes tiene manifiestas analogías de temperamento. Su *Viaje a España,* que en Francia está considerado como obra maestra, y que entre nosotros por una preocupación absurda suele citarse como modelo de disparates, sólo comparable con el de Alejandro Du-

mas, no es en verdad ningún documento **[p. 453]** histórico ni arqueológico; pero en lo que toca a la interpretación poética del paisaje, difícilmente será superado nunca, porque la geografía física de la Península no está contada allí, sino *vista,* con visión absorta, desinteresada y esplendente. Otro tanto hay que decir en mayor o menor grado de todos los viajes de Gautier: el de Venecia, el de Rusia, el de Constantinopla. Es la parte de sus obras que se lee más y se discute menos. Como pintor de naturaleza física completó con más impersonalidad y con menos aparato la obra de Chateaubriand, *sometiéndose absolutamente al objeto,* aprendiendo los nombres de todas las cosas y enterrando para siempre la fraseología sentimental que mezclaban en sus descripciones Rousseau y Bernardino de Saint-Pierre. En Gautier no hay huella de declamación, y si alguna retórica tiene, es retórica de pintor y no de orador ni de moralista. Nunca describe por insinuación ni por equivalentes, sino abrazándose con la realidad cuerpo a cuerpo.

Como novelista, lo que caracteriza a Gautier es una especie de imaginación retrospectiva aplicada a lo más exterior de la historia, un *dilettantismo* artístico que aspira a la reproducción de las épocas pasadas, no en su vida moral, sino en sus accesorios pintorescos. Al revés de otros románticos, no gusta de tomar sus asuntos en la Edad Media, prefiriendo épocas o más antiguas o más modernas. La predilecta suya, la que le inspiró su mejor novela después de haberle inspirado su mejor libro de crítica, es la época turbulenta, confusa y abigarrada de Luis XIII, en la cual pasa la acción del amenísimo *Capitán Fracasse (1863),* la mejor novela de aventuras que hay en lengua francesa, libro que, por intermedio del *Roman Conique,* de Scarron, se enlaza en cierto modo con nuestra tradición novelesca del siglo XVII, y tiene en el *Viaje entretenido,* de Agustín de Rojas, sus más escondidas raíces. Otras veces le enamoran las pompas y esplendores del antiguo mundo oriental, y entra en él por la puerta de ébano de los

sueños, no para resucitar verdaderamente las momias egipcias y sorprender su secreto, sino para deslumbrarnos con apariciones radiantes de todo lo arquitectónico, suntuario y plástico; nuevo y extraño museo de reproducciones artísticas que, por la potencia de la evocación y el primor del detalle, llega a producir la ilusión de la vida *(Arria Marcella, El Rei Candaules, Una noche* **[p. 454]** *de Cleopatra,* etc.). Tan mal avenido parece el poeta con las prosaicas realidades de la vida, que, cuando por raro caso pone la acción de sus cuentos en nuestro tiempo, rodea a sus personajes de circunstancias imposibles *(Fortunio, Mlle. de Maupin),* o busca inspiración en extrañas supersticiones, como el mal de ojo (*Jettatura)* o la duplicación de la personalidad *(Avatar),* o en las malsanas visiones producidas por el opio y el *hatchis*. Es cierto que en todo ello se desliza algo de ironía, y que nadie mejor que el mismo Gautier, aun en los días de su juventud, en los cuentos humorísticos de *Les Jeunes-France,* flageló, aunque con sátira benévola, como quien hiere en sus propias carnes, las extravagancias en que comenzaba a caer la segunda generación romántica a que él pertenecía, y que contaba, entre otros personajes más o menos enajenados, a Gerardo de Nerval [1] y a Pedro Borel, *el lycántropo*.

En aquella primera efervescencia de su temperamento, Teófilo Gautier hacía furibundo alarde de despreciar a los críticos. El prólogo de *Mlle. de Maupin* (1834) es casi tan célebre como el libro, aunque por diversas razones, y se ha convertido en arsenal adonde acuden en demanda de armas mortíferas todos los autores maltratados y genios no comprendidos. Del tono de tal preámbulo, que por su violencia misma parece una broma como tantas otras cosas de su autor, puede juzgarse por las siguientes muestras: «Es natural la antipatía del crítico contra el poeta, del que no hace nada contra el que hace, del zángano contra la abeja, del caballo húngaro contra el mulo. El crítico que no ha producido nada es un cobarde; vale tanto como un clérigo que corteja-

se a la mujer de un laico, el cual no podría seducir a la suya ni batirse tampoco con él». Nada menos que treinta páginas de injurias, todavía peor sonantes, endereza Gautier contra lo que él llama *tiña moral,* oficio de *eunucos* envidiosos, etc. No es menos divertido su furor contra la prensa periódica y contra la literatura utilitaria.

Y, sin embargo, este romántico intransigente, que quería a toda **[p. 455]** costa ser poeta y no más que poeta, se vió encadenado por la necesidad durante la mayor parte de su vida (desde 1836 en adelante) a la durísima labor del periodismo y de la crítica fugaz y del momento, en *La Presse,* en el *Moniteur Universel,* en el *Journal Officiel*. Los artículos de Gautier distan mucho de estar coleccionados todos, y, sin embargo, ocupan gran número de volúmenes, de mérito muy desigual. Los que llaman los franceses *Salones,* es decir, las revistas de exposiciones de Bellas Artes, son, no hay que decirlo, los mejores. Pero no se busque en ellos ni sombra de doctrina estética; Th. Gautier permanece ajeno a todas las teorías y se limita a copiar los cuadros con su pluma, indicando de paso la impresión de simpatía o de antipatía que le han causado, y procurando comunicársela a quien no los haya visto. Como muchas veces se trata de cuadros medianos, la transcripción literaria del cuadro vale más que el cuadro mismo, y es un modo indirectode salvarle de la destrucción que amaga siempre a las obras del pincel. Gautier no lleva a esta traducción ningún género de ideas literarias, como las llevaba el mismo Diderot; su crítica es puramente pictórica, crítica de hombre del oficio en cuyos secretos estaba iniciado desde niño. Sirvió de heraldo a la crítica romántica en el terreno de la pintura, y su acción puede condensarse en dos palabras: fué el campeón de Delacroix y el adversario de Paúl Delaroche. [1]

Como crítico de teatros, Th. Gautier pecó siempre de indulgencia tan excesiva que llega a confundir los méritos más diversos, convirtiéndose en notoria injusticia. Teniendo que examinar

todas las semanas producciones en gran parte medianas o baladíes y que chocaban de frente con todos sus gustos artísticos, abiertamente hostiles a la mayor parte de las convenciones del teatro francés y a los géneros tenidos por más nacionales, como la tragedia clásica, el *vaudeville* y la ópera cómica; y no pudiendo entregarse libremente a la expresión de sus antipatías ni hacer aquel género de crítica de impresión, penetrante, pero exclusiva, que es la única crítica de los artistas, prefirió confundir a la mayor **[p. 456]** parte de los autores en una continua y desdeñosa benevolencia. [1] Algo de esto se observa también en sus juicios sobre autores de libros, si bien en esta parte manifestó muchas más veces su gusto personal, especialmente cuando se trataba de poetas líricos o de novelistas, dejándonos sobre E. Heine, sobre Gerardo de Nerval, sobre Baudelaire, sobre Balzac páginas brillantísimas de aquel mismo género de crítica pintoresca y anecdótica que admiramos en sus descripciones de cuadros. Al mismo género pertenecen las semblanzas y recuerdos personales que se han reunido con el título de *Historia del romanticismo*. Por el contrario, es trabajo oficial, y hecho con grande esmero, el informe o relación sobre los progresos de la poesía francesa desde 1830 hasta 1867. Por la forma es un modelo de discreción y de cortesía, no menos que de animación y de gracia; por el fondo, un estudio bibliográfico de los más completos, al cual sólo falta un poco de sobriedad en los elogios, menos atenuación en las censuras y el apoyo de algunas ideas generales, buenas o malas, que den a los juicios un valor más universal que el de arbitrarias decisiones, hijas del instinto y del hábito técnico, que mucho suplen en verdad, aunque no lo suplan todo. Pero siempre es interesante oír la voz de un poeta que juzga a sus cofrades y a sus émulos; y en honra del carácter moral de Th. Gautier, ha de decirse que encontró algo bueno en todos, y palabras magníficas para quienquiera que las mereciese, sin que detuviera nunca su pluma, movida únicamente por el amor de lo bello, ninguna

consideración extraña a la libertad del arte, ni siquiera el temor de molestar, confesando altamente su admiración por las últimas obras de Víctor Hugo, al Emperador que le había encargado su trabajo para solemnizar con él y otras Memorias análogas la Exposición Universal de 1867. [2] Pero la obra maestra de Gautier como crítico es, sin duda, su libro de *Los Grotescos (1844),* cuyo asunto y tendencias hemos indicado en **[p. 457]** otra parte; libro cuya excelencia nace precisamente de no ser en rigor libro de crítica, sino de historia anecdótica y de biografía pintoresca, como cumplía a la índole de su autor, de quien puede decirse que en más de treinta volúmenes no ha legado al mundo ni una sola idea; gran motivo de indignación y escándalo para el grave pensador y antiguo teólogo protestante Edmundo Scherer, [1] que le llama «el escritor más ajeno que hubo nunca a toda concepción elevada del arte y a todo empleo viril de la pluma». Tanta severidad parece excesiva; el autor de *Fortunio* es, sin disputa, un escritor de decadencia, artista corrompido y refinado a la manera de Petronio, *arbiter elegantiarum, auctor purissimae impuritatis,* o más, bien uno de aquellos sofistas de la familia de Filóstrato de Lemnos, que aspiraban a convertir su prosa en una galería de cuadros imaginarios. Pero si este género de perversión literaria tan raro y exquisito puede disimularse en alguien, será de fijo en Gautier, en quien la manera de decadencia resulta tan ingenua y espontánea que el lector de buen gusto siente la tentación de darle las gracias por no haber tenido ideas, en vez de hacerle sobre ello un capítulo de cargos. En su género es único; en cualquier otro se hubiera confundido entre los artistas más vulgares. Su amaneramiento y su *dilettantismo* es lo que le salva. [2] Esta manera la ha definido él mismo exactamente en su estudio sobre Baudelaire: «Hay gentes que son *naturalmente amaneradas*. La sencillez sería en ellas pura afectación y una especie de amaneramiento en sentido inverso. Todo lo que tiene de encantadora la verdadera inocencia, lo tiene de molesto y desagradable el falso

candor… El poniente, ¿no tiene su belleza lo mismo que la mañana? Eso que impropiamente se llama estilo de decadencia, no es otra cosa que el arte cuando llega a ese punto de madurez extraña, propio y característico de las civilizaciones que envejecen; estilo ingenioso, complicado, sabio, lleno de matices y de **[p. 458]** refinamientos, que extiende siempre los límites de la lengua, explotando todos los vocabularios técnicos, tomando colores de todas las paletas, notas de todos los instrumentos, esforzándose por expresar el pensamiento en lo más inefable que tiene, y la forma en sus contornos más vagos y fugitivos. Se recordará a propósito de esto la lengua del bajo imperio romano, jaspeada ya con los verdores de la descomposición, y los refinamientos complicados de la escuela bizantina, última forma del arte griego *deliquescente;* pero tal es el idioma necesario y fatal de los pueblos y de las civilizaciones donde la vida facticia ha reemplazado a la vida natural, desarrollando en el hombre necesidades antes desconocidas».

Con su poesía puramente formal y técnica; con su culto de la belleza robusta sustituído al culto de la palidez y de la muerte; con su indiferencia moral y su insensibilidad marmórea; con su afirmación tantas veces repetida de que el asunto nada importa al pintor ni al poeta, Th. Gautier produjo, como él mismo dice, una «bifurcación en la escuela romántica», llevándose a los artistas puros, mientras que Víctor Hugo se convertía en profeta social y Alfredo de Musset conservaba el culto de las almas apasionadas. Sin ser ni Musset ni Gautier espíritus críticos o disolventes, como lo fué Enrique Heine dentro del romanticismo alemán, por ellos quedó rota en dos sentidos contrarios la unidad de la escuela, precisamente porque estaba cumplida totalmente su fórmula y emancipada para siempre la poesía lírica en la inmensa variedad de sus manifestaciones. Todo era posible ya; desde los *Poemas Evangélicos,* de Laprade, hasta las *Flores del mal,* de Baudelaire; desde los pequeños poemas de Coppée, hasta los

Poemas bárbaros y antiguos, de Leconte de Lisle; desde las meditaciones filosóficas de Sully-Proudhomme sobre la *justicia,* hasta las *Odas funambulescas,* de Teodoro de Banville, o los sonetos impecables de Heredia; todo era posible menos el regreso a la oda académica y al poema didáctico. La poesía ética y descarnada de Malherbe, de Boileau y de J. Bautista Rousseau, quedaba vencida para siempre.

Por el contrario, en el teatro el triunfo de los románticos había sido puramente negativo y de consecuencias efímeras. Ni el arte de Shakespeare, ni el arte español, ni el arte de Schiller conseguían **[p. 459]** aclimatarse en Francia; Víctor Hugo, con toda su magnificencia de poeta lírico; Alejandro Dumas, con su intrepidez de ejecución y su temperamento poderoso e inculto habían caído uno tras otro en el melodrama de puñal y veneno. Se esperaban las obras maestras de la nueva escuela y no llegaban nunca. La reacción era inevitable, y a muchos hombres de gusto empezaba a parecerles la poesía de *Fedra* y de *Atalía* no menos poética y más humana que la de *Hernani* y *Ruy Blas*. Era una agradable sorpresa, al releer las obras antiguas, encontrar allí la vida del alma que faltaban en las modernas. Nadie pensaba en volver a levantar la barrera de las unidades, ni invocar de nuevo las supuestas reglas de Aristóteles; pero comenzaba a entenderse que la cuestión técnica no había sido más que secundaria, y que el nuevo teatro, cualesquiera que fuesen sus méritos, resultaba notoriamente inferior al antiguo en lo más esencial del arte dramático, en la representación viva de los caracteres y afectos humanos, y estaba, además, a cien leguas de los grandes maestros de otras partes a quienes sólo imitaba en el tumulto exterior. La reacción tenía que venir, y en gran parte la hizo la célebre actriz Rachel, después de 1838, dando nueva juventud con su admirable interpretación a las principales joyas del antiguo repertorio. En torno de la inspirada trágica vinieron a agruparse los clásicos dispersos y algunos tránsfugas de la escuela romántica que tenían

autoridad como críticos o como profesores (Nisard, Planche, Saint Marc-Girardin), y los aplausos concedidos a las antiguas tragedias fueron como el desquite de la turbulenta noche de *Hernani*. Pero, es claro que la reacción no podía hacerse exclusivamente con modelos del siglo XVIII, y, buena o mala, había que oponer alguna obra fresca a las de los innovadores. Y este fué el punto débil de aquella reacción, porque entre los pocos poetas que la siguieron, ninguno había que ni remotamente igualara en genio a Víctor Hugo ni a Dumas en talento escénico. Pero las cosas caen del lado de que se inclinan, y en 1843 estaban ya tan maduras para el descrédito del drama romántico, que la titánica concepción de *Los Burgraves* (lo único verdaderamente admirable que hay en el teatro de Víctor Hugo) era silbada el 7 de marzo, y el 22 de abril obtenía un éxito inaudito, aunque momentáneo, la *Lucrecia,* de Ponsard, concebida, según el sistema de la antigua escuela, **[p. 460]** con un poco más de movimiento, más pompa lírica y más atención al color local. Ponsard, sin tener nada de genio, era poeta muy estimable, tanto, por lo menos, como Casimiro Delavigne, y lo mostró luego en otras obras llenas de elegancia y sensatez; pero tuvo sobre todo la fortuna de llegar a tiempo, y la aprovechó como hombre hábil. La Academia Francesa, decretando a su tragedia un premio de diez mil francos, y llamándole muy pronto a su seno, vino a poner el sello de su autoridad al movimiento reaccionario. Pero, aunque el drama romántico fuese ya un cadáver, el éxito de Ponsard no resolvía nada, porque ni el poeta era un nuevo Racine, ni él mismo creía posible volver a la fórmula antigua sino con grandes modificaciones. Así, más que poeta clásico, fué poeta ecléctico, y pasado el fervor de la primera sorpresa, llegó más fácilmente al alma de su público con el drama semirromántico de *Carlota Corday* y con la comedia enteramente moderna de *L'Honneur et l'Argent* que con los *Homeros y Ulises* que de vez en cuando continuó escribiendo. La tragedia clásica había muerto con el antiguo régi-

men y era imposible resucitarla. La comedia había ido perdiendo en manos de Scribe y de sus colaboradores todo carácter literario. El drama romántico había abortado. La escuela del *buen sentido,* preconizada por Ponsard, no podía ser más que una escuela de medianía elegante y académica. Sólo una evolución realista podía salvar el teatro, y esta evolución, presentida por Diderot y realizada ya en la novela por Balzac, iba a pasar, aunque de un modo incompleto, a las tablas, creándose el drama de costumbres modernas y de tesis social, única forma que hoy subsiste, aunque no sin visos de próxima decadencia que quizá anuncie los funerales del teatro mismo, a lo menos en su forma tradicional.

Con el fracaso de la tentativa romántica en el teatro contrastaba el singular y admirable desarrollo de la novela. No fué la histórica la más afortunada, aunque grandes poetas líricos la cultivasen ocasionalmente. Ni el Cinq *Mars,* de Alfredo de Vigny, ni *Nuestra Señora de París,* de Víctor Hugo (considerada meramente como novela, y prescindiendo del simbolismo arquitectónico) pueden competir en las condiciones propias del género con las obras maestras del novelista escocés que a todos servía de dechado, y que a todos aventajaba en el don de la segunda vista **[p. 461]** histórica, y en la serena imparcialidad con que reconstruía lo pasado. Había sido Walter-Scott anticuario de profesión, de vocación y de amor, y ninguno de los novelistas franceses lo era, aunque fuesen hombres de vivísima imaginación. A. Dumas, que los superaba a todos en el don de la inventiva, no menos que en ignorancia tan profunda como intrépida, y en total carencia de escrúpulos de estilo, echó por el atajo inventando una nueva especie de libros de caballerías, que sólo tenían de novelas históricas el nombre, pero que cumplían como ningún otro libro de entretenimiento el fin, subalterno e ínfimo sin duda, pero no a todos accesible, de entretener ingeniosamente las horas ociosas. Su desbordada vena de improvisador encontró ancho campo en la forma literaria del folletín, de la cual se le puede tener por in-

ventor. En más de doscientas novelas que con bárbara fecundidad produjo, asistido por varios colaboradores, reunió tal suma de lances, complicaciones y embrollos estupendos, y de tal modo acertó a empeñar el interés y a suspender la curiosidad, que Europa entera estuvo pendiente de aquellas extravagantes y divertidísimas fábulas, y hoy mismo siguen entreteniendo a muchos, aunque por pedantesca preocupación se nieguen a confesarlo los mismos que no pueden menos de bostezar con los llamados ahora *documentos humanos*. Para comprender el mérito singularísimo de Dumas, aun en ese género de producción atropellada e industrial, no hay más que compararle con sus inmediatos discípulos o rivales, sin excluir a F. Soulié y a E. Sué, corifeos de la turba de vándalos que en pos de él inundó el folletín, no ya sólo con novelas pseudo-históricas que no solían traer más grave mal que enseñar historia falsa a los que nunca habían de aprender la verdadera, sino con informes engendros socialistas y con bestiales y malsanas representaciones de la vida actual, pintándola como paraíso de todas las concupiscencias. Moralistas de los menos rígidos dieron la voz de alarma contra esa literatura demagógica y encanallada, que desde 1840 a 1848 fué una excitación continua y violenta a todas las malas pasiones que hierven en el populacho de las grandes capitales. La novela de propaganda socialista apenas pertenece al arte, pero ha tenido acción eficaz en la historia de las convulsiones morales de nuestro siglo, y es imposible dejar de mencionarla como signo de los tiempos.

[p. 462] Hubo, por otra parte, una gran personalidad literaria que, a lo menos por algún tiempo, pareció confundirse en el grupo de los agitadores más violentos, a quienes se acercaba por sus ideas, pero no por su estilo, que fué desde el primer día perfecto y de admirable elocuencia. Si las teorías sociales de Jorge Sand (1804-1876) han envejecido, y ya ni peligro ofrecen como no sea a espíritus muy desprevenidos o muy cándidos; si las mismas extrañas reivindicaciones de los derechos del amor y de la

independencia de la mujer, materia constante de sus primeros escritos, han perdido de puro absurdas toda virtud corrosiva y yacen olvidadas con los mismos libros que las consignan; si ha perecido, en suma, toda la parte deleznable y transitoria de sus obras, todo lo que escribió antes de *ser ella misma,* antes de recobrar y afirmar su inspiración personal y su verdadero idealismo, confundido y revuelto por muchos años entre el fárrago de utopías y palingenesias sociales que sucesivamente inocularon en su espíritu los Leroux, los Reynaud, los Cabet y otros personajes de la misma laya (mostrándose así una vez más que en materia de conceptos generales la mujer vive siempre de reflejo); si, en suma, el río del olvido se ha llevado apresuradamente a *Valentina,* a *Lelia,* a *Espiridión,* a *Jacobo y a Consuelo,* con otros mil engendros teosóficos, humanitarios y anticonyugales que fueron escándalo de su tiempo, toda esta depuración no ha servido más que para realzar la noble y serena poesía de aquellos otros libros de la segunda época de Jorge Sand, en que, apaciguada su ardiente imaginación (que por raro caso se unía a un temperamento calmoso y aun frío), empezaron a ceder el paso las nieblas de su mente a las visiones del arte puro y a la radiante luz de la belleza.

Esta conversión literaria, que data de 1846 por lo menos, nos ha valido las obras de Jorge Sand más puras y más exquisitas, sus idilios del Berry, sus pinturas de costumbres rústicas, *La Mare au Diable, La Petite Fadette, François le Champi* y tantas otras, continuadas casi sin interrupción hasta su muerte, y que dieron a su vejez, tranquila y respetada, una aureola de gloria muy diversa de la siniestra luz que la había rodeado en sus escandalosas mocedades. Tomada en su integridad la serie numerosísima de las publicaciones de Jorge Sand, puede considerarse como la expresión más completa del idealismo romántico en la novela. **[p. 463]** Prescindiendo del género histórico, que cultivó muy rara vez, y esto de un modo quimérico y extravagante, todas las formas del pensamiento idealista tienen larga representación en el conjunto

de sus obras y bajo este aspecto adquieren interés hasta las más endebles y absurdas; como espejo fiel que son de todo lo que se sentía y se pensaba en torno de su autora. La novela íntima o de pasión solitaria indomable y soberbia; el René femenino *(Lelia);* la novela de conflictos domésticos y tesis antimatrimonial *(Valentina, Indiana, Jacobo);* la novela pseudo-teológica, con las fantasías del *Evangelio Eterno y* de la religión del porvenir *(Espiridión);* la novela druídica o de supersticiones célticas *(Juana);* la novela teúrgica, iluminista y simbólica *(Consuelo, La Condesa de Rudolstadt),* la novela socialista *(El Molinero de Angibault);* la novela bucólica, cuyas muestras más insignes hemos citado ya; la novela de costumbres aristocráticas, todas, en medio de la profunda indiferencia de su contenido, tienen una estética común, que sólo en las obras que podemos llamar de la tercera manera (esto es, posteriores a la temporada de efervescencia socialista), ha podido campear sola y libre de otras preocupaciones, pero que infundió aún en los primeros libros todo lo que tienen de realmente poético, e hizo a su autora conservar cierta especie de virginidad artística en medio del fárrago de sistemas a que sucesivamente prestó el encanto de su estilo. Esta teoría es poco más o menos la misma que hoy vuelve a enunciarse con el título de *novela novelesca*.

Oigamos cómo la explana la misma Jorge Sand en uno de sus preámbulos: «Cuando comencé a escribir novelas, no había pensado en teoría alguna; pero poco a poco fué formándose en mí casi de un modo instintivo la teoría que voy a exponer y que he seguido constantemente, casi sin darme cuenta de ella. Conforme a esta teoría, la novela debe ser obra de poesía tanto como de análisis. Requiere situaciones verdaderas y caracteres reales, que se agrupen alrededor de un tipo destinado a resumir el sentimiento o la idea capital del libro. Este tipo representa generalmente la pasión del amor, puesto que casi todas las novelas son historias amorosas. Según la teoría enunciada, hay que idealizar

este amor, y, por consiguiente, el tipo; no dudando en concederle todas las potencias cuya aspiración podemos sentir, y todos los dolores **[p. 464]** cuyas heridas hemos sentido nosotros mismos o hemos visto sentir a otros. Pero en ningún caso se ha de tolerar que los acaecimientos fortuitos le envilezcan; ha de morir o triunfar, y por eso no ha de haber reparo en concederle excepcional valor en la vida, fuerzas superiores a las del vulgo, encantos o dolores que sobrepujen totalmente la habitual condición humana, y aun, si se quiere, la verosimilitud admitida por la mayor parte de las inteligencias. En resumen: idealización del sentimiento que forma el asunto, dejando al arte del narrador el cuidado de poner este tipo dentro de un conjunto de condiciones, y en un cuadro de realidad bastante sensible para hacerle resaltar».

Esta teoría, tan claramente expuesta, explica a la vez que la manera artificial con que Jorge Sand construía sus héroes, la atmósfera de pureza artística y de elevación suave, que envolvió siempre hasta sus concepciones más insanas y sus delirios más abominables. Es cierto que esta misma idealización mística los hizo por de pronto más peligrosos, sirviendo muchas veces de tenue veladura a impulsos muy carnales. Pero el culto del ideal nunca es estéril, y a veces salva de los peores pasos al artista por una especie de moralidad suplementaria e imperfecta, que pudiéramos llamar la moralidad del gusto. Y ésta, unida a cierto fondo de nativa bondad, que Jorge Sand no perdió nunca, la fué conduciendo por grados desde los abismos del ideal turbulento, egoísta y amotinado contra toda ley divina y humana, hasta el ideal generoso y quimérico de la reforma social, y desde éste hasta el ideal modesto, apacible y resignado de la vida más sencilla y más próxima a la madre tierra, que la hace partícipe de sus vitales energías y de su augusta calma. Quédese para Zola el discutir si los aldeanos que pintaba *la buena castellana de Nohant* carecen o no de realidad, sin duda porque no blasfeman ni se revuelcan en la

inmundicia como los de *La Terre; y* bástenos a nosotros consignar que estas nuevas geórgicas que tienen algo de la casta gravedad de la musa antigua; estas obras de admirable poesía, no afeminada, no de égloga ni de abanico, sino saludable, robusta, sincera; no nacida tampoco de la brutal pesquisa de un momento (propia más que de un novelista de un comisionado de apremios), sino de comunicación íntima, familiar y simpática con el alma del hombre de las *labores profundas,* no han sido **[p. 465]** extrañas de ningún modo a la predilección concedida a tales asuntos por los novelistas rusos, hoy tan celebrados, y a la especie de piedad con que los tratan. Lo que grandes poetas habían hecho en la epopeya, Jorge Sand lo llevó a la prosa, creando la novela idílica, que es la parte más noble y subsistente de su obra. Por este lado, su arte no está tan muerto como dicen, y en Turgueneff y en Tolstoi se le encuentra transformado; mientras que otras partes de su genio prosiguen influyendo en el vigoroso espíritu de la mujer que con el nombre de Jorge Elliot descuella en primera línea entre los novelistas ingleses. [1]

Antítesis del arte apasionado de Jorge Sand fué el arte frío, correcto, impasible, de Próspero Merimée (1803-1870), tenido universalmente por el prosista más clásico y perfecto de la moderna literatura francesa. Muchos le aventajan en el color, en la limpia severidad del dibujo no le ha vencido nadie. Su manera narrativa, rápida, algo seca y llena de nervio, es la perfección de la novela corta; no se puede contar mejor: sin declamaciones sin énfasis, sin aparato pintoresco, sin descripciones formales, sin más detalles que los precisos y característicos, grabados hondamente como en una plancha de acero. Por su perfección tiene esta prosa la misma transparencia que la de Voltaire; ni siquiera parece estilo. Esto sí que es ceñir la palabra a la realidad, y así se logra la visión precisa de ella, y no con esas impotentes orgías de color a que se entregan los pseudo-realistas.

Mérimée, escritor tan magistral, era discípulo, sin embargo, de uno de los más desiguales, incoherentes y excéntricos escritores que pueden darse, del famoso Stendhal, de cuyo ateísmo crudo y sensualismo feroz participaba, aunque sin hacer tan cínico **[p. 466]** alarde de ello, no sólo porque se lo vedaban sus perfectos hábitos de hombre de mundo, sino porque la misma impiedad había tomado en él un carácter frío y desdeñoso más bien que agresivo. Por las ideas pertenecía enteramente al siglo XVIII: ni bautizado estaba. Un pesimismo tranquilo, que en la práctica tenía consecuencias más epicúreas que estoicas, parece haber sido su única filosofía. *Era de la religión de Lucrecio,* pero sin la austeridad de pensamiento, sin la elevación serena, sin la melancolía del gran poeta romano, y en cambio con una especie de ironía trascendental que hiela la sangre. Sus novelas y sus historias son un tejido de horrores contados con la mayor sencillez del mundo, como si el autor lo encontrase todo naturalísimo. Buscaba con preferencia en los anales del mundo los episodios más sangrientos, los crímenes más formidables, períodos como el de Sila y la Guerra social, o como el reinado de Don Pedro de Castilla, para convertirlos en materia de sus estudios de erudición; su especialidad eran los grandes degüellos, los asesinatos refinados, todas las catástrofes del género humano. Había en esto cierta especie de obediencia al gusto romántico que en la novela y en el teatro gustaba de impresiones fuertes; había también algo y aun mucho de burla y de *humorismo* sanguinario, que es un humorismo como otro cualquiera; pero la raíz más honda de todo ello estaba sin duda en el escepticismo absoluto de Mérimée, en su concepción mecánica y fatalista del mundo, y en su inmoralidad teórica, que contrastaba con mil buenas cualidades y prendas personales que tuvo y que le hacían capaz hasta de abnegación en sus tratos y amistades. Este hombre, que se creía superior a toda afectación, había caído en la mayor de todas, en la de hacerse pasar por peor de lo que era, mostrándose inaccesible a toda creen-

cia y a todo entusiasmo, y engañándose a sí propio para que nadie le engañara.

Considerado como artista, difiere de los demás románticos, no sólo por su ausencia de sensiblidad real o afectada (carácter que le es común con Th. Gautier, que por lo demás representa el polo opuesto del arte); no sólo por su actitud puramente negativa enfrente del problema religioso y de todos los problemas sociales y políticos; no sólo por su apartamiento voluntario de todo lo que apasionaba a sus contemporáneos; no sólo por la precisión y sequedad de su frase que tanto contrasta con la verbosidad **[p. 467]** desatada de los restantes, sino por sus prevenciones contra el arte de los versos, o más bien, por su incapacidad para la emoción lírica. Era de los que sostienen en serio que la forma métrica está condenada a muerte para un plazo más o menos lejano, y que sólo pudo ser tolerable en la infancia de las sociedades. Mérirnée, por consiguiente, fué un romántico *sui generis,* escritor único, cuya principal característica exterior es el *exotismo,* quiero decir, la tendencia a buscar la inspiración en pueblos extraños y remotos. A diferencia de los demás literatos franceses de entonces y de ahora, que no suelen conocer más lengua ni más literatura que la propia, ni sospechan siquiera que otra cosa exista, Mérimée sabía admirablemente varias lenguas, particularmente el ruso y el castellano, y había estudiado más o menos a fondo sus respectivas literaturas. Su españolismo, de mucho mejor ley que el de Víctor Hugo, se muestra más que en la divertida falsificación del *Teatro de Clara Gazul (1825)* (donde sin embargo acertó a remedar muy bien, porque se trataba de condiciones análogas a las suyas, el arranque, el nervio y la rapidez de acción, que caracterizan nuestra comedia, si bien huyó cuidadosamente de la imitación del estilo culto), sino en el admirable relato de *Carmen,* tan lleno de energía trágica; en la leyenda de *Las Animas del Purgatorio* (nueva versión del inagotable tema de Don Juan), y hasta en notables artículos de crítica literaria, como el que escribió so-

bre Cervantes. [1] En cuanto a la literatura rusa, hoy tan de moda en Francia, él fué el verdadero iniciador, con sus traducciones de Puskin y **[p. 468]** de Gógol, con *Los Cosacos, y El falso Demetrio,* a quien hizo además protagonista de un drama.

Esta tendencia exótica que le hace colocar sucesivamente la acción de sus cuentos en Italia, en Lituania, en Tremecén, en Córcega, buscando en todas partes pasiones más primitivas y situaciones más violentas que las que pueden nacer en el seno de una sociedad decrépita por el largo hábito de la civilización, era sin duda un impulso romántico que, complicándose en Mérimée con su escéptica ironía, le llevó muchas veces a la parodia de lo mismo que como artista amaba, y a la falsificación del *color local,* inventando, no sólo el teatro de una supuesta actriz española, sino una colección de poesías populares de Iliria *(La Guzla, 1827),* con todo género de notas eruditas; broma literaria que engañó, no sólo a un doctor alemán que dijo haber descubierto a través de la prosa de Mérimée el ritmo de los cantos originales, sino a los mismos eruditos eslavos que acudieron al supuesto traductor en demanda del texto de las canciones. Este éxito de tan rara calidad desengañó un poco a Mérimée sobre el *color local,* pero jamás renunció a él, y en veras o en burlas forma parte integrante de su manera. Siempre el erudito, el *dilettante* de arqueología, el incansable viajero, son en él inseparables del artista, y sus procedimientos de narración y de reconstrucción de épocas y de almas los aplica por igual a la novela y a la historia. *Crónica de Carlos IX* se llama la más extensa, y el autor insinúa con la irónica modestia que le es habitual, que su libro no es más que un extracto de sus lecturas en Brantome y D'Aubignac. Con unos cuantos capítulos de Froissart teje un drama sobre *la Jacquerie*. Tenía vocación de historiador, pero en la historia no gustaba más que de las anécdotas: «Daría con gusto todo Tucídides por las memorias auténticas de Aspasia o de una esclava de Pericles». Nada le repugnaba más que las grandes síntesis y las huecas gene-

ralidades. Siendo inteligentísimo en la técnica de la arquitectura, y habiendo desempeñado por muchos años la inspección de monumentos en Francia, no hay en todos sus *Estudios sobre las Artes de la Edad Media* ni asomo de una doctrina general.

En cambio los detalles no le fatigan nunca, y con qué lucidez **[p. 469]** los ve, y ¡con qué arte disimulado los agrupa! Aunque se prescindiera de la perfección sabia de su estilo, todavía interesarían sus novelas consideradas meramente como inagotable museo de curiosidades psicológicas, como galería de formas y variedades de la especie humana, no deformada arbitrariamente según la vemos en los libros de Stendhal, sino estudiada principalmente en los caracteres francos y en las civilizaciones primitivas. Entre todos estos altos relieves sobresale por su hermosura clásica el de *Colomba,* que es la verdadera *Electra* de las literaturas modernas, más digna heredera del arte de Sófocles que ninguna de sus imitaciones directas. Hasta la amargura misantrópica del narrador, su profundo desprecio del género humano, parece templarse aquí por una contemplación más serena de la vida.

Hemos seguido los progresos de la evolución romántica en el campo de la novela. Del romanticismo salió Balzac, que fué contemporáneo de todos los escritores hasta aquí citados, y pasó de esta vida antes que la mayor parte de ellos. Pero así como el lirismo romántico propiamente dicho termina en Alfredo de Musset y en Th. Gautier, que inician caminos divergentes; así como el teatro romántico termina propiamente en el fracaso de *los Burgraves,* para abrir puerta, primero a la reacción clásica y luego a la comedia realista; así también con Balzac, romántico hasta la medula de los huesos en sus procedimientos y en su estilo, pero al mismo tiempo observador implacable y anatómico feroz de la bestia humana, levanta la cabeza la novela realista, para sobreponerse en breve plazo a la novela romántica. Quede reservado para más adelante el estudio de estas transformaciones.

Y ahora, antes de separarnos del romanticismo literario, hagamos mérito de otra gran conquista suya: es decir, de la renovación de la historia artística y pintoresca. El sentido poético de la Edad Media, enteramente falseado, ya en los historiadores que servilmente habían remedado las formas clásicas; ya en los cronistas palaciegos, que a todos los tiempos habían dado el barniz uniforme de la devoción monárquica y de la etiqueta cortesana; ya, por último, en los enciclopedistas que sólo habían visto en la historia una máquina de guerra contra el antiguo régimen, fué antes que por nadie adivinado y enaltecido por los poetas: en Alemania por el autor de *Guillermo Tell* y el de *Goetz de* **[p. 470]** *Berlichingen,* en Inglaterra por el de *Ivanhoe,* en Italia por el de *Carmagnola y Adelchi,* en Francia por el cantor de *Los Mártires y* por el poeta arqueólogo de *Nuestra Señora de París*. Hubo, sin duda, en esta primera contemplación ilusiones y espejismos, pero hubo también, y el tiempo vino a probarlo, una especie de revelación súbita nacida no solamente de la nostalgia poética de lo pasado, sino del espectáculo de los maravillosos y espantables acontecimientos que a fines de la centuria décimaoctava y en los primeros años de la presente, removieron hasta el fondo la sociedad europea, y despertando energías aletargadas durante siglos, hicieron comprensibles en lo pasado guerras, revoluciones, catástrofes de imperios, arranques de genio individual, que para los historiadores de otros tiempos habían sido letra muerta. Vino con esto un nuevo modo de entender la historia, análogo al de los grandes historiadores de la antigüedad y del Renacimiento en cuanto a considerarla como cosa viva y materia de arte, pero diverso en cuanto a sus procedimientos de investigación y de reconstrucción, que en aquélla eran las más veces directos e inmediatos por tratarse de una realidad contemporánea o muy próxima, y aquí, por el contrario, tenían que aplicarse casi siempre a tiempos y a sucesos oscurísimos, juntando fragmentos dispersos, interpretando testimonios discordes, preguntando su sentido a

instituciones muertas; labor primeramente científica, a la cual venía a poner el arte su espléndida corona.

El escritor francés en quien primeramente y de modo más perfecto se vieron unidas las cualidades de investigador y las de artista histórico fué, sin duda, Agustin Thierry (1795-1856), [1] una de las figuras más venerables y simpáticas de la historia literaria de nuestro siglo. Como investigador hereda las tradiciones de la antigua erudición francesa, representada especialmente por los Benedictinos de San Mauro; como artista, desciende de los grandes poetas románticos, y confiesa altamente sus orígenes. El *Ivanhoe* le hizo comprender el carácter de la conquista **[p. 471]** normanda en Inglaterra, y la oposición de las dos razas llevándole a convertirse en historiador de la raza vencida. [1] Cuando leyó, niño todavía, la batalla de los francos en el poema de Chateaubriand, la impresión recibida fué tal, que *decidió de su vocación:* son palabras suyas escritas en 1840 al frente de sus *Narraciones Merovingias,* que, a pesar de su forma fragmentaria y de presentarse modestamente como paráfrasis de la Crónica de Gregorio de Tours, son una especie de poema histórico, y la más excelente de sus obras bajo el aspecto de arte, sin excluir la misma *Conquista de Inglaterra por los Normandos,* aunque ésta sea de trascendencia histórica mucho mayor. En las *Cartas sobre la Historia de Francia,* en los diversos artículos coleccionados con el título de *Diez años de estudios históricos* expone y justifica largamente el mismo Thierry todas las novedades que implicaba su reforma histórica, desde volver su fisonomía a los nombres bárbaros restableciendo la ortografía germánica, hasta acabar para siempre con los anacronismos de ideas, y con todas aquellas insulsas vaguedades de *cuestiones dinásticas, gobiernos, medidas de Estado, conspiraciones reprimidas, poder público y sumisión social,* que servían a los historiadores retóricos para explicarlo todo y no explicar nada. El grande hecho social de la conquista y del despojo de las tierras fué para él la clave de la historia de la Edad Media, y le sirvió para ilustrar

con ardiente simpatía, quizá con cierto exclusivismo bien disculpable entonces, aquel poderoso movimiento de revolución social que acaba por engendrar los municipios y emancipar *el tercer estado*. Pero si alguna de sus teorías ha podido en los detalles ser rectificada por investigaciones nuevas que sólo han sido posibles siguiendo la senda que él trazó, todavía su intuición general de las cosas de la Edad Media es la que prevalece, y todo el que escribe sobre ella es, en mayor o menor grado, discípulo suyo. Y en la forma influye más, si cabe, habiéndose cumplido por entero aquel programa suyo formulado en 1820: «Guerra a los escritores sin erudición que no han sabido leer ya los escritores sin imaginación que no han sabido pintar». En las narraciones de Thierry y de los historiadores de su escuela, **[p. 472]** que surgieron en mayor o menor número por toda Europa, la historia, antes que una psicología en acción, antes que un tema de aplicaciones morales y políticas, es la historia misma, o sea, la reproducción, lo más íntegra y lo más enérgica que sea posible, de la vida de las generaciones extintas, en toda su variedad y plenitud orgánica. [1] De este modo el género se ha transformado recobrando su carácter estético, y hoy por hoy la poesía y la amenidad parecen refugiarse a toda prisa en el campo de la historia y de la crítica, huyendo del de la novela, que ya sólo por antífrasis puede llamarse libro de entretenimiento. [2]

Al lado de Thierry, y con dotes muy estimables, aunque inferiores por todo extremo a las suyas, contribuyó poderosamente a la transformación del estilo y del método históricos, un escritor no ciertamente de genio, y que de la escuela romántica aceptó sólo los procedimientos pintorescos, aplicándose sobre todo a contar en lengua moderna antiguas crónicas, y procurando conservarles en la refundición la ingenuidad y el encanto primitivos. Me refiero a Barante, que expuso además los principios del nuevo género narrativo en el prefacio de su *Historia* (un tanto prolija) *de los Duques de Borgoña,* publicada desde 1822 a 1824. Este

prefacio lleva por epígrafe aquellas profundas palabras de nuestro Quintiliano, tan mal entendidas por muchos teóricos: *«Historia scribitur ad narrandum, non ad probandum»*. Generalmente se confunde la escuela de Barante con la de Thierry, pero jamás preocuparon al primero las arduas cuestiones de razas y origen de las instituciones en que tanto insiste el segundo, y que le llevaron a adivinaciones pasmosas. Barante, historiador puramente artista aunque sólido en la investigación, es un discípulo de Walter-Scott que en vez de cultivar la novela cultiva la historia, y que al traducir para lectores modernos las páginas de Froissart y de Comines, aplica los mismos procedimientos de restauración arqueológica que su maestro había empleado en *Quentin Duward*.

Fué grande y decisiva la influencia ejercida por la escuela pintoresca aun en los historiadores que propiamente no **[p. 473]** pertenecen a ella. El mismo Guizot, tan árido y severo, tan doctrinario y amigo de fórmulas abstractas, fué modificando insensiblemente sus procedimientos. Mignet, que había comenzado por un cuadro idealista y sintético de la revolución francesa, acabó por componer libros puramente narrativos, como *Carlos V en Yuste y* la *Rivalidad de Carlos V y Francisco I,* en que no se ve más preocupación que la de dar su propio y exacto color a los hechos. Thiers, finalmente, que de poeta tenía menos que de nada y que por sus gustos esencialmente franceses pertenecía a la escuela clásica, acertó a emplear sus admirables cualidades de lucidez de espíritu y aguda y rápida comprensión, en historias casi contemporáneas donde la realidad podía ser *vista* inmediatamente y no necesitaba ser adivinada; pero es cierto que sus cuadros de batallas tienen un movimiento y una animación que indica la vecindad de una escuela diametralmente opuesta a la del siglo XVIII; a la cual, por otra parte, pertenecía Thiers en cuerpo y alma, como lo prueba el célebre prefacio sobre el arte histórica que escribió en 1855 al frente del volumen duodécimo de su

Historia del Consulado y del Imperio, donde parece reducir todas las dotes necesarias en el historiador a las que él tenía en altísimo grado, es a saber: la *inteligencia y* la *experiencia* larga que nace de la práctica de las cosas humanas y del manejo de los resortes del gobierno, diplomacia, administración, guerra y hacienda; consideración sin duda incompleta y no de las más elevadas, ni bajo el concepto de filosofía ni bajo el concepto de arte.

Así como el primitivo romanticismo, el de Walter-Scott y Chateaubriand, tuvo en Thierry y en Barante sus representantes históricos, así el segundo romanticismo, el de Víctor Hugo, está representado en historia por la fantasía poderosa y desbordada de Michelet (1798-1874), peligrosísimo modelo en crítica y en estilo, pero uno de los más grandes poetas que en su género cabe imaginar. Este género puede caracterizarse rectamente con el nombre de fantasmagoría histórica o visión apocalíptica de los tiempos. En toda la primera mitad de su vida literaria (hasta 1848 próximamente), Michelet había cultivado la historia con propósitos científicos, y mereció bien de estos estudios, ya naturalizando en Francia la *Ciencia Nueva* de Vico (1827) y los resultados de la crítica de Niebuhr sobre los orígenes de Roma (1831), ya las **[p. 474]** colosales investigaciones de J. Grimm, sobre el simbolismo del Derecho germánico (1837), ya acometiendo, finalmente, la grande empresa de una *Historia general de Francia,* cuyos seis primeros volúmenes, publicados antes de 1844, son los únicos que tienen positivo valor histórico, y también los más bellos desde el punto de vista artístico. Después, sus feroces preocupaciones de sectario, exacerbadas por su separación de la cátedra que desempeñaba en el Colegio de Francia, y por su famosa campaña contra los Jesuítas, le privaron de toda imparcialidad y templanza, arrastrándole a mil excesos de pensamiento y de lenguaje, que afean sobremanera, y aun llegan a hacer intolerables en algunas partes los volúmenes de su historia consagrados al Renacimiento, a la Reforma y a los tiempos posteriores. Ade-

más, con la vejez, su gusto, que nunca había sido muy puro, llegó a estragarse monstruosamente; la intemperancia de sus ideas trascendió a su estilo, convirtiéndole en un carnaval perpetuo de imágenes barrocas y extravagantes; y una fiebre continua, una efervescencia malsana, una especie de furia de color que se complace sólo en tonos crudos y asociaciones brutales, sustituyó a aquella especie de fantasía adivinatoria tan grande y tan poética con que había interpretado algunos períodos de la Edad Media y restaurado las imágenes de San Luis y de Juana de Arco, y hecho sentir bajo la bárbara prosa de los cartularios y de los procesos las palpitaciones del alma democrática de los siglos XIII y XIV, las luchas comunales y las tribulaciones de la libertad naciente. El Michelet de la vejez perecerá de todo punto, a pesar de las chispas que todavía lanzaba su inspiración ardiente, a pesar de las ráfagas de poesía deslumbradora que iluminan de vez en cuando ese caos de alucinaciones místico-revolucionarias. Es cierto que todavía las partes más endebles de la historia de Francia suelen interesar por el calor de la pasión y el torrente de la elocuencia lírica, que sólo al llegar al siglo XVII se torna resueltamente inmundo y fangoso. Aun en esos tomos hay, sobre los grandes artistas del Renacimiento, sobre los hombres de la Reforma, no juicios (que en vano sería esperarlos de Michelet), no retratos tampoco (porque raras veces penetra hasta el alma, y su imaginación en lo que tiene de fuerte e incontrastable es, como la de Víctor Hugo, imaginación de sensaciones agrandadas hasta el delirio, y no representación limpia y desinteresada de las **[p. 475]** cosas); pinceladas, si, de tan franca y brutal energía que nunca se apartan de la memoria. Para el hombre de ciencia esos tomos no existen; Roberto Flint, por ejemplo (ornamento de la novísima escuela escocesa), no los toma en cuenta al juzgar a Michelet en su libro sobre *Filosofía de la Historia,* pero el hombre de gusto literario aun allí debe rendir tributo a la imaginación de un gran poeta extraviado, reservando, no obstante, su admiración

para las porciones más puras de su talento, que son también, por caso feliz, aquellas en que más respetó los fueros de la verdad y cuanto hay digno y respetable entre los hombres. Por mucho que él en sus últimos prefacios haya querido atenuar el sentido de sus concesiones a la Edad Media y al arte ojival, asegurando que cuando las hizo era artista y escritor más bien que historiador y que obedeció a una especie de ternura, «por los dioses que mueren», todavía su gloria más indiscutible como historiador será, o la pintura, muy artística sin duda pero muy sólidamente documentada, del sombrío y terrible siglo XIV, o la mística leyenda de Juana de Arco, o las páginas «de ciego arranque por lo gótico», en que Michelet, sin preocuparse aún de la terrible conspiración urdida por el clero y por algunos arquitectos para engañar a liberales tan probados como Víctor Hugo y él, intentó descubrir la ley viva que había presidido a aquella maravillosa vegetación de la piedra. [1]

[p. 441]. [1]. Véase el final del V tomo de la *Historia de la literatura inglesa* (paralelo entre Musset y Tennyson).

[p. 442]. [1] .

Ah malheur à celui qui laisse la débauche
Planter le premier cou sous sa mamelle gauche!
Le coeur d'un homme vierge est un vase profond;
Lorsque la premiére eau qu'on y verse est impure,
La mer y passerait sans laver la souillure,
Car l'abíme est immense, et la tache est au fond.

(*La Coupe et les lèvres* .)

[p. 446]. [1]. Hay en las obras de Alfredo de Musset un volumen entero de *Misceláneas de Literatura y crítica,* en que, además, de las *Cartas de Dupuis,* figuran bastantes artículos sobre cuadros y teatros. Algún otro fragmento crítico de poca importancia puede encontrarse en sus *Obras Póstumas*.

Sobre Musset véanse, además de su biografía escrita por su hermano Pablo, dos artículos de Sainte-Beuve (que hoy nos parecen muy fríos de tono), uno en los *Portraits Contemporains* (tomo II), y otros dos en las *Causeries du Lundi* (tomos I y XIII); uno excelente de Montégut en *Nos Morts Contemporains (1.ª* serie), y otro de E. Faguet en sus *Estudios,* que repetidas voces hemos citado.

[p. 452]. [1]. *Nouveaux Lundis,* tomo VI, pág. 303.

[p. 454]. [1]. Sobre este infortunado poeta, que pasó la mayor parte de su vida en estado de locura mansa, y que hoy es más conocido por su suicidio, y por sus traducciones de Goethe y de Enrique Heine, que por sus versos, puede consultarse el tomo II de los *Souvenirs littéraires,* de Max du Camp, capítulo XX.

[p. 455]. [1]. *Portraits Contemporains* (la mayor parte de este volumen se refiere a artistas, aunque hay también algunos artículos de crítica literaria y teatral).- *Fusains et Eaux Fortes.-Tableaux à la plume.-Guide de l'amateur au Musée du Louvre.-Les Beaux Arts en Europe,* etc.

[p. 456]. [1]. Los folletines dramáticos de Th. Gautier se han coleccionado con el titulo de *Histoire de l'art dramatique en France depuis vingt-cinq ans* (París, Hetzel, 1858): seis volúmenes que, aunque no añadan mucho a la gloria de su autor, sirven para la historia del teatro.

[p. 456]. [2]. *Histoire du Romantisme, suivi de notices romantiques et d'une étude sur la poésie française,* 1830-1868.- *Portraits et Souvenirs Littéraires.-Portraits Contemporains,* etc.

[p. 457]. [1]. Véase el prefacio del tomo VIII de sus *Etudes de Littérature Contemporaine.*

[p. 457]. [2]. Sobre Th. Gautier véanse Sainte-Beuve: *Nouveaux Lundis,* tomo VI; Montégut: *Nos Morts Contemporains,* 2.ª serie, 1884; el excelente libro del Vizconde Spoelberch de Lovenjoul, *Histoire des Oeuvres de Th. Gautier* (París, Charpentier,

1887, dos vols. en 8.°), que es un modelo de paciencia y exactitud bibliográfica, y el reciente estudio de Max du Camp *(Th. Gautier,* París, Hachette, 1890), en la colección de *Les Grands Ecrivains Français*.

[p. 465]. [1]. Se ha escrito mucho acerca de Jorge Sand desde los tiempos de Sainte-Beuve y G. Planche hasta nuestros días. Los últimos estudios dignos de recuerdo son el de Caro, en *Les Grands Ecrivains Français* (1887), y el de E. Zola. Sin haber escrito propiamente libros de crítica, J. Sand expuso incidentalmente sus ideas artísticas y literarias en varias novelas *(Consuelo, Les Maîtres sonneurs, Teverino, Autour de la Table, Lettres à Marcia,* etc.), y también en su correspondencia y en sus preámbulos. Una de las grandes pruebas de su intuición estética y de su gusto, consiste en haber adivinado el genio lírico de Mauricio de Guerin, publicando el asombroso fragmento de *El Centauro,* que es una de las grandes cosas de la poesía francesa de este siglo, aunque escrito en prosa.

[p. 467]. [1]. Véase también en sus *Mélanges Historiques et Littéraires* un artículo importante sobre la *Historia de la Literatura española,* de Ticknor. Como nada hay insignificante en las obras de Mérimée, completaré la enumeracion de sus escritos españoles, recordando sus *Lettres d'Espagne,* dirigidas en 1830 a la *Revue de Paris;* un cuento brevísimo titulado *La Perla de Toledo; La familia Carvajal* (1828), espeluznante drama, análogo en su forma exterior a los ocho del *Teatro de Clara Gazul,* pero muy inferior a ellos; una narración sobre *las hechiceras españolas,* escrita en 1830, pero no publicada sino con sus *Ultimas Novelas, y* un artículo arqueológico sobre el famoso sepulcro descubierto en Tarragona. Por de contado, lo más importante de todo es su *Historia del Rey Don Pedro,* trabajo de muy sólida contextura, y que no ha envejecido aún. Fué el primero que acertó a sacar partido para la historia de aquel reinado de los muchísimos datos contenidos en la

Crónica catalana, atribuída hasta hace poco al Rey Don Pedro IV el Ceremonioso, y seguramente compilada por orden suya. Entre los estudios sobre Mérimée, merece particular atención el de Taine, en sus *Essais de critique et d'histoire* (3.ª edición, 1874).

[p. 470]. [1]. Vulgar y abusivamente suele decirse en España *los dos Thierry,* pero nadie debe confundir a un historiador de genio, como lo fué Agustín, con su hermano Amadeo, que en la *Historia de los Galos* (libro excelente en su línea) no pasa de investigador muy concienzudo, y en los restantes de vulgarizador ingenioso y ameno.

[p. 471]. [1]. Véase el artículo que publicó sobre *Ivanhoe* en *El Censor Europeo* de 28 de febrero de 1820.

[p. 472]. [1]. No insisto en este punto por haberle tratado largamente en mi discurso *Sobre la historia considerada como obra de arte*.

[p. 472]. [2]. Entre los estudios sobre A. Thierry, es muy discreto y elegante el de Ernesto Renán *(Essais de Morale et de Critique,* 1868).

[p. 475]. [1]. Además de sus obras históricas (en que abundan las digresiones, más o menos razonables, pero siempre brillantes y *sugestivas* sobre materias de arte), Michelet compuso ciertas fantasías de Historia Natural: *El Pájaro* (1856), *El Insecto* (1857), *La Montaña* (1868), *El Mar* (1861), que deben considerarse como libros de *Física Estética,* lo mismo que el de Toussenel, *L'Esprit des Bêtes*. Todo esto es divertido, pero de valor científico muy contestable, y de una especie de poesía sentimental y panteísta a un tiempo, que empieza por deslumbrar y acaba por enervar al que cae bajo su influjo. A fuerza de interpretar místicamente la naturaleza irracional, llega a perderse el sentido del espíritu, y, además, se ve turbia y confusamente la naturaleza misma. No hablemos del libro de Michelet sobre *el Amor,* que es una indecente

aberración senil, indigna de su nombre, y que sólo se explica por la grosería de sus hábitos y educación primera.

CAPÍTULO VI.—EL ROMANTICISMO EN LAS ARTES DEL DIBUJO.—PINTURA ROMÁNTICA: GERICAULT, DELACROIX, ARY SCHEFFER.—INNOVACIONES EN LA ESCULTURA: DAVID DE ANGERS.—EL ROMANTICISMO EN LA ARQUITECTURA Y EN LA ARQUEOLOGÍA ARTÍSTICA: LAS RESTAURACIONES DE VIOLLET-LE-

Y ahora, después de haber seguido las huellas del Romanticismo en todos los campos del arte literario (a los cuales todavía pudiera añadirse el de la prosa filosófica y oratoria, en que el grande innovador y el romántico por excelencia fué Lamennais, ya estudiado en otra parte), procede decir algo de sus consecuencias en el terreno de las artes plásticas y gráficas, donde la victoria fué mucho más disputada y más incierta. Como no me es posible entrar en pormenores técnicos, indicaré tan sólo los principales momentos de la lucha, y los resultados más positivos que de ella se obtuvieron. Por otra parte, pasados los fervores de la contienda, es cosa generalmente reconocida que la escuela romántica francesa produjo, sí, algunos artistas de singular talento, de grandes aspiraciones y de técnica brillante, pero ninguno que pueda calificarse de genio ni ponerse al lado de los grandes maestros de otros tiempos. Su triunfo indisputable fué enterrar para siempre la escuela de David y la pintura académica, pero el ideal que sustituyeron no ha gozado tampoco de muy robusta vida, y resulta hoy casi tan arcaico y convencional como el que ellos destronaron. Alguna culpa tuvo en esto el origen casi *literario* de esta **[p. 478]** revolución pictórica, que más bien que surgir espontáneamente en los talleres de los escultores o de los pintores, puede decirse que se incubó en los cenáculos de los poetas, y en las redacciones de los periódicos románticos. Por eso el carácter y tendencias de este movimiento han de buscarse en los críticos no menos que en los artistas.

El período de actividad de la escuela romántica en Bellas Artes va próximamente desde 1819 (fecha de la *Medusa* de Gericault) hasta 1850. En el terreno de la crítica no había más precedente que los *Salones* de Diderot, cuya influencia sobre el gusto de sus contemporáneos fué ninguna, y de los que en rigor más se deduce una teoría realista que una teoría romántica. La traducción de la *Historia del Arte* de Winckelmann había difundido algunas ideas ingeniosas y profundas, aunque sistemáticas con exceso, sobre el carácter de la estatuaria antigua; y estas mismas ideas, exageradas por David y aplicadas por él a la pintura, habían engendrado la escuela neoclásica de los tiempos de la Revolución, tan señalada por la simplicidad y firmeza de dibujo como por la afectada rigidez y perpetua tensión que comunicaba a sus figuras, haciendo grande estudio del desnudo y procurando dar a todos sus personajes apariencia de estatuas. [1] A David sucedió Gros, que fué por excelencia el pintor del consulado y del Imperio, y que en *la Batalla de Abukir,* en los *Apestados de Jaffa,* y en otros muchos cuadros suyos, especialmente de batallas, modificó bastante la árida fórmula de su maestro, mostrando mucho más arte de componer, y también más brío, calor y audacia de ejecución. Pero en lo sustancial, la enseñanza de David proseguía dominando en la Academia de Bellas Artes, aun después que su destierro en 1815 había dejado a la escuela francesa sin jefe visible. La inesperada aparición de Gericault, que no fué ni quiso ser nunca cabeza de escuela, pero que tenía pasión por la realidad y por el movimiento, y se había asimilado la manera violenta y atormentada del Caravagio, y su arte de distribuir la luz y las sombras (sin renunciar para eso totalmente a los hábitos **[p. 479]** académicos), fué la primera señal de insurrección; pero ni *el Cazador de la guardia,* ni *el Coracero herido,* ni el mismo *Naufragio de la «Medusa»,* a pesar de la oposición con que fueron recibidos por los clásicos, pertenecían realmente a la escuela romántica. El primero y el más ilustre de sus pintores fué sin disputa Eugenio De-

lacroix, que en 1822 expuso ya su cuadro de *Dante y Virgilio, y* dos años después *la Matanza de Scio*. Cada cuadro de los suyos era ocasión de una batalla; en la Exposición Universal de 1855 aparecieron reunidos todos, como para consagrar el triunfo de Delacroix, que de combatiente había pasado ya a maestro y a dictador del arte. Se han exagerado sus cualidades de colorista, por lo mismo que eran tan raras en la escuela francesa; fué, sobre todo, un pintor *literario,* lleno de Byron y de Shakespeare, inquieto, febril, nervioso y ardiente de pasión. Goethe admiraba sus ilustraciones del *Fausto,* hasta llegar a decir que «iban más allá de las imágenes que él se había formado». La dote característica de Delacroix era sin duda la *imaginación* poética, y por eso usó y abusó tanto de los asuntos tomados de dramas, novelas y poemas, especie de traducción inversa a la que había hecho David, traduciendo las estatuas en el lienzo. Para marcar en todo su apartamiento de tal escuela, Delacroix fué sistemáticamente incorrecto en el dibujo, enérgico y grandioso en la composición, enamorado de las pampas y esplendores de la luz y de la transparencia de las sombras, especialmente después de su viaje a Africa; y atento sobre todo a la expresión moral y a los indicios de la pasión más que a la belleza plástica. La pintura decorativa, muy adecuada a la mayor parte de sus condiciones brillantes y algo teatrales, puso el sello a su reputación, mostrándole feliz imitador, ya de Pablo Veronés, ya de Rubens, sin perjuicio de su originalidad que, como queda dicho, consiste sobre todo en el carácter literario de la composición; [1] lo mismo cuando se inspira en Walter-Scott para pintar el asesinato del obispo de Lieja, que cuando trata asuntos mitológicos como el de Apolo y la serpiente Pitón.

El impulso dado por Delacroix tropezó desde luego con la **[p. 480]** oposición de la Academia y de los pintores clásicos, y aun de una gran parte del público acostumbrado a mirar por los ojos de los discípulos de David. Aun los mismos críticos de tendencias románticas, como Stendhal, le apoyaron tibiamente al prin-

cipio, notándole, y no sin razón, de sacrificar muchas veces la belleza a la expresión, y de buscar el efecto por medio de la vehemencia apasionada. Los primeros ensayos de Sigalon *(Locusta)* y de Ary Scheffer *(Gaston de Foix),* quienes con menos sentido del color y del movimiento aventajaban a Delacroix en el dibujo, noble y correcto, encontraron menos resistencia; y merced a ellos la pintura de historia y el carácter local comenzaron a estar de moda en los cuadros, como lo estaban en los poemas e iban a estarlo en el teatro. En la Exposición de 1827 todos los grandes éxitos fueron para obras de este género; el *Marino Faliero,* de Delacroix; el *Mazzepa,* de Luis Boulanger, cuadro byroniano, pintado con mucho fuego y bizarría; el *Nacimiento de Enrique IV,* de Eugenio Deveria, que sin grande inspiración propia copiaba con mucha habilidad las magnificencias luminosas de las escuelas venecianas; [1] las *Mujeres Suliotas* de Ary Scheffer, que aún no habían encontrado su manera, y oscilaba entre Gericault y Delacroix. Al mismo tiempo el estudio de los pintores ingleses Tomás Lawrence, Constable y otros que mandaban sus obras a las exposiciones de Francia, había abierto nuevo camino a la pintura de retratos, determinando marcadas tendencias a la imitación del realismo holandés y flamenco. Bonnington, nacido en Inglaterra y educado en Francia, había vuelto a perseguir los misterios de la luz, casi olvidados, mostrándose notabilísimo paisajista en su cuadro de *Los Pescadores,* expuesto en 1824, y en la *Vista del palacio ducal* de Venecia, expuesta en 1827.

La revolución de 1830, que coincidió, como es sabido, con el triunfo de la escuela romántica en el teatro, aceleró también los progresos del romanticismo pictórico, dando a sus principales representantes ocasión de ejercitarse en composiciones monumentales, como las que Delacroix ejecutó en el Salón del Rey del **[p. 481]** Palacio Borbón y en la Biblioteca del Luxemburgo. Pero la oposición académica no cejaba, a pesar de la protección de otros elementos oficiales, y el mismo Delacroix, honrado y

favorecido por el Gobierno de Luis Felipe, veía una y otra vez desechados cuadros suyos en los concursos trimestrales. En el de 1831 difícilmente fué admitida, y apenas obtuvo indulgencia de la crítica, una de sus obras maestras, el cuadro alegórico de *La Libertad,* en que se siente la misma vena desgreñada y vigorosa que inspiró los *Yambos* de Barbier. Sólo Gustavo Planche, que en pintura solía ver con acierto, presagiaba el próximo y definitivo triunfo de la pintura dramática representada por Delacroix. La resistencia de los clásicos fué feroz: abierto un concurso para pintura de escenas de la primera revolución, el jurado excluyó en tres certámenes sucesivos el *Boissy d'Anglas* de Delacroix, el *Mirabeau* de Chenavard, el *Juramento del juego de pelota* de E. Deveria, postergándolos a otros artistas oscurísimos, pero más disciplinados. Ante tal oposición, algunos de los innovadores se dieron por vencidos y abandonaron la gran pintura: Delacroix y Ary Scheffer permanecieron en la brecha; el primero se fué a Argelia y a Marruecos a hacer provisión de color para sus obras futuras, y trajo, como primer fruto de su viaje, el cuadro de las *Mujeres de Argel* expuesto en 1834, notable por la serenidad y la transparencia luminosa. Ary Scheffer, obedeciendo a las tendencias místicas y elevadas de su espíritu, pintó en 1837, de un modo menos conforme al dogma que a las escuelas humanitarias entonces en boga, un *Cristo consolador,* donde ya se anunciaban las cualidades que se vieron después en su obra maestra *La Tentación de Cristo,* tan elogiada por Renán, [1] que concede con justicia a su autor el «arte de dar cuerpo a las ideas morales y de fijar la imagen de todo lo que nos encanta, nos engrandece y nos mejora», si bien en *La Tentación* misma reconoce que la figura de Satanás es superior a la de Cristo. Ary Scheffer ha sido en la escuela romántica francesa el pintor espiritualista y metafísico por excelencia, contrariando abiertamente las tendencias archimaterialistas y la idolatría del color a que casi todos los otros se entregaban. Esto mismo le hizo a veces abusar del simbolismo vago y nebuloso. No

así Delacroix, **[p. 482]** que constantemente trató la pintura religiosa como pintura de historia, es decir, con carácter excesivamente humano, como es de ver en el *San Sebastián,* en la *Pieta,* en el *Prendimiento deCristo,* obras que, cualesquiera que sean sus méritos, nunca rivalizarán con su *Justicia de Trajano,* o con la *Entrada de los Cruzados en Constantinopla*.

Mientras que este insigne artista, multiplicando sin cesar sus obras, llegaba al apogeo de su fama y a la relativa perfección de su manera, la reacción clásica se personificaba en un consumado dibujante que, rompiendo con la tradición pseudo-escultural de David, había renovado los procedimientos de Rafael, y en general de los grandes maestros italianos de fines del siglo XV y principios del XVI, cifrando en ello su gloria con intolerante exclusivismo. Con sus primeros ensayos tuvo la habilidad de excitar a un tiempo las iras de los admiradores de David y de los románticos, acusándole unos y otros de «no poner en sus figuras ni huesos, ni músculos, ni sangre, ni vida, ni relieve». Había, además, un punto en que Ingres se daba la mano con los románticos mucho más que con los clásicos de su tierra. Rompiendo con las tradiciones mitológicas y greco-romanas de los artistas del Imperio, pintaba asuntos de la poesía caballeresca como el de *Rugero libertando a Angélica, y* en 1824 abordaba francamente la pintura religiosa, inspirándose en la Virgen de Foligno para su famoso cuadro de *El voto de Luis XIII,* en el cual, no obstante, encontraba el mismo Stendhal (a quien no se tachará de piadoso), muy poco de divino, «muy poca unción y fisonomía celeste».

Así nació el nuevo clasicismo de Ingres, cuya expresión más perfecta fué su cuadro de la *Apoteosis de Homero,* presentado en la Exposición de 1827. No era culto exclusivo del ideal estatuario como en la escuela de David, sino que unía en idéntica admiración la escultura griega y la pintura del Renacimiento, y de entrambas aspiraba a deducir un nuevo ideal de serenidad clásica, opuesto a toda exageración y violencia, a todo efectismo dramá-

tico, erigiendo en ley del arte la belleza plástica y de ningún modo la expresión del movimiento y del tumulto de la vida, en que principalmente insistía el arte romántico. El purismo de la escuela llegaba hasta condenar a Rafael en su última manera excluyendo por de contado entre los modelos dignos de **[p. 483]** imitación, no sólo a los coloristas de Venecia y a las escuelas naturalistas de los Países Bajos y de España, sino al propio Miguel Angel, en quien veían iniciarse la decadencia del justo. De este modo el arte de Ingres, que parecía un elemento de resistencia, vino a convertirse en nuevo elemento de innovación, aunque fuese en sentido arcaico; como arcaico era también el empeño de los románticos en ponerse bajo la disciplina de Ticiano, de Rubens o de Rembrandt. Aunque los medios técnicos difiriesen tanto, de una y otra parte había mucha más tendencia a buscar la inspiración pictórica en los grandes maestros que en la naturaleza viva. Así es que se vió pronto a los discípulos de Ingres recurrir al cómodo procedimiento de las recetas y afectar la imitación de ciertos secretos de factura propios del maestro, como la ausencia de luz y de relieve y la unidad de tono gris en las carnes; de donde vino a resultar un insoportable amaneramiento, no compensado en muchos de ellos ni siquiera por la corrección del dibujo, tan personal y elegante en Ingres. La mediana acogida que tuvo en 1834 su notabilísimo cuadro del *Martirio de San Sinforiano,* en que ampliando algo su manera, sin renunciar a lo fundamental de su credo artístico, hizo ostentación de mayor energía y vehemencia (cualidades que hasta entonces parecía haber desdeñado con exceso), y las críticas apasionadas o ineptas que de su obra se hicieron, agriaron al insigne maestro, que acabó por abandonar el suelo francés, tornando a buscar en Roma su verdadera patria artística. Allí prosiguió en su intransigencia doctrinal, comunicándosela a algunos discípulos escogidos, especialmente a Hipólito Flandrin, [1] artista creyente y timorato que se distinguió en la pintura religiosa, género predilecto de los discípulos de Ingres,

los cuales ejecutaron, después de 1840, casi todas las pinturas murales de las iglesias de Francia, si no con superior ingenio, con dignidad, templanza y decoro. Para entonces ya el viejo clasicismo estaba definitivamente vencido, e Ingres, que había encontrado en el seno de la Academia de Bellas Artes tanta hostilidad como los románticos mismos, había conseguido, después del noble y elevado cuadro de *Stratónica* (1840), ser considerado como un **[p. 484]** clásico en vida y como representante por excelencia del arte, idealista. Este triunfo, análogo al de la *Lucrecia,* de Ponsard aunque más legítimo, y traído por causas más complicadas, señalaba, además, el descenso de la avenida romántica en el arte. Por muy hastiado que el gusto estuviese de intemperancias de color, tampoco resolvía nada la supersticiosa veneración hacia los modelos italianos del segundo renacimiento, ni menos la extraña aberración de remedar el candor de los maestros primitivos, en que cayeron Amaury Duval y otros decoradores de iglesias que de buena fe creían posible volver a los tiempos del Beato Angélico de Fiésole.

Así oscilaba el arte entre un caos de reminiscencias, por lo cual algunos se declararon francamente eclécticos. El eclecticismo pictórico había nacido fatalmente del choque entre el clasicismo de David, el romanticismo de Delacroix y el neoclasicismo de Ingres, como el eclecticismo filosófico había nacido del conflicto entre el idealismo alemán y el sensualismo del siglo pasado. Una porción de artistas que se cuidaban poco de escuelas ni de teorías filosóficas, pero que se distinguían casi todos por su habilidad técnica, se alistaron en esta escuela que cumplió la misión negativa de disolver los ideales artísticos anteriores y abrir paso a un nuevo realismo. Las aspiraciones de estos pintores no solían ser de las más elevadas: Horacio Vernet, improvisador de rica vena y mucha facilidad y valentía de pincel, explotó el entusiasmo militar de sus paisanos e hizo a su modo la leyenda bonapartista, tan grata siempre a los liberales de la clase media francesa, que toda-

vía prefieren a cualquiera otra pintura la de uniformes y caballos. En la pintura de Vernet, como en el teatro de Scribe, dominaban los procedimientos de fabricación rápida. En Pablo Delaroche, por el contrario, artista laborioso y concienzudo, el eclecticismo nacía de sus propias cualidades templadas, bastante análogas a las que Delavigne mostraba en poesía; y hasta los asuntos traen involuntariamente este recuerdo; el mejor cuadro del artista y la mejor tragedia del poeta tienen el mismo tema: *Los hijos de Eduardo*. Uno y otro parecen románticos tímidos más que clásicos convencidos. Delaroche escogía, como Delacroix, asuntos de la historia moderna: el interrogatorio de Juana deArco, Cromwell ante el ataúd de Carlos I, la muerte del Duque **[p. 485]** de Guisa; los componía de una manera dramática, buscaba en cierto grado el color local y la exactitud de los trajes, y siguiendo en la ejecución lo que se llamaba entre los doctrinarios de entonces *el justo medio, el buen sentido,* dibujaba con más cuidado que los románticos y buscaba un colorido más brillante que el de los clásicos; con lo cual, dada la medianía de sus fuerzas, quedaba como dibujante muy por bajo de Ingres, y como colorista muy por bajo de Delacroix, notándose en todas sus obras la habilidad ingeniosa de lo pequeño y la falta de resolución y franqueza de estilo. Si H. Vernet veía sólo el aspecto superficial y exterior de las cosas, Delaroche, con más fantasía poética, no pasaba nunca de la convención teatral.

De las sucesivas transformaciones del eclecticismo, así como del pequeño grupo de los pintores *neohelénicos* (Gleire, Gerome, etcétera), y de otras parciales tendencias que más adelante aparecieron, se hablará en lugar más oportuno; pero es imposible despedirnos de la época romántica sin tributar algún recuerdo al suizo Leopoldo Robert, [1] ilustre renovador de la pintura de la naturaleza y de la vida rústica, que después del cuadro *de los Segadores,* cuya impresión es la de un fragmento de las *Geórgicas,* pintó *la partida de los pescadores del Adriático para la pesca de altura*,

obra menos celebrada, pero en la cual supo unir igualmente los dos principios fundamentales de su estética: la *nobleza* humana y la *verdad,* idealizada siempre en él por cierta serena melancolía. Era Robert naturalista resuelto, pero *de la naturaleza bella y noble,* por lo cual venía a entenderse mejor con Ingres que con los románticos, sin pertenecer en rigor ni a una ni a otra escuela y conservando su propia y personal manera de ver y sentir lo real, manera clásica en el fondo y por la cual Sainte-Beuve le llamó « *un Andrés Chenier de la pintura* » [2]

Independientemente de los románticos, pero no de su impulso de libertad genial, comenzaron a emanciparse después de 1831 la pintura de paisaje y el cuadro de género. Decamps, Isabey, Camilo Roqueplan, el español Díaz, Teodoro Rousseau y otros **[p. 486]** muchos alcanzaron nombre honroso, ya en una de estas formas de la pintura, ya en otra, siguiendo rombos y aspiraciones muy diversas; pero la gloria definitiva, y ya posterior al tiempo que vamos recorriendo, quedó reservada para Pablo Huet entre los paisajistas y para el incomparable Meissonnier entre los que dieron nueva vida al arte holandés, tan grande en lo pequeño.

La escultura, arte clásico por excelencia, no tenía mucho que ganar con el romanticismo; pero al renovarse todo también ella quiso modificarse en sentido realista abandonando el ideal antiguo y erigiendo en único principio la imitación *expresiva* de la figura humana. David de Angers (educado clásicamente, pero con cierta libertad, por su maestro Rolland) se lanzó resueltamente a la estatuaria histórica, y después de varias indecisiones, especialmente en lo relativo al traje (recuérdese la celebrada estatua del general Foy), rompió con la ortodoxia académica después de 1830, aceptando todas las condiciones de la realidad, incluso los uniformes militares, y entregándose a estudios craneoscópicos y fisionómicos para detallar en sus bustos y medallones la vida psicofísica de sus más ilustres contemporáneos, Goethe, Chateau-

briand, Bentham, Víctor Hugo. David de Angers, escultor democrático y hombre del siglo XVIII en sus ideas, llevó el espíritu de la Revolución francesa y de la Enciclopedia al frontón de Santa Genoveva, transformada en Panteón Nacional. Su obra, terminada en 1837, es, a pesar de sus graves defectos de composición, el único trabajo de escultura monumental digno de recordarse en este período, aunque para la gloria de David vale mucho menos esta decoración que sus bustos, no sólo por el valor que tienen como documentos biográficos, sino por la energía con que está sentida y expresada la forma individual.

La escuela clásica, aparte de frías parodias como *El soldado de Maratón,* de Cortot, produjo bajo el cincel habilísimo de Pradier una serie de estatuitas elegantes, mórbidas, graciosas y lascivas que gustaron mucho por lo mismo que tanto se alejaban de la castidad del ideal ateniense. [1] Pero este pseudoclasicismo no bastó **[p. 487]** a triunfar de las varias direcciones realistas que sucesivamente se iniciaron en obras de algún mérito, aunque de popularidad efímera; la escultura de género con *El Pescador Napolitano,* de Rude, y *El Bailarín Napolitano,* de Duret; la escultura de animales, cultivada especialmente por Barye *(El Tigre devorando al Cocodrilo, el Jaguar devorando a la Liebre),* obras que ciertamente no tenían de estatuarias más que el estar ejecutadas en mármol o en bronce, siendo, por lo demás, concepcionales pictóricas y no del orden más elevado. El valor de la tentativa romántico realista en escultura queda, por consiguiente, muy cuestionable, y sin adelantar ahora juicio alguno sobre ensayos posteriores, siempre interesantes como todo lo que lleva sello de originalidad y aspira a abrir nuevos caminos al ingenio, puede decirse desde ahora que la escultura no ha acertado a transformarse sino invadiendo los límites de otras artes y contradiciendo a su propia esencia para no alcanzar en definitiva los efectos literarios o pictóricos más que a medias.

El Romanticismo puede contar entre sus principales méritos el de haber fundado una nueva teoría de la arquitectura y una escuela arqueológica nueva, una nueva interpretación del arte de la Edad Media. Pero, es claro que al pasar este movimiento de los poetas a los historiadores y arqueólogos, y de éstos a los arquitectos, no ha tenido fuerzas para engendrar un arte distinto y propio de nuestro siglo, sino meramente para sustituir una imitación a otra, y, sobre todo, para promover un gran movimiento de *restauración* en muchos conceptos plausible, aunque no haya dejado de dar ocasión o pretexto a cierto vandalismo sabio de nuevo género, que por excesivo amor y entusiasmo ha abreviado muchas veces la vida de lo mismo que tanto amaba. El *goticismo* arquitectónico nació, como en otro lugar queda explicado, en el círculo de los literatos románticos: Nodier, Víctor Hugo, Michelet, el mismo Mérimée (a pesar de su poca ternura hacia todo lo que tuviera sabor religioso) eran por instinto, más que por estudio, arqueólogos románticos antes que ningún arquitecto pensase en **[p. 488]** serlo. Lo eran también, aunque mezclándose en su admiración motivos superiores al arte, algunos jóvenes escritores de los llamados *neocatólicos,* entre los cuales sobresalía el elocuente y fogoso Montalembert, que ya en 1831 saludaba desde las columnas de *L'Avenir* con entusiasmo mezclado de algunas reservas la novela famosa de Víctor Hugo, y en varios opúsculos reunidos luego con el título de *El Vandalismo y el Catolicismo en el Arte,* levantaba enérgica protesta contra la barbarie de las demoliciones y de las reconstrucciones neoclásicas, echando en cara al clero de su país, la indiferencia con que parecía mirar la ruina de «un arte que era una de las glorias más brillantes del Catolicismo», y procurando alistar los elementos eclesiásticos en la cruzada que en pro del arte ojival habían emprendido los poetas.

Pero, a todo esto, los arquitectos permanecían sordos aún, y los que pasaban por más avanzados, como Duban y Labrouste, reducíanse a copiar los monumentos griegos más bien que los

romanos, satisfechos con multiplicar el número de los modelos propuestos a la imitación dentro de una misma tradición artística, y a preferir en algunos casos lo que veían en los monumentos mismos a los arbitrarios cánones que confusamente expuso Vitruvio. A tan pequeña libertad como ésta se la llamaba *nuevo estilo,* el cual, entre los arquitectos rígidos, pasaba por sospechoso de heterodoxia. El estético de la escuela, el admitido y venerado por todos (tributo justo a su profunda y severa erudición) era Quatremère de Quincy, uno de los más aventajados sucesores de Winckelmann y autor del *Júpiter Olímpico* y del *Diccionario Histórico de Arquitectura*. Quatremère de Quincy, que veía en la cabaña griega el prototipo de las combinaciones de la arquitectura perfeccionada (columna, entablamento y frontón), erigía la escala de proporciones de los antiguos en única medida y norma del arte, sin tolerar combinación alguna de líneas que en las obras de los griegos no estuviese dada. Para él era período de tinieblas, verdadero interregno de la arquitectura, el de los tiempos medios, basta que Brunelleschi, por la contemplación de las reliquias de la venerable antigüedad, reconoció y distinguió los órdenes griegos, y después de haber vuelto a descubrir las leyes y los principios del arte, hizo de ellos justa aplicación a un nuevo género de construcciones.

[p. 489] Peor entre tanto el goticismo literario proseguía su camino y había penetrado en las regiones oficiales con Vitet, [1] nombrado inspector de monumentos históricos en 1831, el cual, con la autoridad que su puesto le daba, alzó la voz en demanda de protección para la arquitectura nacional, amenazada de muerte en algunos de sus más bellos edificios, o amagados de demolición, o ruinosos. Estableciόse en el Ministerio de Instrucción pública un *Comité* de Bellas Artes, del cual fué secretario y alma Didron (redactor principal de los *Anales Arqueológicos);* se invocó y se obtuvo el apoyo del clero, e iban a comenzar los trabajos de restauración de algunas iglesias y aun a ensayarse en algún edifi-

cio de nueva planta la arquitectura de la Edad Media, cuando la Academia de Bellas Artes, impenetrable ciudadela del gusto clásico, opuso formalmente su *veto,* mandando redactar a su secretario perpetuo Raul Rochette unas *Observaciones* contra el arte gótico. Los románticos contestaron enérgica y doctamente, distinguiéndose entre ellos Lasus y Viollet-le-Duc. Otros artistas y críticos de artes como Gabriel Laviron, les ayudaron en la parte negativa, es decir, en la cruzada contra el arte grecorromano de academia; pero no en la positiva, es decir, en «la adopción pura y simple de la arquitectura gótica», que consideraban tan anacrónica y tan peligrosa para la independencia del arte como la tiranía antigua. «El arte contemporáneo -decía Laviron-, [2] el único arte actualmente práctico, estético, es el que formula el sentimiento actual de la sociedad y es su expresión viva.» Pero como esta arquitectura del porvenir ni apareció entonces ni ha aparecido hasta ahora, y lo urgente era salvar de próxima devastación y aun (si era posible) restablecer en su primitivo estado las grandes construcciones de otras edades menos discutidoras y teóricas, triunfaron por de pronto los enemigos de la Academia y de Vitruvio, sostenidos por el entusiasmo nacional que habían llegado a despertar en el Gobierno, en las Cámaras, en los **[p. 490]** Municipios y en los cabildos eclesiásticos, alzándose en todas partes, menos en la Academia, un inmenso clamor que pedía restauraciones. El genio de la restauración se encarnó en un hombre, artista y arqueólogo a la vez, que representa por sí solo la escuela neogótica, y cuya huella ha de ser imperecedera en la historia de la gran agitación estética de nuestro siglo; en Viollet-le-Duc, célebre como constructor y todavía más célebre como teórico. [1] No fué grande arquitecto, ni ¿quién puede serlo en tiempos en que la arquitectura ha dejado de ser arte para convertirse en asunto de erudición o de ciencia? Pero fué un restaurador admirable que, a falta de genio creador, tuvo el sentido y el amor de las creaciones de otros tiempos, y, además, ciencia consumada de

dibujante y dominio absoluto y perfecto de la técnica. Asi formó una legión de obreros a su imagen y semejanza, y restauró, en el breve plazo que va desde 1846 hasta su muerte, innumerables edificios religiosos, civiles y militares, Nuestra Señora de París, la catedral de Amiens, la Abadía de San Dionisio, la iglesia de San Saturnino de Tolosa, las de Vezelay y Poissy, la catedral de Carcasona, los castillos de Pierrefonds y Roquetaillade, el palacio de los Papas en Aviñón, la casa municipal de Narbona, el Capitolio de Tolosa y, en suma, casi todas las grandes construcciones francesas de los tiempos medios. Del talento que ha presidido a estas restauraciones nadie duda; pero empieza a ser opinión general que Viollet-le-Duc restauró demasiado; que su deseo de respetar la unidad artística de los monumentos le arrastró muchas veces a sacrificar sin necesidad todo lo que contrariaba su sistema; y que el principio mismo de las restauraciones tiene algo de sofístico y peligroso cuando no se limita a reparar lo destruido o lo que amenaza ruina, sino que tiene la pretensión de «restablecer el conjunto de un edificio en un estado completo y orgánico que puede no haber existido nunca en un momento dado». [2] Los arqueólogos no pueden menos de tachar de infieles tales reproducciones, que, por otra parte, son nuevo peligro para la integridad de los monumentos y un ataque directo a la historia del arte, cuyos anales **[p. 491]** se mutilan en nombre de un principio de unificación gótica que puede llegar a ser en sus consecuencias tan intolerante y vandálico como lo fué el de los arquitectos grecorromanos. La restauración es un mal inevitable; pero, puesto que intrínsecamente es una falsedad, redúzcasela a los menores límites posibles. Y es cierto que Viollet-le-Duc los traspasó a veces, especialmente en sus restauraciones de Tolosa y otros puntos del Mediodía de Francia, donde por querer imponer sistemáticamente los procedimientos de las antiguas escuelas del Norte, alteró el carácter y fisonomía de algunos edificios.

Mucho menos discutido fué como escritor y teórico. [1] No hay arquitecto que tan extensa y profundamente haya tratado de su arte. No hay escritor alguno a quien deba tan positivos servicios la teoría estética de la Arquitectura, especialmente de la ojival. Sus producciones son innumerables, y entre ellas sobresalen sus primitivos manifiestos *sobre el estilo gótico en el siglo* XIX, respondiendo al informe de la Academia en 1846; su *monografía de Nuestra Señora* (1853), sus dos grandes *Diccionarios razonados, de la arquitectura francesa desde el siglo XI al XVI y del mobiliario francés desde la época carolingia hasta el Renacimiento*, su *Ensayo sobre la arquitectura militar en la Edad Media*, su libro sobre *El Arte ruso*, sus *Conversaciones sobre la Arquitectura*. Hasta sus libros de vulgarización, titulados *Historia de una casa, Historia de una fortaleza, Historia de la habitación humana desde* **[p. 492]** *los tiempos prehistóricos hasta nuestros días, Historia de una casa-ayuntamiento y de una catedral,* etc., se distinguen ventajosamente, como era de esperar de la ciencia de su autor, del fárrago de publicaciones análogas, tan efímeras como pintorescas. Añádanse a todo esto innumerables artículos, monografías y conferencias, y se tendrá idea de la eminente actividad estética de Viollet-le-Duc, sólo igualada en nuestro siglo por la de Ruskin, con la diferencia de no ser Ruskin artista de profesión, sino aficionado, y de haber dirigido Viollet-le-Duc un número de construcciones y restauraciones muy superior al número de sus obras literarias.

El *Diccionario de Arquitectura* es, por todos conceptos, la obra maestra de Viollet-le-Duc, y la que en su parte teórica puede suplir en rigor a todas las restantes. Los méritos de este libro clásico, o por mejor decir único, son tan universalmente reconocidos por los artistas y aun por los profanos, que parece ocioso encarecerlos. Antes de Viollet-le-Duc (con muy raras excepciones, siendo la del venerable arqueólogo Caumont la más importante), el arte gótico no había sido más que un pretexto de ditirambos poéticos y de efusiones religiosas; la mayor parte de los que ha-

blaban de él, comenzando por Federico Schlegel y los demás románticos alemanes, no tenían idea alguna de sus leyes, lo interpretaban todo de una manera simbólica y mística, y jamás pasaban de una impresión de conjunto, muy elevada sin duda pero también muy superficial, o bien, como el mismo Víctor Hugo, convertían en principal lo accesorio, y la parte decorativa en fundamental. Viollet-le-Duc emprendió probar, primero contra los arquitectos neoclásicos, y después contra sus propios aliados los poetas románticos y los apologistas neocatólicos, que el arte ojival, lejos de ser un arte en que predominase el libre arranque de la fantasía, era sobre todo un arte racional e inflexiblemente lógico en sus procedimientos, sujeto a leyes tan precisas y tan severas como las que habían presidido al templo griego, un arte en que la decoración se adaptaba y subordinaba rigurosamente a la estructura, completando la significación de las formas principales; un organismo que se desarrolla y progresa como los organismos naturales, partiendo de un principio muy sencillo que se modifica, que se perfecciona, que se complica, pero sin perder nunca su esencia primitiva. Este principio de unidad no es otro que la bóveda **[p. 493]** llamada gótica, la ojiva, el arco diagonal, único generador de todo el sistema de construcción, así como en el árte griego la columna es el punto de partida de toda la simetría del monumento. «En la arquitectura gótica -prosigue Viollet-le-Duc- todo es metódico, razonado, claro, ordenado y preciso; todo tiene supuesto marcado de antemano». Y este arte enteramente francés, nacido y desarrollado a fines del siglo XII en las provincias del Norte, no nació como los hongos, ni fué improvisado en virtud de conceptos místicos, sino que fué aplicación rigurosa, consecuencia fatal del sistema inaugurado por los constructores románicos. «Ha llegado el momento de estudiar el arte de la Edad Media como se estudia el desarrollo y la vida de un ser animado que de la infancia llega a la vejez por una serie de

transformaciones insensibles, sin que sea posible decir dónde cesa el niño, dónde comienza el viejo».

¿Por qué extraña fatalidad, Viollet-le-Duc, en vez de realizar este magnífico programa en una historia seguida o en un tratado didáctico con unidad de plan, prefirió la forma más anticientífica de todas, la que solamente puede ser cómoda para espíritus distraídos y superficiales, la forma de diccionario? Dispersa la doctrina en mil artículos, es labor ingratísima la de reconstruirla, y además obliga al autor a repeticiones innumerables, le expone a olvidos y deficiencias aun en cosas fundamentales (uno de los artículos que faltan en este *Diccionario de Arquitectura* es el de *fachada),* y también a contradicciones más o menos reales. La vida errante y laboriosísima de Viollet-le-Duc, que sólo podía escribir en los intervalos de sus gigantescos trabajos de restauración, es lo único que puede explicar, no disculpar del todo, esta funesta resolución suya que ha perjudicado a la exacta comprensión de sus ideas y ha dado no pocas armas a sus adversarios.

Otros defectos, más o menos graves, se achacan a ciertas partes del *Diccionario*. Los dibujos son admirables, pero no siempre corresponden exactamente a la realidad de los monumentos: Viollet-le-Duc suele restaurarlos involuntariamente con el lápiz, esperando ocasión de restaurarlos en la piedra. Sus preocupaciones de hombre de sistema ardiente y apasionadísimo le llevaron también a extremar la reacción contra ciertas maneras, algo candorosas en verdad, de entender y aplaudir lo gótico. Era la reacción **[p. 494]** inevitable, y, si se quiere, legítima del hombre del oficio contra el profano, que no puede razonar su admiración y la funda en motivos disparatados, o bien la finge sin sentirla como tributo a la moda, o profana el nombre del arte, haciéndole servir para sus controversias y particulares intentos. Por lo mismo que tantos ignorantes habían entonado ditirambos fastidiosos a la inspiración religiosa de las catedrales góticas, Viollet-le-Duc (que distaba mucho de ser anticatólico, pero que tenía en al-

to grado aquel género de irritabilidad nerviosa propia del artista en presencia del falso aficionado), no se harta de perseguir con sus sarcasmos a los canónigos autores de manuales de arqueología, a los estéticos de seminario, que han querido ver en la ojiva un emblema de la Santísima Trinidad. Y por huir de ellos se va al extremo opuesto, y se empeña en presentar el arte gótico como arte puramente *laico,* popular, *democrático,* en oposición al arte románico, que para él es siempre un arte *hierático,* fundado en tradiciones vagas e incompletas del arte decrépito de los bizantinos. Esto le lleva a una contradicción interna, puesto que nadie ha esforzado tanto como él el gran principio de la unidad del arte de los tiempos medios, fundado en la unidad de su elemento generador: la bóveda. Por otra parte, la opinión general de los arqueólogos tiene hoy por fantásticas las escuelas de arquitectos monacales, imaginadas por Viollet-le-Duc, sin excluir la famosa de Cluny. Se le acusa, además, de haber exagerado las influencias orientales (de Persia y Siria), como si ciertas formas de ornamentación no hubiesen podido ser inventadas más de una vez.

Pero lo más grave, lo más mitológico de todo son esos «conciliábulos de burgueses, artistas y artesanos» que fueron elaborando en la sombra el arte gótico hasta que apareció como por magia, siendo un misterio para todos, menos para sus autores. Esta invención que ha hecho fortuna (y que realmente ha de atribuirse a Víctor Hugo y no a Viollet-le-Duc) es tan extravagante por lo menos como el simbolismo teológico de la ojiva y como «las caladas agujas que ascienden a lo infinito». Pero no sé qué tiene esta arquitectura ojival que parece condenada a alimentar el lirismo fácil y a sugerir a todo el mundo los mayores despropósitos. Para Montalembert, los arquitectos góticos habían sido una especie de santos absortos en el pensamiento de lo suprasensible, **[p. 495]** siempre en éxtasis y en oración; para Viollet-le-Duc eran una asociación de *librepensadores,* que, poseídos de espíritu antimonacal, se habían puesto de acuerdo con los municipios y

también con algunos obispos envidiosos de la popularidad de los monjes, para suplantar a los arquitectos teocráticos y levantar una especie de edificios que *parecían religiosos,* pero que en el fondo eran edificios civiles y servían para las reuniones populares y aun para espectáculos profanos lo mismo que para el culto, si bien luego, *con mala fe,* los obispos fueron llenándolos de altares. La explicación de tan extrañas teorías es muy sencilla: Viollet-le-Duc era ante todo arquitecto, y ante todo quería salvar las catedrales góticas, con el clero y sin el clero, con cualquier gobierno posible, con los católicos y con los librepensadores; de la adhesión de los primeros no había que dudar: era preciso atraerse a los segundos, que andaban un poco recelosos de que se les tendiera algún lazo, sobre todo después que Michelet había echado a volar aquella especie de la *conspiración de los arquitectos*. Así se inventó, sin más misterio que éste, la teoría del *laicismo gótico,* que ha sido impugnada docta y fastidiosamente por muchos arqueólogos cristianos, y que a mi ver no fué más que un recurso del momento improvisado por Viollet-le-Duc para contener la ola de las devastaciones.

Fuera de esta paradoja que es imposible tomar en serio, el *Diccionario Razonado de Arquitectura* es obra digna de las mayores alabanzas, y ciertamente irreemplazable, por su riqueza de enseñanzas técnicas y detalles históricos. Todavía es más instructivo, si cabe, y agrada más por estar exento de arbitrarias generalizaciones, el *Diccionario razonado del mobiliario francés,* obra indispensable para el estudio de la Edad Media en cualquier país y no solamente en Francia. Con este inventario, admirablemente redactado, probó Viollet-le-Duc una de sus afirmaciones más fecundas, es a saber, que el arte, cuando existe de veras en una época y en un pueblo, es universal en sus manifestaciones, alcanza a lo grande y a lo pequeño, es una necesidad para todos, y no un lujo para los privilegiados. «La Edad Media, que ha dejado pocos libros y discursos sobre el arte, pero que era artista, sabía poner el

arte en la fachada más rica y en las paredes de la humilde habitación de un ciudadano; sabía amar y respetar el arte en sus modestas expresiones, como en sus concepciones más espléndidas». **[p. 496]** Aunque no hubiera producido la crítica de Viallet-le-Duc más resultados que esta solemne rehabilitación de las desdeñadas industrias artísticas, de las cuales, si por milagro llegan a resucitar, pende quizá la única esperanza de salvación para el grande arte en plazo no muy lejano, habría que perdonarle de buen grado sus teorías laicales, su mal humor con los cabildos y los excesos de sus restauraciones. No se emprenden tan grandes cosas sin una especie de fanatismo, y Viollet-le-Duc tuvo en grado eminente el de su arte, unido a una facultad de invención crítica que casi se confunde con el don de originalidad. [1]

[p. 478]. [1]. Véase sobre David la obra de Delecluze: *Louis David, son école et son temps,* y la de J. Renouvier: *Histoire de l'art pendant la Révolution*. Sobre Gros es notable un artículo de Delacroix, en la *Revue de deux mondes,* de 1848. Sobre Gericault véase a Gustavo Planche, *Portraits d'artistes,* tomo I.

[p. 479]. [1]. Ya lo indicaba Thiers (que era por aquellos tiempos crítico de artes en *El Constitucional)* al dar cuenta *de la Barca de Dante (Salon de 1822 ou Collection d'articles insérés au «Constitutionnel» sur l'Exposition de cette anneé,* París, 1822).

[p. 480]. [1]. La reputación de Boulanger y Deveria, artistas ligados muy íntimamente con el círculo de los poetas románticos, fué grande, pero efímera. Véanse las interesantes noticias de Th. Gautier en la *Histoire du Romantisme*.

[p. 481]. [1]. *Etudes d'Histoire religieuse,* pág. 421.

[p. 483]. [1]. Véase para el estudio de sus teorías artísticas, *Lettres et pensées de Hippolyte Flaudrin,* publicadas por Enrique Delaborde.

[p. 485]. [1]. *Leopold Robert: sa vie, ses oeuvres et sa correspondance,* par M. Feuillet de Couches, París, Michel Lévy, 1854. Las cartas de Robert contienen notables indicaciones teóricas.

[p. 485]. [2]. *Causeries de Lundi,* tomo X, pág. 438.

[p. 486]. [1]. El inventario de las principales obras artísticas posteriores a 1822, y un extracto bastante cabal de los juicios que sobre ellas formularon los críticos, se encuentra en el libro del positivista Petroz, *L'Art et la Critique en France*. (París, Germer Baillière, 1875.) Véanse, además, a lo menos como recuerdo histórico, los *Portraits d'artistes,* de Gustavo Planche (dos volúmenes), y sus *Etudes sur l'Ecole Française,* que alcanzan de 1831 a 1852. Otros muchos críticos, entre ellos Th. Gautier, han coleccionado también sus revistas, que los franceses llaman *Salones*.

[p. 489]. [1]. Sus escritos sobre esta materia pueden verse coleccionados en sus *Etudes sur les Beaux Arts*.

[p. 489]. [2]. En sus opúsculos *De l'architecture contemporaine et de la convenance de l'aplication du style gothique aux constructions religieuses du XIXe siècle y De Vitruve et du gothique en 1836,* publicados en la *Revue Nouvelle y* en el *National*.

[p. 490]. [1]. Vid. E. Corroyer, *Viollet-le-Duc, y* Anthyme Saint-Paul, *Viollet-le-Duc, ses travaux d'art et son système archéologique,* París, 1881.

[p. 490]. [2]. Son palabras del mismo Viollet-le-Duc en el artículo *Restauración,* de su *Diccionario*.

[p. 491]. [1]. Indicaremos las fechas de sus principales escritos: *De la Construction des édifices religieux en France* (en los *Annales Archéologiques,* 1844-46).- *Du Style gothique au XIXe siècle (Annales Archéologiques,* 1846).- *Monographie de Notre Dame* (1853, fol.).-(Hizo también monografías sobre los principales edificios

que restauró.)- *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle (* 1854-1869, 10 volúmenes en 4.°, con grabados).- *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la Renaissance* (1854-1875, seis volúmenes).- *Essai sur l'architecture militaire au Moyen-Age* (1854, con grabados).- *Entretiens sur l'Architecture* (1858-1872, dos tomos).- *Ce qui réclame au XIXe siècle l'enseignement de l'Architecture* (1869).- *Histoire d'une maison* (1873).- *Histoire d'une forteresse (1874*).- *Histoire de l'habitation humaine dépuis les temps préhistoriques jusqu'à nos jours* (1875). -*L'Art russe, ses origines, ses éléments constitutifs, son apogée, son avenir* (1877).- *Histoire d'un hôtel de ville et d'une cathédrale* (1878).- *Histoire d'un dessinateur* (1879), etcétera, etc. Escribió, además, de ingeniería, de fortificación, de política, etc., etc.

[p. 496]. [1]. Las vicisitudes de la Música han caminado siempre bastante separadas de las de las otras artes, lo cual no quiere decir que haya podido substraerse de movimientos estéticos tan universales como el del Renacimiento o el del Romanticismo. Pero el verdadero romanticismo musical, o sea, la reforma *wagneriana*, no se ha cumplido hasta nuestros dias. Los músicos franceses, calificados en 1830 de *románticos* (Héctor Berlioz, por ejemplo), pueden considerarse como precursores de la misma tendencia y consagrados al culto de Gluck y de Beethoven.

El efímero teatro romántico necesitó una escuela de declamación propia, puesto que en los actores educados en la tradición clásica encontraba invencible frialdad, cuando no declarada resistencia. Entre los actores que (guiados en parte por modelos ingleses) pusieron en moda un nuevo género de declamación tormentoso, calenturiento y apasionado, hay que citar a Mad. Dorval, a Federico Lemaïtre y a Bocage, cuyo recuerdo va unido al de los dramas y melodramas más famosos de Víctor Hugo y Alejandro Dumas. Algunos de ellos aplicaron sus facultades a la interpretación de la comedia moderna, después del movimiento de reacción clásica que en la tragedia inició la Rachel.

APÉNDICE.—LAS IDEAS ESTÉTICAS EN ESPAÑA DURANTE EL SIGLO XIX.

QUIEN se haya dado cuenta del propósito y de las líneas generales de esta *Historia de las Ideas Estéticas en España,* notará la falta de un nuevo volumen que Menéndez Pelayo pensaba dedicar «a todo lo relativo a las corrientes posteriores al Romanticismo Francés, que en la novela se inician con Balzac, en la crítica con Sainte-Beuve y en la lírica con los pequeños grupos posteriores a Musset y Th. Gautier»; volumen «que también contendría un sucinto examen de la Estética Italiana».

Con esto hubiera terminado la «Introducción larguísima a la Historia de las Ideas Estéticas en nuestro suelo durante el siglo XIX» y quedaría «abierto el camino para discernir en nuestra producción filosófica y artística de este siglo los numerosos elementos de importación extranjera, y la parte de originalidad que, sin embargo, contiene». [1]

Porque ni éste ni otro alguno de los libros del Maestro «tiende a presentar a España como nación cerrada e impenetrable al movimiento intelectual del mundo, sino, antes bien, a probar que en todas épocas y con más o menos gloria, pero siempre con esfuerzos generosos y dignos de estudio y gratitud, hemos llevado nuestra piedra al edificio de la ciencia universal». [2]

Si, como afirma el autor de esta Historia, cuatro volúmenes de la *Colección de Escritores Castellanos* habían de constituir la Introducción al estudio de las Ideas Estéticas en España durante el siglo XIX, bien podemos calcular que otros cuatro, por lo menos, emplearía para historiar nuestro pensamiento sobre lo bello en **[p. 500]** una centuria tan fecunda y agitada, y para el tratado último, en el que habría de expresar «sus ideas particulares, que también irán en esta obra, pero no ciertamente interrumpiendo el curso de la exposición, en que casi siempre dejaré la palabra a

los autores mismos, único medio de que las preocupaciones individuales no ofusquen la doctrina ajena; sino en el último lugar, que es el que les corresponde, y ordenadas en forma de EPÍLOGO». [1]

He aquí descrito por su mismo artífice el proyecto completo de esta recia construcción semejante a castillo roquero al que faltan el remate de uno de sus cuatro cubos y el coronamiento de la gran torre del Homenaje a la Patria; pero desde cuyas almenas aún se pierde la vista por el amplio campo de nuestra literatura y artes bellas.

El señor Bonilla y San Martín en su biografía de Menéndez Pelayo, [2] siguiendo la correspondencia con don Gumersindo Laverde, hace un resumen de las partes que a esta Historia le faltan y transcribe los encabezamientos de algunos capítulos que llegaron a sus manos.

A las nuestras han venido otros más completos, y redactados con posterioridad, que hemos hallado entre los numerosos papeles autógrafos del maestro que se encuentran en esta Biblioteca. Con unos y otros datos hemos compuesto el ÍNDICE que va a continuación, en el que se detallan las tres partes que faltan para completar la *Historia de las Ideas Estéticas en España*.

ÍNDICE

PARTE PRIMERA. Continúa la Introducción al estudio de nuestro siglo XIX . La época postromántica en Francia y Examen de la Estética Italiana durante el siglo XIX.

PARTE SEGUNDA. Estudio de *Las Ideas Estéticas en España durante el siglo* XIX. Había de constar de los siguientes capítulos, todos ellos extensísimos. I. Desarrollo de nuestras ideas filosóficas **[p. 501]** y estéticas durante el siglo XIX y su entronque con la filosofía del siglo XVIII.-II. El Romanticismo en su período de invasión y de lucha.-III. La Escuela Romántica en su apogeo y en su decadencia.-IV. La Preceptiva y la Crítica Literarias en

España desde el fin de la época romántica hasta nuestros días.-V. Estética de las Bellas Artes del diseño (Arquitectura, Escultura y Pintura).-VI. Estética musical. Otras artes secundarias. (Entre estas artes habían de figurar con su correspondiente bibliografía, como lo hizo ya el autor al fin del tratado del siglo XVIII, la danza, la pantomima, la declamación, el arte o arquitectura de los jardines, la equitación, la esgrima y la tauromaquia.)

PARTE TERCERA. EPÍLOGO. Estado actual de la ciencia.-Principios fundamentales de ella que pueden tenerse por ciertos y seguros. Esperanzas de una futura construcción sistemática de la Teoría de lo Bello.

Los títulos de encabezamiento y la Bibliografía que a continuación insertamos, transcritos fielmente del autógrafo, se refieren a los capítulos I, II, III y IV de la Parte Segunda de este Índice.

La mano febril del maestro que escribió tantas bellas páginas y llenó con sabias notas los márgenes de los libros de su Biblioteca, dejó de trazar con la pluma surcos en el campo de la erudición española al ser paralizada por la muerte. Señalado está clara y detalladamente el blanco a que apuntaba y aquí quedan colgadas sus armas. ¿Habrá algún brazo fuerte capaz de tender nuevamente el arco de Ulises?

E. S. R.

[p. 502] CAPITULO I

LA FILOSOFÍA DE LO BELLO EN ESPAÑA DURANTE EL SIGLO XIX.-ÚLTIMOS CURSOS ESCOLÁSTICOS (AMAT, PUIGSERVER, GUEVARA: SU ESTERILIDAD EN LA PARTE ESTÉTICA). VA CEDIENDO DE SU APOGEO EL SENSUALISMO E INICIÁNDOSE LA REACCIÓN DENTRO DE LA ESCUELA SEVILIANA: PREPONDERANCIA DEL «SENTIMENTALISMO» DE LAROMIGUIERE: ARTÍCULOS DE LISTA EN «EL TIEMPO» DE CÁDIZ:

DISCURSO DE HIDALGO: CURSO DE FILOSOFÍA DE ÁRBOLÍ: COLEGIO DE SAN FELIPE DE CÁDIZ.-ESCUELA ESCOCESA: MORA Y ANDRÉS BELLO LA INTRODUCEN EN AMÉRICA (CURSOS DEL PRIMERO, Y «FILOSOFÍA DEL ENTENDIMIENTO» DEL SEGUNDO): MARTÍ DE EIXALÁ («FILOSOFÍA ELEMENTAL», ETC.) LA PROPAGA EN CATALUÑA.

ESTADO DE LAS IDEAS ESTÉTICAS ALLÍ AL PROPAGARSE LA FILOSOFÍA DE HAMILTON.-INFLUENCIA DEL ROMANTICISMO ALEMÁN E INGLÉS, CONSIDERADO EN SU PARTE FILOSÓFICA: ARIBAU Y LÓPEZ SOLER (ESTÉTICA DE SCHILLER), PIFERRER Y QUADRADO (ESTÉTICA DE SCHLEGEL).-IDEAS ESTÉTICAS DE BALMES, ROCA Y CORNET Y SU GRUPO.-MILÁ Y FONTANALS ARMONIZA TODAS ESTAS DIRECCIONES AÑADIENDO ALGUNAS IDEAS KANTIANAS Y HEGELIANAS EN SU «ESTÉTICA». LLORÉNS.-CODINA. COLL Y VEHÍ.-RUBIÓ Y ORS.-BEATO.-ECLECTICISMO FRANCÉS: CURSOS FILOSÓFICOS DE URIBE, GARCÍA LUNA, ALONSO, ARNAU (D. VÍCTOR), MONLAU, GUTIÉRREZ, GIL Y ZÁRATE.-ESTÉTICA DE FERNÁNDEZ ESPINO (LEVEQUE), HUIDOBRO Y OTROS SEVILLANOS.-PREPONDERANCIA DEL ECLECTICISMO EN LA ENSEÑANZA OFICIAL, EN LAS DISCUSIONES DEL ATENEO, Y EN LOS DISCURSOS ACADÉMICOS (PASTOR DÍAZ, GONZÁLEZ BRAVO, CUETO, CÁNOVAS DEL CASTILLO, MARQUÉS DE AUÑÓN, **[p. 503]** RÍOS ROSAS, ETC., ETC.). TRADUCCIÓN DE LEVEQUE POR SANTA MARÍA. ESPIRITUALISMO NEO-CARTESIANO: MARTÍN-MATEOS.-DIRECCIONES ESPIRITUALISTAS INDEPENDIENTES: AZCÁRATE (DON PATRICIO), CASANOVAS Y SANZ, ROQUE BARCIA, CAMPOAMOR,

VALERA, MORENO NIETO; EMPIRISMO (DR. MATA, CAVALLER, BASILIO GARCÍA), ETC.

ESCUELA KANTIANA: NUÑEZ ARENAS.-ESCUELA HEGELIANA: PI MARGALL (EXTREMA IZQUIERDA), CANTERO, CASTELAR, FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ (ESTÉTICA DE VISCHER), E. NIETO (EL REALISMO EN EL ARTE). ESCUELA KRAUSISTA (SANZ DEL RÍO, CANALEJAS, FEDERICO DE CASTRO, GINER DE LOS RÍOS, REVILLA (EN SU PRIMERA EDICIÓN), GONZÁLEZ SERRANO, ATIENZA Y MEDRANO, HERMENEGILDO GINER, ETC.). RENACIMIENTO DE LA FILOSOFÍA CATÓLICA: BALMES, DONOSO, CATALINA, TEJADO, MESTRES.-LOS ESCOLÁSTICOS: CURSOS FILOSÓFICOS DEL PADRE CUEVAS, DEL P. ALVAREZ (AGUSTINO), DE ORTÍ LARA, FR. CEFERINO GONZÁLEZ, P. MENDIVE, FERNÁNDEZ DE LA MATA, CAMPILLO, POLO, MORENO CASTELLÓ, DONADIÚ, ETC.

TRADUCCIONES DE PRISCO, TAPARELLI, JUNGMANN.-ESTÉTICAS DE CANO (VID. ADEMÁS SU DISCURSO DE LA MORAL EN EL ARTE), CAMPILLO Y MUDARRA, SECUACES DE JUNGMANN.-ALEJANDRO PIDAL (DIÁLOGOS DE ESTÉTICA, DISCURSOS ACADÉMICOS, ARTÍCULOS, ETC.). PÉREZ VILLAMIL, ARRIBAS, EGUÍLAZ.

(No sé dónde poner la «Estética» de Gómez Arias, y los principios generales «de Literatura» de Filhol, que no he visto.)

ESTADO ACTUAL DE LOS ESTUDIOS ESTÉTICOS: TENDENCIAS POSITIVISTAS Y NATURALISTAS.-TUBINO, REVILLA EN SU SEGUNDA ÉPOCA. LECCIONES DE ECHEGARAY, FERNÁNDEZ XIMÉNEZ, S. RODRÍGUEZ Y OTROS EN EL ATENEO Y EN LA INSTITUCIÓN LIBRE.

CAPITULO II

EL ROMANTICISMO EN SU PERÍODO DE INVASIÓN Y DE LUCHA. ELEMENTOS QUE ENTRARON EN LA COMPOSICIÓN DEL ROMANTICISMO ESPAÑOL.-PERSISTENCIA DE LA TRADICIÓN NACIONAL DURANTE EL SIGLO XVIII.-INFLUENCIAS DE LITERATURAS **[p. 504]** EXTRANJERAS (ALEMANA, INGLESA, FRANCESA). PRIMERAS MANIFESTACIONES DEL ROMANTICISMO: FIGUEROA («ANÁLISIS DEL BUEN GUSTO») 1813; BÖHL DE FABER Y SU MUJER DEFIENDEN EN 1817 EL TEATRO ESPAÑOL CONTRA ALCALÁ GALIANO Y MORA: EMPIEZAN A TRADUCIRSE LAS OBRAS DE CHATEAUBRIAND, MAD. STAËL, ETC.-ÉPOCA CONSTITUCIONAL DEL 20 AL 23: TENDENCIA ECLÉCTICA DE LISTA (EL CENSOR) BURGOS(«LA MISCELÁNEA»).-TRADUCCIÓN Y COMENTARIOS DE HORACIO POR BURGOS.

CARÁCTER DE LA LITERATURA DURANTE EL SEGUNDO PERÍODO CONSTITUCIONAL: D. DIONISIO SOLÍS, EL GENERAL VIRUÉS Y ESPÍNOLA, ETC.-TENDENCIAS SEMI-ROMÁNTICAS DE ESTOS ESCRITORES.-«EL EUROPEO» DE BARCELONA (ESTÉTICA DE SCHILLER Y SCHLEGEL): ARIBAU, LÓPEZ SOLER, MONTEGGIA, ETCÉTERA, ETC.-LAS IDEAS LITERARIAS ENTRE LOS EMIGRADOS ESPAÑOLES DESDE 1823 A 1833: EN FRANCIA, MAURY, MARTÍNEZ DE LA ROSA; EN INGLATERRA: BLANCO WHITE, TRUEBA Y COSÍO, HERRERA, BUSTAMANTE, ALCALÁ GALIANO, MORA, SALVÁ, VILLANUEVA, PUIG-BLANCH, ANDRÉS BELLO, VILLALTA, ESPRONCEDA, ETC.

PREDOMINIO DEL ROMANTICISMO HISTÓRICO O TRADICIONAL AL MODO DE WALTER-SCOTT.-LAS IDEAS LITERARIAS DENTRO DE ESPAÑA: NEOCLASI-

CISMO DE CABANYES: TRADUCCIONES E IMITACIONES DE WALTER-SCOTT Y MANZONI EN BARCELONA Y VALENCIA (LÓPEZ SOLER, KOSTKA, VAYO, PASCUAL PÉREZ Y OTROS). EL TEATRO: GOROSTIZA, BURGOS, BRETÓN, GIL Y ZÁRATE.-ERUDITOS E INVESTIGADORES (CLEMENCÍN, GALLARDO, LOS TRADUCTORES DE BOUTERWECK, ETC.). PRIMERAS MANIFESTACIONES FRANCAMENTE ROMÁNTICAS: D. AGUSTÍN DURÁN (DISCURSO «SOBRE EL INFLUJO» DE LA CRÍTICA MODERNA EN LA DECADENCIA DEL TEATRO «ESPAÑOL»). DONOSO CORTÉS (DISCURSO DE APERTURA DEL COLEGIO DE CÁCERES). ALCALÁ GALIANO (PRÓLOGO DEL MORO EXPÓSITO).

CAÍDA DEL RÉGIMEN ABSOLUTO Y TRIUNFO DE LA ESCUELA ROMÁNTICA (1834).

(Falta la parte correspondiente a Portugal y América).

[p. 505] CAPÍTULO III

LA ESCUELA ROMÁNTICA EN SU APOGEO Y EN SU DECADENCIA.

A) TEORÍA. CRÍTICOS ROMÁNTICOS. LARRA (ROMANTICISMO INDEPENDIENTE: HUMORISMO PESIMISTA, ETC.). DONOSO, ENRIQUE GIL, PASTOR DÍAZ, TASSARA, OCHOA, MADRAZO, SALAS Y QUIROGA («EL ARTISTA». «EL NO ME OLVIDES», ETC.). D. AGUSTÍN DURÁN. HARTZENBUSCH, PIFERRER, RIBOT. MILÁ EN SUS PRIMEROS ENSAYOS: ESCUELA CATALANA (ROCA Y CORNET), ETC. ADVERSARIOS DEL ROMANTICISMO: TAPIA, ABENÁMER, SEGOVIA, VILLERGAS.-TENDENCIA ECLÉCTICA: LISTA, GIL Y ZÁRATE, MORA, A. BELLO, ALCALÁ GALIANO, PIDAL, PACHECO, BRETÓN, V. VEGA, PRÍNCIPE, ETC.

B) EL ROMANTICISMO CONSIDERADO EN SU DESARROLLO HISTÓRICO. SUS PRINCIPALES RESULTADOS. EN LA LÍRICA (ESPRONCEDA, ZORRILLA, TASSARA, PASTOR DÍAZ, E. GIL, BERMUDEZ DE CASTRO, LARRAÑAGA, AROLAS, SÁINZ PARDO, AGUIRRES, GALARRAGA?, C. CORONADO, MADRAZO, OCHOA, SALAS Y QUIROGA.

INTRODUCCIÓN DE GÉNEROS NUEVOS (BALADA, FANTASÍA, MEDITACIÓN, ORIENTAL…). EN LA ÉPICA: ROMANCE HISTÓRICO, EL CUENTO, LA LEYENDA (DUQUE DE RIVAS, MORA, ZORRILLA, ESPRONCEDA, CASTRO Y PIFERRER, AROLAS..,) TENTATIVAS DE POESÍA ÉPICA TRASCENDENTAL Y COSMOPOLITA (ESPRONCEDA, H. GARCÍA DE QUEVEDO, C. RUBIO, CAMPOAMOR, TASSARA, ETC.). EN EL TEATRO (MARTÍNEZ DE LA ROSA, LARRA, D. DE RIVAS, GIL Y ZÁRATE, GARCÍA GUTIÉRREZ, HARTZENBUSCH, CASTRO Y OROZCO, MOLÍNS, ESCOSURA, ZORRILLA, PACHECO, E. F. SANZ).

ELEMENTOS QUE RENACEN DE NUESTRO ANTIGUO TEATRO, Y ELEMENTOS TRAÍDOS DE EXTRAÑAS LITERATURAS.-EN LA NOVELA: GÉNERO HISTÓRICO (TRUEBA Y COSÍO, VILLALTA, LARRA, MARTÍNEZ DE LA ROSA, ESPRONCEDA, LÓPEZ SOLER, ESTÉBANEZ CALDERÓN, ESCOSURA, ENRIQUE GIL, NAVARRO VILLOSLADA, ETCÉTERA). DEGENERACIÓN DE ESTE GÉNERO EN MANOS DE FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ, QUE LE CONVIERTE EN LIBRO DE CABALLERÍAS.

EL ROMANTICISMO EN LA ORATORIA: LÓPEZ. EN LA HISTORIA Y **[p. 506]** EN LA ARQUEOLOGÍA: PIFERRER, QUADRADO, PI MARGALL, MADRAZO, AMADOR DE LOS RÍOS, LAFUENTE, ALCÁNTARA, BÉCQUER, BALAGUER, BOIX, ETC., ETC. RENACIMIENTO

DE LAS LITERATURAS PROVINCIALES (CATALANA Y GALLEGA) POR INFLUJO DEL ROMANTICISMO.-EL ROMANTICISMO EN PORTUGAL: TEATRO (ALMEIDA GARRET): POESÍA ÉPICA Y LEGENDARIA (EL MISMO); NOVELA HISTÓRICA (GARRETT, HERCULANO, REBELLO DA SILVA, ANDRADE CORVO, OLIVEIRA MARRECA, ETC.); LÍRICA (GARRETT, HERCULANO, SOARES DE PASSOS, JUAN DE LIMA, LA ESCUELA DE COIMBRA, ETC.).

(Quizá convendría mezclar a todos estos autores con los castellanos del mismo género).

EL ROMANTICISMO EN AMÉRICA: MÉJICO (FERNANDO CALDERÓN, R. GALVÁN, ETC.); REACCIÓN CLÁSICA DE PESADO Y CARPIO.-CUBA (MILANÉS, FORNARIS Y OTROS).-VENEZUELA (MAITÍN, A. LOZANO, GARCÍA DE QUEVEDO).-BRASIL (GONSALVES DIAS, ARAUJO PORTOALEGRE, MAGALHAES Y OTROS).-COLOMBIA (JOSÉ EUSEBIO CARO, ARBOLEDA, GUTIÉRREZ GONZÁLEZ).-BUENOS AIRES (ECHEVARRÍA).-CHILE: INFLUENCIA ECLÉCTICA DE ANDRÉS BELLO.-PERÚ: INFLUENCIA CLÁSICA DE PARDO.

CAPITULO IV

LA PRECEPTIVA Y LA CRÍTICA LITERARIAS EN ESPAÑA DESDE EL FIN DE LA ÉPOCA ROMÁNTICA HASTA NUESTROS DÍAS.

CARÁCTER GENERAL DE LAS LETRAS ESPAÑOLAS DESPUÉS DEL PERÍODO ROMÁNTICO.-EN LA LÍRICA: REACCIÓN EN FAVOR DE LAS ESCUELAS CLÁSICAS PENINSULARES (SELGAS, ARNAO, CERVINO, OLLOQUI, CAÑETE. LA ESCUELA SEVILLANA, QUEROL Y OTROS VALENCIANOS, RUIZ AGUILERA, ETC.). TEN-

DENCIA NEO-CLÁSICA, ITALO-GERMÁNICA, CON SENTIDO FILOSÓFICO Y COSMOPOLITA (VALERA, CAMPOAMOR). IMITADORES DE HEINE: FLORENTINO SANZ, BÉCQUER. POESÍA CIVIL O POLÍTICA: NUÑEZ DE ARCE.

DIRECCIONES AISLADAS: HUMORISTAS (ALARCÓN, ETC.), NATURALISTAS (ALCALÁ GALIANO), PARNASISTAS O CULTIVADORES DE LA MECÁNICA DE LA VERSIFICACIÓN (MANUEL DEL PALACIO, **[p. 507]** ETCÉTERA). LOS REZAGADOS DEL ROMANTICISMO: LITERATURAS REGIONALES: POETAS GALLEGOS, CATALANES, VASCONGADOS, ETCÉTERA. VICISITUDES DE LA POESÍA LÍRICA EN PORTUGAL: JUAN DE DEUS, GONSALVES, CRESPO (POESÍA ERÓTICA DE CORTE HEINIANO, ANTERO DE QUENTAL (POESÍA BUDISTA Y PESIMISTA), TEÓFILO BRAGA (POESÍA CÍCLICA HUMANITARIA), GUERRA JUNQUEIRO (POESÍA NATURALISTA), AYRES DE GONVÉA (POESÍA ERÓTICA E INDIANISTA), IMITADORES DE BAUDELAIRE, RICHEPIN, ETC.

PERSISTENCIA DEL ROMANTICISMO EN LA POESÍA LÍRICA BRASILEÑA. NUEVAS TENDENCIAS DE LA POESÍA EN LA AMÉRICA DE HABLA CASTELLANA: RENACIMIENTO CLÁSICO (PESADO, CARPIO, ARANGO, ROA BÁRCENA Y OTROS, EN MÉJICO; SUACES Y MENDIVE, EN CUBA; ORTIZ, CARO Y OTROS, EN COLOMBIA; JUAN DE ARONA, EN EL PERÚ; GUIDO SPANO Y OYUELA, EN BUENOS AIRES, ETC.). INFLUENCIA DE LA POESÍA INGLESA Y NORTEAMERICANA (MENDIVE, POMBO, ETC.) INFLUENCIA DE VÍCTOR HUGO (N. P. LLONA Y OTROS INFINITOS). CORRIENTES QUE HOY DOMINAN EN LA POESÍA LÍRICA HISPANOAMERICANA.

EN EL TEATRO: ROMANTICISMO SHAKESPERIANO DE LAS ULTIMAS OBRAS DE GARCÍA GUTIÉRREZ, OTROS ROMÁNTICOS DE ÚLTIMA HORA: TEATRO DE RUBÍ.-REALISMO TRASCENDENTAL DE TAMAYO Y AYALA: IDEALISMO CASERO O FAMILIAR DE EGUÍLAZ Y OTROS.-RECRUDESCENCIA ROMÁNTICA DE ECHEGARAY.-TENTATIVAS NATURALISTAS DE SELLÉS Y OTROS NO CORONADAS POR EL ÉXITO.

EN LA NOVELA: DEGENERACIÓN DEL GÉNERO HISTÓRICO EN MANOS DE FERNÁNDEZ Y GONZÁLEZ Y SUS IMITADORES.-RENACE LA NOVELA DE COSTUMBRES Y DE OBSERVACIÓN DIRECTA CON FERNÁN CABALLERO. SÍGUENLA TRUEBA Y OTROS, CON TENDENCIA ANÁLOGA A LA QUE REPRESENTA EGUÍLAZ EN EL TEATRO. NOVÍSIMO RENACIMIENTO DE LA NOVELA ESPAÑOLA: ALARCÓN, SELGAS, VALERA, PEREDA, P. GALDÓS, ETC.-SU ABSOLUTA INDEPENDENCIA RESPECTO DEL NATURALISMO FRANCÉS. ESCUELA NATURALISTA: E. PARDO, CLARÍN, PALACIO VALDÉS.

EXPRESIÓN DE TODAS ESTAS EVOLUCIONES EN LA CRÍTICA LITERARIA. CRÍTICOS ECLÉCTICOS: CAÑETE: SUS POLÉMICAS CON EL ROMANTICISMO: SUS APRECIACIONES SOBRE ZORRILLA Y RUBÍ; CAÑETE Y TAMAYO: INFLUENCIA DE CAÑETE EN LA CRÍTICA **[p. 508]** DRAMÁTICA: REALISMO MITIGADO DE CAÑETE: SUS OPINIONES SOBRE EL ANTIGUO TEATRO ESPAÑOL Y SOBRE SHAKESPEARE: IDEM SOBRE EL MODERNO TEATRO FRANCÉS: POSICIÓN DE CAÑETE RESPECTO DEL NATURALISMO.

PREDOMINA EL CRITERIO ECLÉCTICO EN LOS ERUDITOS E HISTORIADORES DE NUESTRAS LETRAS: AMADOR DE LOS RÍOS, LOS FERNÁNDEZ

GUERRA, PEDROSO, CUETO, Y EN GENERAL LOS CRÍTICOS DE LA B. DE RIBADENEYRA. CRÍTICOS DE LA ESCUELA SEVILLANA (FERNÁNDEZ ESPINO, HUIDOBRO).

CARÁCTER INDIVIDUAL DE LA CRÍTICA DE VALERA: SU IDEALISMO CLÁSICO, SU POSICIÓN RESPECTO DEL NATURALISMO.

CRÍTICA PERIODÍSTICA, OCHOA, ROSA GONZÁLEZ, FEDERICO BALART.

TRASCENDENTALISMO APLICADO A NUESTRA LITERATURA CLÁSICA, BENJUMEA, TUBINO, UTRERA, FEDERICO DE CASTRO, ETC.

LA CRÍTICA LITERARIA EN LOS ESTÉTICOS Y TRATADISTAS DE LITERATURA. ESCUELA ESCOCESA, MILÁ, RUBIÓ, COLL Y VEHI, PONS Y GALLARZA, MAÑÉ, MIQUEL Y BADÍA, ETC. ESCUELA KRAUSISTA, CANALEJAS, GINER, REVILLA, GONZALEZ SERRANO, ALAS EN SU PRIMERA ÉPOCA, ARPA, ALCÁNTARA, GARCÍA, ETC.

ESCUELA ECLÉCTICA: FERNÁNDEZ ESPINO, FILHOL, LOS AUTORES DE RETÓRICAS Y POÉTICAS (DE LOS RÍOS, DELAGO, CAMPILLO, CORTEJÓN, CASAL, LATORRE, MENDOZA, ROSELLÓ…)

NEO-ESCOLÁSTICOS: EGUÍLAZ, MUDARRA, ARNAL, CANO, SÁNCHEZ DE CASTRO, ETC. INDEPENDIENTES: VIDART, CÁNOVAS.

NUEVAS EVOLUCIONES.-NATURALISMO: SUS MANIFESTACIONES EN EL ARTE: TEATRO (E. GASPAR) NOVELA (GALDÓS Y OTROS). CRÍTICOS NATURALISTAS TUBINO, L. ALAS, PALACIO VALDÉS, E. PARDO BAZÁN, ETC.). ANTINATURALISTAS (VALERA, GONZÁ-

LEZ SERRANO, BARCIA, CABALLERO, PASPOR, AICART, ETC.).

BIBLIOGRAFÍA

Martí de Eixalá, 1841 *(Curso de filosofía elemental),* cap. X. «Del hecho o facultad de componer en general, y de la imaginación». Dejó inédita una teoría de los sentimientos morales.

Dr. Basilio García (sensualista).- *Teoría del Discurso o Elementos de Ideología, Gramática, Lógica y Retórica,* 1848. Todo **[p. 509]** el libro, en especial el párrafo 44, que trata de la *imaginación,* y todo el tratado último, o sea, la Retórica.

P. José Mendive, escolástico suarista. (Elementos de *Ontologia, 1882,* 1.ª parte, cap. V. *De lo ordenado, lo bello y lo perfecto).*

Roque Barcia *(Filosofía del alma humana),* 1856, Sección sexta: *Alma humana como imaginación.* Véase, además, el tratadito de la *generación de las ideas.*

D. Juan Bautista Cavaller (Ensayo psicológico concerniente al amor, 1842). Parte 2.ª *Idea general de lo hermoso. Hermosura de amor. Sublime de amor. Elementos del drama de amor.-D.* Isaac Núñez Arenas (Esthética, 1858). Sanz del Río (D. Julián). *Ideal de la Humanidad,* 1.ª parte, párrafo 20. *El Arte,* 21, *Sociedad artística humana,* 28, Límites del *Arte, 31, Imperfección actual histórica del Arte,* 96 a *103. El Arte como obra real humana, su estado orgánico, caracteres artísticos, leyes artísticas, Armonía de la Ciencia y del Arte.*

D. Ramón de Campoamor *(El Personalismo,* 1855), Libro V, sección III. *Idealismo. Lo Absoluto,* 1865. Sección 6.ª *Estética. Del ritmo universal de las cosas. El Ideísmo, 1883,* cap. 6.º *de la marcha de las ideas en el arte.*

Urbano González Serrano *(Cuestiones contemporáneas) 1883.* El naturalismo *artístico.* Véanse además sus artículos de la *Revista de España.*

D. José Joaquín de Mora *(Cursos de Lógica y Ética según la Escuela de Edimburgo,* 1845). Lección XX sobre la *Imaginación.* XXI.

Continuación de la misma teoría.

D. José Moreno Castelló (escolástico).- *Tratado de Psicología,* Jaén, 1879, cap. VI. *De la imaginación o fantasía*.

D. José Campillo y Rodríguez (escolástico).- *Curso de Metafísica,* Valladolid, 1885, cap. *IV.-Propiedades generales o trascendentes del ser,* párrafo *IV.-La Belleza.-Condiciones fundamentales de la Belleza.-Lo sublime.-Divisiones de lo sublime*.

Juan Montalvo, *Siete Tratados, 1882,* tomo I.° *De la Belleza en el género humano*. Véase la refutación de Juan Bautista Pérez y Soto y el artículo de Merchán.

D. José Ramón Leal *(Filosofía Social, 1860),* cap. VIII. *Símbolos y emblemas*.

Fr. Ceferino González *(Estudios sobre la Filosofía de Santo* **[p. 510]** *Tomás),* 1864. Cap. *28. Idea de la perfección: Teoría de la Belleza. Filosofía Elemental,* 2.ª edición, 1876. *Ontología,* cap. 2.°, art. III.°, párrafo *2.° La Belleza*.

Fr. Felipe Puigserver *(Philosophia Sti. Thomae auribus hujus temporis accommodata),* 1818. Tomo 2.° Metafísica. Lib. V, capítulo *6.° De Comparatione boni ad ens*.

Dr. Tomás García Luna (Lecciones de *filosofía ecléctica),* 1843.- Lecciones 11, 13, 14 y 15.-D. Mariano Casanovas y Sanz *(Estudios sobre el desarrollo de la Inteligencia y la Sensibilidad),* 1859, cap. VIII, y en general todo el libro.

D. Julián Sanz del Río: *Analítica,* cap. 22. *Percepción analítica del sentimiento: en su unidad: en su interior variedad*.

D. Félix Varela (Miscelánea filosófica), 1819. Hay un capítulo sobre la *Imitación de la naturaleza en las artes*.

Lecciones de filosofía, 1818, especialmente la 3.ª y la 10.ª

D. José de la Luz Caballero: *Algunos Aforismos*. Véase su biografía por José Ignacio Rodríguez, 1874, especialmente el apéndice donde se inserta un tratadito de Estética.

D. Pedro Codina y Vilá (escuela escocesa).- *Lecciones de Psicología y Lógica,* 1858. Lección 10.ª *Definición de la Belleza:* Lección 24. *De la imaginación*. D. Jaime Balmes.- *Escritos Póstumos,* 1850. *Influencia de la Sociedad en la Poesía*.- Escuela de Voltaire.-Apuntes sobre Chateaubriand.- *Relaciones entre la Sociedad y las Ciencias*. Filosofía Elemental.-Metafísica, cap. V.- *La Imaginación, o sea, representación sensible interna*.

La Sociedad (Revista).-Artículos sobre las obras de Berrizábal, y algunos pensamientos. Todo en el 4.° tomo.

El Criterio. Tiene algunos pensamientos de índole estética, sobre todo en el cap. *XIX. El entendimiento, el corazón y la imaginación*.

D. Félix Amat: *Instituciones Philosophicas,* 1779.-En el tomo de la Metafísica, lib. 1.°, cuestión 2.ª

De Ente et ejus proprietatibus, el artículo 4.° *De Vero et Bono*.

D. Juan Donoso Cortés (Obras, 1854). Discurso de apertura del colegio de Humanidades de Cádiz.-Clasicismo y Romanticismo.-Discurso de recepción en la Academia.-Prólogo al *Cerco de Zamora*.

D. Manuel Pérez Villamil («Las Bellas Artes: discurso de apertura de los estudios católicos en Madrid»). *En la Defensa de la Sociedad,* tomo 6.° **[p. 511]** D. Agustín Gutiérrez Díez: Tesis doctoral sobre la Belleza, 1865. Cap. sobre la Belleza y el gusto, en su *Curso de filosofía elemental,* tomo I.°

D. José María Asensio: Discurso sobre Murillo, 1881.

D. Francisco Fernández y González: Discurso de entrada en la Academia de San Fernando, 1887 (contestación de Madrazo).- *Influencia del sentimiento de lo bello como elemento educador en la historia humana* (discurso inaugural de Granada).- *La Idea de lo bello y sus conceptos fundamentales* (tesis doctoral).- *Metafísica de lo bello* (sólo las primeras entregas). *Naturaleza, fantasía y arte* (en la Revista

de la Universidad de Madrid).- *Lo sublime y lo cómico. ¿La escultura y la Pintura en los pueblos de raza semítica?*

Gabino Tejado. Discurso de entrada en la Academia Española.

Sanz del Río: Programas de Psicología, Lógica y Ética.

D. Demetrio de los Ríos *(La Estética Moderna y el Arte cristiano,* en los Discursos de la Academia de Buenas Letras de Sevilla, 1877. Contestación de D. Eduardo García Pérez).-Después ha publicado un libro de Estética.

D. Juan José Arbolí *(Compendio de Filosofía),* 1846. Véase el tomo I.°, o sea, la Psicología.

[p. 499]. [1]. V. Advertencia Preliminar al estudio de «El Romanticismo en Francia», pág. 163 de este volumen.

[p. 499]. [2]. V. Advertencia Preliminar al volumen I.

[p. 500]. [1]. V. Advertencia Preliminar al volumen I.

[p. 500]. [2]. Marcelino Menéndez y Pelayo. (1856-1912) por Adolfo Bonilla y San Martín. Madrid. 1914, pág. 91.

ÍNDICE

Cubierta	1
HISTORIA DE LAS IDEAS ESTÉTICAS EN ESPAÑA	1
Créditos	2
Nota a esta edición digital	3
PRÓLOGO A LA PRESENTE EDICIÓN	5
DEDICATORIA	16
ADVERTENCIA PRELIMINAR A LA PRIMERA EDICIÓN	17
NOTA SOBRE ESTA SEGUNDA EDICIÓN	25
I : DOCTRINA ESTÉTICA DE PLATÓN	26
II : DE LA POÉTICA DE ARISTÓTELES	71
III : DE LAS ENEADAS DE PLOTINO.—DEL TRATADO DE LONGINO ACERCA DE LO «SUBLIME» O DE LO «ELEVADO».	107
IV : DE LA TÉCNICA LITERARIA ENTRE LOS LATINOS.—CICERÓN.—HORACIO	158
V : DE LA ESTÉTICA EN LOS FILÓSOFOS CRISTIANOS.—SAN AGUSTÍN.—EL PSEUDO-AREOPAGITA.—SANTO TOMÁS.	204
CAPÍTULO I.—IDEAS LITERARIAS DE LOS ESCRITORES HISPANO-ROMANOS. SÉNECA EL RETÓRICO.—SÉNECA EL FILÓSOFO.—QUINTILIANO.—MARCIAL.	272

— CARÁCTER DE LA LITERATURA HISPANO-ROMANA DEL IMPERIO.— NOTA SOBRE PORCIO LATRÓN Y OTROS RETÓRICOS MENORES.—IDEAS LITERARIAS DE MA

CAPÍTULO II.—DE LAS IDEAS ESTÉTICAS EN LOS PADRES DE LA IGLESIA ESPAÑOLA DURANTE LOS PERÍODOS ROMANO Y VISIGÓGITICO.—ORÍGENES DE LA POESÍA CRISTIANA.—JUVENCO.— PRUDENCIO.—SAN DÁMASO.—IDEAS DE OROSIO SOBRE LA HISTORIA.—IDEAS ESTÉTICAS Y LITERARIAS DE SAN IS 400

CAPÍTULO III.—DE LAS IDEAS ESTÉTICAS ENTRE LOS ÁRABES Y JUDÍOS ESPAÑOLES.—LOS NEO-PLATÓNICOS: AVEMPACE, TOFÁIL, BEN-GABIROL.—LOS PERIPATÉTICOS: AVERROES.—SU COMENTARIO A LA «RETÓRICA» Y A LA «POÉTICA» DE ARISTÓTELES. 472

CAPÍTULO IV.—DE LA FILOSOFÍA DEL AMOR Y DEL ARTE EN LA ESCUELA LULIANA: RAMÓN LULL.—LA TEOLOGÍA NATURAL DE RAIMUNDO SABUNDE.— INFLUENCIA ITALIANA EN CATALUÑA.— PRIMERAS MANIFESTACIONES DEL PLATONISMO ERÓTICO: AUSÍAS MARCH. —NOTA SOBRE ALGUNOS TRATADOS ESPAÑ 541

CAPÍTULO V.—DE LAS IDEAS ACERCA DEL ARTE EN LA EDAD MEDIA.—EL SETENARIO.—EL TESORO, DE BRUNETTO LATINI.—LAS POÉTICAS TROVADORESCAS, ASÍ EN CATALUÑA COMO EN CASTILLA.—NOTA SOBRE RAMÓN VIDAL Y GIRALDO RIQUIER.—RESTAURACIÓN PEDANTESCA DEL CONSISTORIO DE TOLO 601

APÉNDICE I.—FRAGMENTOS DEL ARTE DE TROBAR O LIBRO GAYA SCIENCIA, QUE HIZO DON ENRIQUE DE VILLENA INTITULADO A DON IÑIGO LÓPEZ DE MENDOZA, SEÑOR DE HITA . 656

APÉNDICE II.— PRÓLOGO Y DEDICATORIA DEL LIBRO DE MARCHO TULIO CICERON Q. SE LLAMA DE LA RETÓRICA, TRAS | LADADO DE LATIN EN ROMANCE POR EL MUY REUERENDO DON ALFONSO | DE CARTAJENA OBPO. DE BURGOS Á YNSTANCIA DEL MUY ESCLARECI | DO PRÍNCÍPE DON EDUARTE REY 661

APÉNDICE III.—PROHEMIO É CARTA QUEL MARQUÉS DE SANTILLANA ENVIÓ AL CONDESTABLE DE PORTUGAL 668

APÉNDICE IV.—DOS CAPÍTULOS DE LA «VISIÓN DELECTABLE DE LA 679

PHILOSOPHIA Y ARTES LIBERALES» DEL BACHILLER ALFONSO DE LA TORRE. DE LA RETÓRICA ET DE SUS INVENTORES, ET DE SU MODO ET DE SU PROVECHO.
APÉNDICE V.—ARTE DE POESÍA CASTELLANA, DE JUAN DEL ENZINA. 686
APÉNDICE VI.—ARTE DE TOCAR EL LAUD (DE UN ANÓNIMO DEL SIGLO XV) 702
ADICIONES Y ENMIENDAS 705
CAPITULO VI.— DE LA ESTÉTICA PLATÓNICA EN EL SIGLO XVI: LEÓN HEBREO: FOX MORCILLO: ALDANA: MAXIMILANO CALVI: REBOLLEDO.—LOS POETAS ERÓTICOS: HERRERA, CAMOENS, CERVANTES. 710
CAPÍTULO VII.—LA ESTÉTICA PLATÓNICA EN LOS MÍSTICOS DE LOS SIGLOS XVI Y XVII.— FR. LUIS DE GRANADA.—FR. JUAN DE LOS ÁNGELES. —FR. DIEGO DE ESTELLA—FR. LUIS DE LEÓN.—MALÓN DE CHAIDE.— EL BEATO ALONSO DE OROZCO.—CRISTÓBAL DE FONSECA.—EL TRATADO DE LA HERMOSU 795
CAPÍTULO VIII.—LAS IDEAS ESTÉTICAS EN LOS ESCOLÁSTICOS ESPAÑOLES DE LOS SIGLOS XVI Y XVII.—DOMINGO BÁÑEZ.—BARTOLOMÉ DE MEDINA.—FR. 840

JUAN DE SANTO TOMÁS.—LOS SALMANTICENSES.— GABRIEL VÁZQUEZ. —GREGORIO DE VALENCIA.—RODRIGO DE ARRIAGA.—LA ESTÉTICA EN LOS FILÓ

CAPÍTULO IX.—DE LAS TEORÍAS ACERCA DEL ARTE LITERARIO EN ESPAÑA DURANTE LOS SIGLOS XVI Y XVII.—LOS RETÓRICOS CLÁSICOS: NEBRIJA, VIVES, ANTONIO LULL, FOX MORCILLO. MATAMOROS, ARIAS MONTANO, FR. LUIS DE GRANADA, PEDRO JUAN NÚÑEZ, EL BROCENSE, PERPIÑÁ, MIGUE 877

CAPÍTULO X.—CONTINUAN LAS TEORÍAS ACERCA DEL ARTE LITERARIO EN ESPAÑA DURANTE LOS SIGLOS XVI Y XVII.—LAS POÉTICAS CLÁSICAS.— TRADUCTORES Y COMENTADORES DE ARISTÓTELES Y HORACIO.— OTROS PRECEPTISTAS MÁS ORIGINALES.— CARVALLO, EL PINCIANO, CASCALES, GONZÁLEZ 952

CAPÍTULO XI.—LA ESTÉTICA EN LOS PRECEPTISTAS DE LAS ARTES DEL DISEÑO DURANTE LOS SIGLOS XVI Y XVII.— TRATADISTAS DE ARQUITECTURA: DIEGO SAGREDO: LOS TRADUCTORES DE VITRUBIO, SERLIO Y ALBERTI.—LA «VARIA CONMENSURACIÓN DE JUAN DE ARPHE.—TRATADISTAS Y CRÍTICO 1145

CAPÍTULO XII.—LA ESTÉTICA EN LOS TRATADISTAS DE MÚSICA DURANTE LOS SIGLOS XVI Y XVII.—RAMOS DE PAREJA. —MARTÍNEZ DE BIZCARGUI.—PEDRO CIRUELO.—FR. JUAN BERMUDO.— FRANCISCO DE SALINAS.—MONTANOS. —CERONE Y SU MELOPEO.—EL REY DE PORTUGAL DON JUAN IV Y SU DEFENSA 1266

INTRODUCCIÓN.— RESEÑA HISTÓRICA DEL DESARROLLO DE LAS DOCTRINAS ESTÉTICAS DURANTE EL SIGLO XVIII.— CAMBIO DE PROCEDIMIENTO EN LA ESTÉTICA, TRAÍDO POR EL CARTESIANISMO.—MÉTODO SUBJETIVO. —P. ANDRÉ Y SU «ENSAYO SOBRE LO BELLO».—PRIMER ENSAYO DE UNA TEORÍA DE 1327

CAPÍTULO I.— DE LAS IDEAS GENERALES ACERCA DEL ARTE Y LA BELLEZA, EN LOS ESCRITORES ESPAÑOLES DEL SIGLO XVIII.—EL P. FEIJÓO: SUS DISERTACIONES SOBRE «EL NO SÉ QUÉ» Y LA «RAZÓN DEL GUSTO». —LUZÁN, INTRODUCTOR EN ESPAÑA DE LAS IDEAS ESTÉTICAS DE CROUSAZ.—LA 1435

CAPÍTULO II.— DESARROLLO DE LA PRECEPTIVA LITERARIA DURANTE LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XVIII (REINADOS DE FELIPE V Y FERNANDO 1533

VI).—PRIMERAS TENTATIVAS DE INTRODUCCIÓN DEL GUSTO FRANCÉS. —FUNDACIÓN Y PRIMEROS TRABAJOS DE LA ACADEMIA ESPAÑOLA.— OPINIONES DEL

CAPÍTULO III.—DESARROLLO DE LA PRECEPTIVA LITERARIA DURANTE LA SEGUNDA MITAD DEL SIGLO XVIII Y PRIMEROS AÑOS DEL XIX.—TRIUNFO DE LA ESCUELA CLÁSICA.—TERTULIA DE LA FONDA DE SAN SEBASTIÁN.—GUERRA CONTRA LOS AUTOS SACRAMENTALES Y EL DRAMA CALDERONIANO: CLAV 1635

CAPÍTULO IV.—DE LA ESTÉTICA EN LOS TRATADISTAS DE LAS ARTES DEL DISEÑO DURANTE EL SIGLO XVIII.—PALOMINO. —INTERIÁN DE AYALA.—MAYANS.—LA ACADEMIA DE SAN FERNANDO: SUS PRIMEROS TRABAJOS: DISCURSOS Y POESÍAS LEÍDOS EN SUS JUNTAS SOLEMNES.—INFLUENCIA DE MENGS 1922

CAPÍTULO V.—DE LA ESTÉTICA EN LOS TRATADISTAS DE MÚSICA DURANTE EL SIGLO XVIII.—FR. PABLO NASARRE: SUS TRATADOS DOCTRINALES. EL ORGANISTA FRANCISCO VALLS: POLÉMICA ACERCA DE SU MISA «SCALA ARETINA».—EL P. FEIJÓO Y SU DISCURSO SOBRE LA «MÚSICA DE LOS TEMPL 2033

APÉNDICE.—ARTES SECUNDARIAS.—DANZA Y PANTOMIMA.—DECLAMACIÓN, ETC., ETC. 2095

CAPITULO I.—KANT Y LOS ESTÉTICOS KANTIANOS. 2115

CAPÍTULO II.—LOS ESTÉTICOS ARTISTAS.—SCHILLER, GOETHE, HERDER, JUAN PABLO RICHTER—LOS ESTÉTICOS HOMBRES DE CIENCIA.— GUILLERMO Y ALEJANDRO HUMBOLDT. 2159

CAPITULO III.—LA ESCUELA ROMÁNTICA ALEMANA.—LOS SCHLEGEL. 2259

CAPÍTULO IV.—LA ESTÉTICA EN LAS ESCUELAS FILOSÓFICAS: FICHTE, SCHELLING, PENSADORES INDEPENDIENTES: SOLGER, SCHLEIERMACHER. 2285

CAPITULO V.—LA ESTÉTICA DE HEGEL. 2315

CAPITULO VI.—LA ESTÉTICA EN LAS ESCUELAS HEGELIANAS: ROSENKRANZ, VISCHER, CARRIÉRE, RUGE, FEUERBACH, ETC. 2379

CAPITULO VII.—OTRAS TENTATIVAS DE ESTÉTICA IDEALISTA: KRAUSE, JUNGMANN. 2411

CAPÍTULO VIII.—ESCUELAS REALISTAS: HERBART, LOTZE, ZIMMERMANN, FECHNER.— TENTATIVAS DE 2440

CONCILIACIÓN: HERMANN, MAX SCHASLER, NEUDECKER—ESCUELA FISIOLÓGICA: WUNDT, ZEISING.—ESCUELA POSITIVISTA: VON KIRCHMANN.—ESCUELA PESIMISTA: SCHOPENHAUER, HARTMANN, FRAUE

CAPÍTULO I.—INDICACIONES SOBRE EL DESARROLLO DE LAS IDEAS CRÍTICAS EN INGLATERRA ANTES DE NUESTRO SIGLO.—RENOVACIÓN LITERARIA DE PRINCIPIOS DEL SIGLO X|X; SUS PRINCIPALES REPRESENTANTES: BURNS, COWPER, LOS LAKISTAS (WORDSWORTH, COLERIDGE, SOUTHEY), TOMÁS 2492

CAPÍTULO II.—LA CRÍTICA EN INGLATERRA DURANTE EL PERÍODO ROMÁNTICO Y DESPUÉS DE ÉL.—LA ESTÉTICA EN LOS FILÓSOFOS ESCOCESES: DUGALD-STEWART.—LA CRÍTICA PERIODÍSTTCA: APARICIÓN DE LA REVISTA DE EDIMBURGO.—JEFFREY.—MACAULAY.—INFLUENCIA DE LAS IDEAS GERMÁNICA 2541

CAPÍTULO I.—ESTADO DE LOS ESTUDIOS FILOSÓFICOS EN FRANCIA A PRINCIPIOS DE ESTE SIGLO.—LA ESTÉTICA EN LA ESCUELA ECLÉCTICA.—COUSIN.—JOUFFROY. 2591

CAPITULO II.—ESTÉTICA DE LAMENNAIS. 2626
CAPITULO III.—DOS ESTÉTICOS GINEBRINOS: TÖPFFER Y PICTET.—OTROS ENSAYOS AISLADOS.—VULGARIZACIÓN DE LA ESTÉTICA ALEMANA. 2641
CAPÍTULO IV.—EL CONCURSO DE ESTÉTICA DE 1857.—OBRAS DE LÉVÊQUE, VOITURON Y CHAIGNET. 2653
CAPÍTULO V.—ENSAYOS ESTÉTICOS DE ALGUNOS PENSADORES CRISTIANOS.—CONFERENCIAS DEL P. FÉLIX SOBRE EL ARTE.—PENSAMIENTOS DE ALFREDO TONNELLÉ.—LIBRO DE VÍCTOR DE LAPRADE ACERCA DEL «SENTIMIENTO DE LA NATURALEZA».—OTROS ENSAYOS DE ESTÉTICA ESPIRITUALISTA: MART 2678
CAPITULO VI.—DIRECCIONES INDIVIDUALES.—RAVAISSON.—LACHELIER.—FOUILLÉE.—GUYAU. 2699
CAPÍTULO VII.—ESTÉTICA DE PROUDHON. 2718
CAPITULO VIII.—ESTÉTICA DE TAINE. 2732
CAPÍTULO IX.—ENSAYOS DE ESTÉTICA POSITIVISTA (VÉRON).—TRABAJOS DE DUMONT, PHILBERT Y MICHIELS SOBRE «LA RISA» Y LO «CÓMICO».—ENSAYO DE G. SÉAILLES SOBRE EL «GENIO» EN EL 2750

«ARTE».—ESTUDIO DE KRANTZ SOBRE LA ESTÉTICA CARTESIANA.
NOTA DEL COLECTOR 2765
ADVERTENCIA PRELIMINAR 2766
CAPITULO I.—PARTE PRIMERA. LOS PRECURSORES I 2770
CAPÍTULO I (Continuacion).—PARTE SEGUNDA. LOS PRECURSORES II 2835
CAPÍTULO II.—LOS INICIADORES: MAD. DE STÄEL, CHATEAUBRIAND Y SUS RESPECTIVOS GRUPOS. 2880
CAPÍTULO III.—PERÍODO DE TRANSICIÓN Y DE LUCHA EN LA POESÍA LÍRICA, EN EL TEATRO, EN LA PROSA.—LA LITERATURA DE LA RESTAURACIÓN (BERANGER, DELAVIGNE, PABLO LUIS COURIER, ETC.).—RESISTENCIA CLÁSICA.—ACTITUD DE LA CRÍTICA EN PRESENCIA DE LOS INNOVADORES.—L 2943
CAPÍTULO IV.—EL ROMANTICISMO TRIUNFANTE EN LA LÍRICA Y EN EL TEATRO.—LAMARTINE, VIGNY, VÍCTOR HUGO. 3001
CAPÍTULO V.—CONTINÚA LA EVOLUCIÓN ROMÁNTICA.—NUEVAS MANIFESTACIONES LÍRICAS: ALFREDO DE MUSSET.—TEÓFILO GAUTIER.—EL ROMANTICISMO EN LA NOVELA: 3092

MÉRIMÉE, JORGE SAND.—EL ROMANTICISMO EN LA HISTORIA: AGUSTÍN THIERRY, MICHELET, ETC.

CAPÍTULO VI.—EL ROMANTICISMO EN LAS ARTES DEL DIBUJO.—PINTURA ROMÁNTICA: GERICAULT, DELACROIX, ARY SCHEFFER.—INNOVACIONES EN LA ESCULTURA: DAVID DE ANGERS.—EL ROMANTICISMO EN LA ARQUITECTURA Y EN LA ARQUEOLOGÍA ARTÍSTICA: LAS RESTAURACIONES DE VIOLLET-LE- 3137

APÉNDICE.—LAS IDEAS ESTÉTICAS EN ESPAÑA DURANTE EL SIGLO XIX. 3160